

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ESPANYOLA

CONSTRUCCIÓN MACROTEXTUAL Y CANCIONERO  
AMOROSO. UN ACERCAMIENTO ANALÍTICO A *LA VOZ A  
TI DEBIDA* DE PEDRO SALINAS.

JOAQUÍN CORENCIA CRUZ

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  
Servei de Publicacions  
2009

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 7 de novembre de 2008 davant un tribunal format per:

- Dr. Joan Oleza Simó
- Dr. Pedro J. de la Peña de la Peña
- Dr. Francisco Javier Díez de Revenga Torres
- Dr. Rogelio Reyes Cano
- Dra. Sultana Walmón Bensusan

Va ser dirigida per:  
Dr. Arcadio López-Casanova

©Copyright: Servei de Publicacions  
Joaquín Corencia Cruz

---

Dipòsit legal: V-4145-2010  
I.S.B.N.: 978-84-370-7632-4

Edita: Universitat de València  
Servei de Publicacions  
C/ Arts Gràfiques, 13 baix  
46010 València  
Spain  
Telèfon:(0034)963864115

**CONSTRUCCIÓN MACROTEXTUAL Y  
CANCIONERO AMOROSO.**

**UN ACERCAMIENTO ANALÍTICO A  
*LA VOZ A TI DEBIDA* DE PEDRO SALINAS.**

*Tesis Doctoral.  
Facultat de Filologia.  
Universitat de València, 2008.*

**Presentada por Joaquín Corencia Cruz.  
Director: Prof. Doctor D. Arcadio López-Casanova.**

**A Manuel Corencia, *in memoria*.**

**A Laura y Marta, en quienes sobrevive.**

## ÍNDICE.

### I-PRÓLOGO.

1.1. Introducción a la tesis. <i>Littera flumen</i> .....	5
1.2. Pedro Salinas: de los primeros tanteos líricos a <i>La voz a ti debida</i> . Signos contextuales.....	12
1.2.1. Situación de <i>La voz a ti debida</i> en la lírica de Salinas.....	14
1.2.2. Contexto generacional.....	17
1.2.3. Contexto epocal.....	23
1.2.4. <i>Post illa: La voz a ti debida</i> y la poesía pura.....	26

### II-DISPOSITIO. TRANSTEXTUALIDADES DE LA VOZ A TI DEBIDA.

2.1. El paratexto.....	33
2.1.1. Título. <i>La voz a ti debida</i> . Estudio simbólico del título y de su función catafórica.....	34
2.1.2. Citas intertextuales:	
2.1.2.1. Garcilaso de la Vega, <i>Égloga III</i> .....	46
2.1.2.2. Percy Bysshe Shelley, <i>Epipsychidion</i> .....	59
2.1.3. Índice.....	66
2.1.4. Contraportada.....	67
2.2. Architexto.....	71
2.3. <i>La voz a ti debida</i> : diseño macrotextual y género de cancionero.....	74

### III-SUJETOS LÍRICOS.

3.1. Actores poemáticos: <i>modus operandi</i> , <i>modus essendi</i> , y rol temático.....	80
3.2. Esquema actuarial.....	95

### IV-TEMA, MOTIVOS TEMÁTICOS. PROPUESTAS DE SECUENCIACIÓN TEMÁTICA.

4.1. Tema. Importancia y función del fragmento pórtico. Motivos nucleares y complementarios.....	96
4.2. Un primer acercamiento al modelo compositivo.....	112
4.3. Principales propuestas de secuenciación temática: D. Alonso, J. Crispin, G. Torres Nebrera.....	113

4.4. Nuestra propuesta estructural.....	117
---	-----

#### **V-TÓPICA AMATORIA.**

5.1. Tópica amatoria tradicional e innovación.....	143
5.2. Tópica no amatoria.....	169
5.3. Otra tópica imaginaria. Sistema de imágenes propias.	
5.3.1. El mundo.....	179
5.3.2. Las sombras.....	185

#### **VI-MODELOS MÉTRICOS Y FUNCIÓN RÍTMICA.**

6.1. Argumentación preliminar: elementos para el correcto cómputo de versos de <i>La voz a ti debida</i> .....	196
6.2. Catálogo métrico.....	204
6.3. De los poemarios previos al encuentro de la propia voz: <i>La voz a ti debida</i> .....	216
6.3.1. Tradición y originalidad, combinaciones métricas recurrentes, isosilabismo y anisosilabismo.....	220
6.3.2. Metros y poemas renovados. Actuación sobre el romance y la silva. El arte mayor y sus quiebros.....	227
6.3.3. Cuadro métrico-numérico y conclusiones.....	236
6.4. Otros recursos rítmicos. Las figuras gramaticales: casos modélicos.....	248
6.4.1. Repetición monemática. Articulación del dinamismo expresivo.....	249
6.4.2. Repeticiones léxicas posicionales.....	259
6.4.3. Reiteración de estructuras primarias. Pluralidades isofuncionales.....	265
6.4.4. Paralelismo y correlación.....	273

#### **VII-A MODO DE CONCLUSIÓN.** .....279

#### **VIII- ANEXO: EDICIÓN CRÍTICO-ANALÍTICA.**

8.1. Declaración de intenciones.....	293
8.2. Acercamiento crítico-analítico a los setenta fragmentos líricos del cancionero: edición corregida y comentada.....	296

#### **IX-BIBLIOGRAFÍA**.....513

## **I-PRÓLOGO.**

### **1.1. Introducción a la tesis. *Littera flumen.***

Siempre es un reto enfrentarse a uno de los grandes poetas del 27. Grande por su extensa y variada obra lírica, narrativa, dramática, ensayística, crítica y epistolar. Grande por la calidad de su trayectoria lírica, su saber de intelectual cosmopolita y erudito, su actividad docente en prestigiosas universidades, su personalidad compleja y su compromiso<sup>1</sup> con la cultura y las libertades incluso en su exilio<sup>2</sup> norteamericano. De ahí que, aunque viajó como conferenciante a universidades hispanoamericanas (Méjico, Santo Domingo, Cuba, Colombia, Ecuador, Perú) o europeas (Italia, Francia), decidió no retornar a su país natal mientras se mantuviera la Dictadura franquista ni volver a publicar en España aunque sí lo hiciera en Estados Unidos, Méjico, Argentina y Colombia.

Basta una ojeada a la bibliografía citada al final de nuestro trabajo para reconocer a importantes poetas, profesores e investigadores españoles (Dámaso Alonso, Francisco Brines, Enric Bou, Juan Cano, Antonio Carreño, Montserrat Escarpín, Díez de Revenga, Claudio Guillén, Ruiz Ramón, Jaime Siles, Andrés Soria Olmedo, Gregorio Torres Nebrera, José Vila, etc.) e hispanistas (Birute Ciplijauskaite, John Crispin, Pierre Darmengeat, Andrew Debicki, Elsa Dehennin, Stephen Gilman, Helcio Martins, Julian

---

<sup>1</sup> En el volumen de Pedro Salinas, *Obras Completas I*, Barcelona, Cátedra, 2007: 28; Montserrat Escartín realiza, en su introducción, una precisa descripción de la “conciencia lúcida” de este humanista ante los avatares de su tiempo histórico: “en los años 30, declarándose «republicano sin fe, antimonárquico convencido», «por una razón simple de justicia, de decencia»; durante la guerra civil, al expresar: «mi antifascismo y mi absoluta oposición a los rebeldes»; tras la contienda, con una actitud clara «contra el franquismo», afirmando: «¡no juro por el Caudillo y su España una!» encubridora de «una dictadura vergonzosa»; y durante la II Guerra mundial, a favor de los aliados: «todos los buenos intelectuales son francófilos»”.

<sup>2</sup> Nos informa Soledad Salinas en la “Cronología biográfica” que introduce su edición de las *Poesías Completas* de Pedro Salinas (Barcelona, Lumen, 2000: 42) que éste en 1914 y 1915 traduce en París “para la casa Colin libros de propaganda aliada”. Y en la página 46 recuerda que cuando en Wellesley ocupó “la cátedra “Mary Whiton Calkins” de literatura en el año 1936-1937, Pedro Salinas manifestó públicamente su adhesión al gobierno republicano español (representado en los Estados Unidos por su amigo Fernando de los Ríos)”. Y que participa “en mayo de 1939, en representación de los escritores españoles republicanos en la reunión del PEN Club Internacional en la Exposición Mundial de Nueva York (“¿Puede la cultura sobrevivir al exilio? ”, es el tema de su intervención).”

Palley, Leo Sptizer, David Stixrude, etc.) que se sintieron y sienten atraídos por la creación de este poeta profesor que, si bien no cuenta con la popularidad de García Lorca, Aleixandre o Cernuda, sí tiene lectores secretos y fieles, y devotos salinistas, como Ángel del Río, Carlos Feal Deibe, Christopher Maurer y un elevado número de investigadoras y profesoras cuya nómina debe empezar con su hija y principal editora, Soledad Salinas, y seguir con Milagros Arizmendi, Olga Costa, Jean Cross, Pilar Moraleda, Diana Ramírez, Carme Riera, María Rubio, Idea Vilariño, etc., hasta acabar con la última letra del abecedario (Concha Zardoya, Alma de Zubizarreta, Emilia de Zuleta) que han ido escrutando y explicando su obra.

Desde principios de los noventa, los estudios se han orientado preferentemente al rescate y publicación de su abundante epistolario<sup>3</sup>. Nosotros decidimos dirigirnos hacia otro género, el lírico, para aplicarle un nuevo acercamiento crítico a su obra más conocida y estudiada: *La voz a ti debida*.

La luz con la que pretendemos irradiar los diversos apartados de nuestra tesis surge de las teorías, metodologías y el trabajo investigador que sobre el texto poético, y, últimamente, sobre el macrotexto poético y el género del cancionero en la poesía de la

---

<sup>3</sup> Andrés Soria Olmedo -editor e introductor del volumen de Pedro Salinas/Jorge Guillén. *CORRESPONDENCIA (1923-1951)*. Barcelona, Tusquets, 1992- inicia con su modélico libro la publicación del ameno e interesante epistolario entre ambos amigos poetas. En el mismo año publica Enric Bou y Andrés Soria *Pedro Salinas (1891-1951), Cartografía de una vida* (Madrid, Ministerio de Cultura). En 1996, la editorial de Valencia Pre-Textos realiza la edición de José Luis Bernal Salgado [Pedro Salinas, Gerardo Diego, Jorge Guillén. *CORRESPONDENCIA (1920-1983)*] y de Enric Bou [Pedro Salinas. *CARTAS DE VIAJE (1912-1951)*]. Enric Bou es también el editor en 2002 del volumen de Pedro Salinas, *CARTAS a Katherine Whitmore. El epistolario secreto del gran poeta del amor* (Barcelona, Tusquets) y en 2007 de todo el epistolario en *Obras Completas III* (Madrid, Cátedra).

Con anterioridad conocimos la publicación, por parte de Soledad Salinas, del libro Pedro Salinas. *Cartas de amor a Margarita (1912-1915)*, Madrid, Alianza, 1984. Así como la aparición intermitente de cartas en revistas especializadas que han sido editadas y comentadas por un gran número de salinistas durante las dos últimas décadas: Christopher Maurer (pp. 12-21, 34-37, 54-61) y James Valender (46-53) en el *Boletín de la Fundación García Lorca* nº 3 (1988); Enric Bou en el nº 126 de la *Revista de Occidente* (1991: 13-43); José M<sup>a</sup> Barrera y Andrés Soria Olmedo en el número 540 de *Ínsula* (1991: 17 y 18 respectivamente); José M<sup>a</sup> Barrera en *Sur, con viento* (Sevilla, Universidad, 1991: 379-385); Benito Madariaga en el “Apéndice documental” a *Pedro Salinas. Estudios sobre su praxis y teoría de la escritura* (Santander, Menéndez Pelayo, 1992: 216-224), etc. No podemos olvidar todas las cartas depositadas en la *Houghton Library* de la Universidad de Harvard, ni las publicaciones más recientes como “Maestros y amigos en el exilio republicano: el epistolario entre Pedro Salinas y Vicente Llorens (1939-1951)” de Manuel Aznar en *Laberintos* nº 6-7 (Valencia, Biblioteca Valenciana, 2006: 202-281).



modernidad ha venido realizando otro profesor poeta, de la Universidad de Valencia, Arcadio López-Casanova.

Estudiaremos cómo *La voz a ti debida* se inserta, obviando los precedentes grecolatinos y trovadorescos medievales, en la tradición del *Canzoniere* (1342-1374) de Francesco Petrarca por varias razones que iremos contemplando a lo largo de esta tesis doctoral: es una larga sucesión de fragmentos líricos (*fragmenta*, en palabras de Petrarca) en las que el yo lírico vierte los distintos estados anímicos que va experimentando en su relación amorosa; tiende a una unidad de técnica compositiva (estructuración macrotextual: setenta fragmentos líricos enmarcados, interrelación de sus contenidos temáticos, versolibrismo realizado mayoritariamente sobre hepta y octosílabos frente al predominio del soneto en Petrarca o Garcilaso, etc.); está precedido, como su antecesor, de un fragmento prologal que da el tono y el tema del resto de los fragmentos y otro de cierre conclusivo; está dedicado a una única amada (un indefinido "tú" como Bécquer frente a los pseudónimos y nombres concretos de renacentistas y barrocos); hay unos autores y cancioneros intermedios que avalan la continuidad de esta tradición del cancionero (Garcilaso, Herrera, Lope, Quevedo, Ronsard, etc.); recoge, asume y renueva la tópica amatoria que le antecede; junto al canto celebrativo de la amada está el deseo último de trascenderla e inmortalizarla; y, por supuesto, el cancionero de Pedro Salinas posee sus propias diferencias, innovaciones y aportaciones sobre el remoto modelo original. Veremos cómo estas novedades con respecto a la tradición afectan tanto a la métrica, el vocabulario y la expresión sintáctica y retórica (*elocutio*) como a la presencia de mitos, tópicos reelaborados y un propio y muy complejo universo imaginario.

Al considerar, definir y fijar *La voz a ti debida* como un cancionero moderno, recurriremos constantemente a los modelos previos que nos lega la tradición y sus poetas. De ahí que, en cierta medida, la tesis se convierta desde sus primeras páginas en una invitación a que autores de otros siglos y lenguas vengan, con sus versos, a certificar la calificación del macrotexto poético como cancionero amoroso. Y estas otras voces poéticas y ecos de la Historia de la Literatura con los que confluye Pedro Salinas

enriquecen la interpretación de su universo lírico. Porque, tomando como génesis el antiguo tópico de *vita flumen*, tan genial y delicadamente popularizado por Jorge Manrique en las primeras sextinas de pie quebrado de sus célebres *Coplas* a la muerte de su padre, nosotros proponemos otro gemelo, *littera flumen*, es decir, la diversa sabiduría y creación intelectual de los poetas desembocando en una misma corriente de conocimiento gracias a la palabra escrita. De manera que su diacronía confluye en el pensamiento moderno tal y como los ecos, mitos, tópicos y creaciones artísticas del pasado tienen su continuidad y su respuesta en la obra culta de este poeta profesor, intelectual erudito y progresista, investigador y docente en España (catedrático de Literatura Española en la Universidad de Sevilla, colaborador del Centro de Estudios Históricos y director del *Índice de Literatura Contemporánea* con Menéndez Pidal en Madrid, catedrático de la Escuela Central de Idiomas, y de la facultad de Filosofía y Letras de Madrid, Secretario General de la Universidad Internacional de Verano de Santander con la Segunda República), en Europa (La Sorbona, Cambridge) y, con el exilio, en universidades americanas (Wellesley College de Boston, Río Piedras de Puerto Rico, Johns Hopkins de Baltimore) en las que también daría cursos de verano (Los Ángeles, Berkeley, Middlebury College de Vermont). Y es aquí, en esta labor de profesor y de crítico (heredera de la Institución Libre de Enseñanza, la Residencia de Estudiantes y el Centro de Estudios Históricos), con imprescindibles trabajos críticos, todavía vigentes, sobre autores de nuestra historia literaria (Jorge Manrique, Garcilaso, fray Luis, Góngora, Rubén Darío, los diferentes estudios sobre sus contemporáneos y sus compañeros del 27 en *Literatura Española. Siglo XX*, etc.), donde tenemos el principal semillero de su diálogo con escritores y estéticas que iluminarán aspectos concretos de *La voz a ti debida*.

No obstante, una creación artística no cristaliza sólo con los elementos que trae la corriente de la tradición sino con un impulso personal que conlleva toda una serie de aportaciones, innovaciones y rupturas artísticas. Estas contribuciones estéticas nos interesan especialmente porque identifican y singularizan las señas de identidad de la obra recién creada. Y en este sentido hemos estudiado y analizado todo lo que de nuevo tiene *La voz a ti debida*,

todos sus aportes técnicos y temáticos a la poesía de la modernidad, todos sus avances y disoluciones formales.

Con un criterio moderno, el texto está concebido como un macrotexto poético, recordemos que muy identificadamente lleva el subtítulo de "Poema". Consecuentemente, si bien la crítica tradicional ha interpretado hasta la fecha que *La voz a ti debida* está formada por setenta poemas, en adelante los reconoceremos, con más precisión y rigor crítico, como setenta fragmentos poemáticos, es decir, son partes, segmentos o fragmentos líricos que conforman un único poema de desacostumbrada extensión en el siglo XX, 2460 versos. En efecto, pensamos que son 2460 versos y no 2462 como indican, rutinariamente, todas las ediciones numeradas<sup>4</sup> de *La voz a ti debida*, pues sucede que no han contemplado que los versos 1295 y 1870 no se "parten" en dos independientes sino que tan sólo se fraccionan en dos líneas versales para resaltar el contenido del primer y segundo braquistiquio respectivamente, sin perder en absoluto su unidad.

Otro dato que confirma su identidad macrotextual es el hecho de que esos erróneamente denominados "poemas" no están

---

<sup>4</sup> En realidad, los versos numerados sólo aparecen en las ediciones de González Muela (1969) y de Escartín (sólo la de 1995). Sin embargo, todas presentan, como veremos en el Anexo (Capítulo VIII), otras deficiencias con respecto a la edición *princeps* de 1933. Estas son las ediciones que incluyen el poema *La voz a ti debida*:

Salinas, P. *La voz a ti debida*. Madrid. Signo, Los cuatro vientos. 1933.

Salinas, P. *Poesía junta*. Buenos Aires. Losada. 1942.

Salinas, P. *La voz a ti debida*. Buenos Aires. Losada. 1949.

Salinas, P. *Poesía Completa* (Ed. de J. Marichal). Madrid. Aguilar. 1955.

Salinas, P. *La voz a ti debida. Razón de amor* (Ed. de J. González Muela). Madrid. Castalia. 1969.

Salinas, P. *Poesías Completas* (Ed. de S. Salinas). Barcelona, Barral, 1971, 1975, 1981.

Salinas, P. *La voz a ti debida. Razón de amor* (Ed. S. Salinas). Barcelona. Círculo de Lectores. 1991.

Salinas, P. *Poesías completas*. (Ed. S. Salinas). Madrid, Alianza, 1989-1990; reeditadas por S. Salinas en Alianza como Biblioteca de autor en 2003.

Salinas, P. *La voz a ti debida. Razón de amor. Largo lamento*. (Ed. M. Escartín). Madrid. Cátedra. 1995.

Salinas, P. *Poesías completas*. Edición de S. Salinas. Barcelona, Lumen, 2000.

Salinas, P. *La voz a ti debida* (Ed. N. González Nieto). Madrid. El País. 2005.

Salinas, P. *Poesías completas*. (Ed. de S. Salinas) Barcelona, Random H. Mondadori, 2007.

Salinas, P. *Obras Completas I. Poesía. Narrativa. Teatro* (Ed. E. Bou y M. Escartín). Cátedra, Madrid, 2007.

titulados ni numerados, sino que se siguen unos a otros con una ordenación no convencional ya que engloba a todos los fragmentos como formantes de un todo orgánico, como variaciones de un tronco formal y temático común, y que el macrotexto está decidido y dispuesto con una serie de elementos intertextuales, paratextuales y architextuales que actúa sobre todos y cada uno de los fragmentos líricos.

Prestaremos singular atención a la métrica que, con sus propuestas innovadoras sobre el verso español, es un decisivo formante macrotextual interno de una sustancial repercusión sobre el cancionero. El metro, junto a los estilemas autoriales, la persistencia de ciertos mitos, un uso específico y deconstructivo de la tónica amatoria, la recurrencia de motivos secundarios como variaciones del nuclear, la, a veces, tenue pero siempre firme relación *inter fragmenta* de la historia amorosa reforzada por una serie de conectores formales y temáticos, y la constante relación dialógica que se establece entre sus actores líricos, dotan al texto poético de un profundo sentido unitario en el que todos los fragmentos remiten a los cercanos y al resto como a un todo.

Salinas necesitaba reflexionar sobre la experiencia amorosa que estaba viviendo, contársela a su amada, explicársela a ambos. Y en la poesía encuentra el camino ideal para reafirmar y referirle la verdad de su amor. Con estos *fragmenta* poemáticos, dialógicos y pseudoepistolares<sup>5</sup>, ella tiene constancia de la vivencia y

---

<sup>5</sup> Bou E. (Salinas, 2002: 18) afirma atinadamente: “las cartas de Pedro Salinas a Katherine Whitmore han estado ante nuestros ojos desde 1933, en los poemas de la trilogía amorosa, y somos nosotros los que no hemos sabido leerlas, ya que de tan obvias no queríamos –o no podíamos- verlas.” Y añade (2002: 32) que “las cartas constituyen un espacio en el que se consume el amor.”

Gilman (1976: 120) sugiere también esa condición mediante una interrogación, “¿Poesía epistolar?”

El propio poeta nos lo confirma en la carta 105 a Katherine (Salinas 2002: 236): “*Tú sabes lo que te mandaba (...) Mi libro no era mi libro. Lo que yo te he mandado no eran poemas, no poesía, (...) No es un libro: es una prenda, una señal material, una memoria, una promesa del amor de nuestras vidas (...) y todo a ti debido.*” Se podría incluso realizar una lectura de *La voz* en clave epistolar, ya que las cartas descubren y aportan, en ocasiones, nuevos y distintos significados a interpretaciones tenidas por válidas hasta ahora [“Me llevo mis papeles, mis notas últimas de versos (casi todas surgidas o sugeridas por tus cartas o mis cartas) y mi drama”, en Salinas 2002: 122]; pero ese no es nuestro trabajo crítico. Por consiguiente, referiremos sólo algunas de las fechadas antes de diciembre de 1933 si aportan una contribución de índole crítica o metapoética.

perduración del amor. Son casi misivas porque la elocución monologal del yo lírico dirige, envía, sus mensajes líricos a un encubierto "tú" que los recibe, recepciona, sin intervenir. Hay, por tanto, unidireccionalidad en la comunicación, aunque esto no es una novedad sino un rasgo característico de todo tipo de poesía.

Y fue el lanzamiento editorial de *La voz a ti debida* en 1933 el que, paradójicamente, guardó mejor el secreto de la receptora lírica y real del cancionero, de la verdad de un amor relatado con la voz de la intimidad y la confidencia debida.

Como consecuencia de los recientes desvelamientos respecto a la destinataria de *La voz a ti debida*, y las luces que las cartas dirigidas a Katherine Whitmore proyectan sobre su proceso creativo, versiones de varios fragmentos, claves interpretativas del cancionero, etc., hemos optado por el criterio más científico y objetivo, poniendo especial cuidado en deslindar lo que sería materia importante para un biógrafo, y no es nuestro caso y sí por ejemplo el de la biografía de Joan Cross<sup>6</sup>, de lo que es información pertinente para un estudio crítico y riguroso del cancionero.

Finalmente, queríamos expresar que ha habido una premeditada huida de todo exceso crítico e inflación terminológica que más que aportar claridad al análisis lo suman en interpretaciones laberínticas poco animosas. Como decía Salinas en su "Poética" para la *Antología* de Gerardo Diego<sup>7</sup>:

"La poesía se explica sola; si no, no se explica. Todo comentario a una poesía se refiere a elementos circundantes de ella, estilo, lenguaje, sentimientos, aspiración pero no a la poesía misma. La poesía es una aventura hacia lo absoluto. Se llega más o menos cerca, se recorre más o menos camino; eso es todo (...) Cuando una poesía está escrita se termina, pero no se acaba; empieza, busca otra en sí misma, se descubre de pronto dentro de sí una intención insospechada. Iluminación, todo iluminaciones."

A veces, se ha pretendido dar las claves mágicas que revelen todo el poema de *La voz a ti debida*, pero a todas las desafía

---

<sup>6</sup> Cross, J. *Pedro Salinas y su circunstancia. Biografía*. Madrid, Páginas de Espuma, 2004.

<sup>7</sup> Diego, G. *Poesía española contemporánea. Antología*. Madrid, Taurus, 1985: 303.

porque tanto la esencia de esta poesía como el contenido abstracto tratado no atienden a explicaciones objetivas y racionales. El acercamiento crítico no puede aclarar toda su esencia poética, porque el lirismo intenso tiene un apartado de sombra y liberación inaprensible. De ahí que hayamos dejado fluir al texto y sus fragmentos líricos, al poema, para que se explique por sí mismo pues "la poesía siempre sabe más que el poeta", solía decir José Hierro.

## **1.2. Pedro Salinas: de los primeros tanteos líricos a *La voz a ti debida*. Signos contextuales.**

Cuando en 1948 Salinas estudia la obra de Rubén Darío<sup>8</sup>, le atribuye tres grandes influencias literarias procedentes de sus lecturas y estancias en Francia: Víctor Hugo<sup>9</sup>, la escuela parnasiana (Leconte de Lisle, José M<sup>a</sup> Heredia, Prudhome), y los autores del *arte por el arte* con Gautier a la cabeza. En el epígrafe sobre la "Supremacía del arte" (1981: 198), añade:

"Desde el romanticismo comienza, a cargo de los mismos artistas, un incesante coro apologético del Arte, al que se coloca en la sumidad de las obras del hombre en la tierra. Darío, por su contacto estrecho con los autores de la escuela esteticista, con los parnasianos, con los simbolistas, llegó a hacer suya esta doctrina, a vivirla con toda su alma."

En cierta manera, está también hablando de buena parte de su inicial formación francesa adquirida durante su lectorado en La Sorbona (1914-1917). Destacará asimismo la influencia en Rubén de Verlaine como impulsor de la gran corriente integradora de toda la poesía moderna, el Simbolismo, que también arraigará en la poesía de Salinas.

---

<sup>8</sup> Salinas, P. *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*. Buenos Aires, Sudamericana, 1948. Nosotros citamos de la edición de S. Salinas y J. Salinas en *Ensayos Completos II*. Madrid, Taurus, 1981: 7 a 215.

<sup>9</sup> "Fue Víctor Hugo quien dijo: <<L'art, c'est l'azur>>. Azul significó para Darío la enseña más excelsa, la bandera a que nunca hizo traición." (Salinas P. 1981, II: 198)

Los dos viajes de Rubén a España (1892 y 1899) no marcaron una impronta en la biografía de Salinas (1891-1951), aunque sí tuvieron su trascendencia para Valle, Pardo Bazán, Benavente, los hermanos Machado y Juan Ramón, pese a contar éste último con apenas 18 años. No obstante, confiesa Pedro Salinas que su primeriza poesía está escrita bajo el hechizo rubeniano:

“El que esto escribe puede dar testimonio de que para los lectores de poesía que nos andábamos por los 15 años, o sus cercanías, cuando se publicaron los *Cantos*, Rubén era más que un poeta admirado, que un guión arrebatador: tocaba en ídolo.” (Salinas P., 1981: 34)

La primera poesía conservada de Salinas es un poema en serventesios dividido en tres partes de 24 versos cada una, que Soledad Salinas<sup>10</sup> publica con el título de “Estrofas”. Están escritas en la órbita de *Prosas profanas*, y sus alejandrinos reflejan a un inexperto poeta que insinúa su abandono de la estética romántica: “Yo ya había leído a Lamartine. Alguna / vez también en secreto, hice más de una rima.” Y no puede ocultar el influjo de Darío:

Se llamaba Consuelo. Era rubia y coqueta  
y fue un arco triunfal, su perversa inocencia,  
por el que entró mi alma cansada de poeta  
en el jardín de esta lírica adolescencia.<sup>11</sup>

También de 1911 se conserva una “Estancia en memoria de Jean Moréas” quien en 1886 había publicado su *Manifiesto simbolista*. En 1913, Salinas realizó unas traducciones de poesía moderna francesa; así es como los autores parnasianistas y estetizantes (Albert Samain, Henri de Régnier, Charles Guerin,

---

<sup>10</sup> *Poesías Completas*. Barcelona, Lumen, 2000: 921-923. Estos tanteos líricos de 1911 iban firmados por Pedro Manuel Salinas. Se publicaron en *Prometeo*, la revista de Ramón Gómez de la Serna.

<sup>11</sup> Ya José Hierro (1992: 43) advirtió que en estos versos: “el modernismo que afecta al primer Salinas es el domesticado, el de Villaespesa, el de Juan Ramón de *Ninfeas*.” Y Juan Marichal (1976: 31) escribe que en “estos versos hay, indudablemente, una voluntad de ser <<decadente>> (...) la expresión de un adolescente bastante *sophisticated* de ese momento”. Refiere Marichal, en la página 33, otros poemas de transición, antes de la publicación de *Presagios* en 1924: “La palma y la frente” (1916) en la revista *España* y “Voz de jugar” (1920) en *La Pluma*.

Emilé Despax y “nuestro caro Jules Supervielle”<sup>12</sup>) sumergen al joven Salinas en la gran corriente simbolista francesa. De otros trece poemas inéditos (1914-1915) que publica Soledad y Jaime Salinas (2000: 937-963) sólo reseñamos la influencia del poeta simbolista Laforgue en el primero (“Que nuestra vida sea un himno cotidiano”) y la calidad que atesora el “Madrigal hablado”. No obstante estos primeros versos decadentistas, Pedro Salinas se dará a conocer con otros poemarios más personales (*Presagios*, 1924; *Seguro azar*, 1929; y *Fábula y signo*, 1931) escritos en España y bajo el influjo añadido de sus autores (Bécquer, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, etc.). Aunque en sus tres primeros poemarios también actualiza los versos superponiéndoles o destacando elementos futuristas y, en algún poema, dadaístas o ultraístas; pero en ningún caso son propuestas tan intensas y llamativas como las de Gerardo Diego, Larrea, etc.

### 1.2.1. Situación de *La voz a ti debida* en la lírica de Salinas.

Juan Marichal (1976: 29) propone tres ciclos en la poesía de Salinas: “1º, el tanteo hacia la propia voz y hacia el propio yo; 2º, el encuentro del yo al hallar el tú del amor humano, y 3º, la ampliación de la voz al tú debida hasta transformarse en la voz al *contemplado* entregada”. Al primer ciclo pertenecen los tres primeros poemarios ya citados<sup>13</sup>, y al segundo ciclo la trilogía amorosa<sup>14</sup> que se inicia con *La voz a ti debida*, “un verdadero

---

<sup>12</sup> Jorge Guillén, “Poesía integral”, ensayo recogido bajo el título *El argumento de la obra*, Barcelona, Ocnos, 1969: 99.

<sup>13</sup> Recuerda Andrew Debicki: “Los tres primeros libros en verso de Pedro Salinas – *Presagios*, *Seguro azar* y *Fábula y signo*– se han interpretado frecuentemente como «poesía pura», exenta de valores afectivos (...) Estas interpretaciones de la poesía temprana de Salinas como abstracta y fría han sido modificadas, en parte, por Carlos Feal Deibe, Luis Felipe Vivanco y Concha Zardoya, quienes han observado la búsqueda de valores humanos por parte del poeta, y su modo de convertir la realidad técnica en realidad más profunda.” (“La visión de la realidad en la poesía temprana de Pedro Salinas”, *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925*. Madrid, Gredos, 1981: 69-70)

<sup>14</sup> Juan Marichal (1976: 28-29), tras introducir la teoría de Teilhard de Chardin (1º, *se centre sur soi-même*; 2º, *se décentrer sur l'autre*; 3º, *se surcentrer sur un plus grand que soi*) añade que “de 1933 a 1936, es la fase de lo que podríamos denominar de *descentración*



acontecimiento en la lírica amorosa española” (p. 41). Recuerda Marichal (1976: 45) que Guillén en una conferencia nunca publicada decía, en 1934, “que el poeta Salinas representa en la tradición lírica española lo mismo que el *Canto a Teresa* había representado en el romanticismo.” Y añade que entre ambos “hay una gran diferencia (...) en Espronceda hay confesión, mientras que en Salinas hay confidencia.”

Y es la incesante y desnuda confidencia a la amada la que brota en el segundo ciclo, el del “tú del amor humano”. Y en este macrotexto poético que es *La voz a ti debida* (1933), pensamos que para expresar dicha declaración íntima de un amor, Salinas se vale de dos corrientes literarias. Una es la influencia del intimismo de raíz becqueriana que desembocará con acentos diferenciados hacia los años 30 en la creación lírica de destacados poetas generacionales (Salinas, Aleixandre, Diego, Cernuda, etc.). El otro influjo, sobrepuesto y más moderno para todos ellos, es el del gran tronco lírico del simbolismo francés.

Salinas reconocerá también el alcance de la gran corriente simbolista en sus mayores. En el tono melancólico, sereno y esencial de Antonio Machado,<sup>15</sup> quien ya había definido la poesía como “la palabra esencial en el tiempo”, y en la primera poesía, “sensitiva”, de Juan Ramón con su compartida inclinación a las formas sencillas y tradicionales (romance, asonancias, etc.) y la representación de un mundo intimista, simbolista, en confluencia con la expresión sentimental becqueriana. Salinas aprovechará la nueva sensibilidad que proyectó el Simbolismo, no porque sea un escritor proclive al símbolo, que no lo es, sino porque comparte la intención estética del movimiento: expresar la realidad desde una perspectiva esencial y preservarla por la palabra poética. A ello contribuirá nuevamente el influjo temático y tonal de la poesía

---

en el tú de la amada.” En esta etapa creativa, encuentra su más genuina voz al expresar al tú lírico su experiencia amorosa.

<sup>15</sup> Debicki, A. en *Historia de la poesía española del siglo XX. De la modernidad hasta el presente* (1997: 24) comenta que en Machado “su impulso por definir la poesía como una manera de ocuparse de la existencia temporal” es de origen simbolista, “partiendo de *Soledades, galerías y otros poemas* (1907) y pasando por *Campos de Castilla*, transforma las escenas y los elementos de la naturaleza en correlatos de actitudes subjetivas, evitando siempre el decorativismo que caracterizaba a los modernistas.”

española de signos premodernos (Rosalía de Castro y Bécquer, especialmente), la depuración formal del verso castellano que había supuesto el modernismo hispanoamericano (renovación rítmica, exploración del ritmo del verso, actitud creativa, versolibrismo, etc.), y, muy especialmente, los maestros simbolistas franceses y la poesía de Juan Ramón.

En 1917, el de Moguer dará comienzo a su época "intelectual" -ya avanzada en *Sonetos espirituales* y *Estío*- con la publicación de *Diario de un poeta recién casado*. El *Diario* tendrá una decisiva influencia sobre el Novecentismo y la llamada Generación del 27 que va a adoptarle inicialmente como maestro y guía, aunque estos jóvenes poetas emergentes están simultáneamente al día de los diversos ismos que invadieron el panorama literario, y participan en cierta medida de aquellas propuestas estéticas (Futurismo, Creacionismo, Ultraísmo, etc.), sobre todo en los primeros años 20. Aunque, defiende Debicki (1997: 34) que sólo "Gerardo Diego (y Pedro Salinas en menor grado) estaban profundamente involucrados en los movimientos vanguardistas del período."<sup>16</sup>

Pedro Salinas recorre, en la estela del *Diario*, *Eternidades*, *Piedra y cielo*, *Belleza*, *Poesía*, etc., de Juan Ramón Jiménez, una parte importante de su ruta esencializadora. Como él, busca lo verdadero y perdurable intentando trascender la realidad aparente. Con esta intención definió la poesía como "una aventura hacia lo absoluto"; pero aunque el sentido de su poesía comparta el mismo impulso y parte de su trayectoria hacia "el Absoluto" juanramoniano, la meta es distinta. El de Moguer deseará trascender las realidades hasta otras invisibles en donde está la salvación y unión con el dios deseante y deseado, un dios luz de la conciencia suma, eterno e infinito. Salinas, en *La voz a ti debida*, intenta trascender la realidad mundana y el amor corporal para

---

<sup>16</sup> Debicki, A. (*op. cit.*, 1997: 56) propondrá los años 1915-1928 como el período en el que surgieron los escritos vanguardistas, Gómez de la Serna, el fugaz Ultraísmo de Huidobro, y los poemas creacionistas de Diego y Larrea. Pero afirma que todos los poetas del 27, además de asumir su tradición, "aceptaron la poética simbolista dominante representada por Juan Ramón"; y que a partir de 1929 hay unos intentos antisimbolistas que se manifiestan en el cambio de sensibilidad propiciado por el surrealismo, Neruda, etc. No obstante, afirma en la página 77: "Esto no implica un abandono explícito de la poética simbolista o de la modernidad, aunque señala un cambio en el discurso que hasta cierto punto debilitó algunos de sus presupuestos."

encontrar el trasamor como vía de acceso a la esencia del amor, de la amada y de lo verdadero.

### 1.2.2. Contexto generacional.

*La voz a ti debida* (1933) surge en lo que se considera el segundo momento generacional del 27, entre los años 1930-1936. Los poetas del 27 ya habían abandonado varias tendencias estéticas como el neopopularismo de Lorca y Alberti, los intentos creacionistas de Gerardo Diego, un leve futurismo y ultraísmo de Salinas, etc. Este largo e intenso sexenio lo interpreta Juan Cano Ballesta<sup>17</sup> enmarcado con la dualidad de “pureza y revolución”. Reforzando esta premisa, indica Debicki<sup>18</sup> que hacia ese período se produce una “pérdida de pureza” simbolista por el antagonismo que supone de un lado la irrupción decidida del Surrealismo, y, de otro, la llegada de Neruda a España en 1934, *Residencia en la tierra*, y la militancia poética que origina *Caballo Verde para la Poesía* (1935). Todos estos acontecimientos literarios suponen la recuperación de una poesía del sentimiento, la pasión y las emociones, una “poesía impura” frente al concepto de poesía pura que proponían la revista *Nueva Poesía* y Juan Ramón Jiménez.

Efectivamente, el final de los años 20 venía augurando un cambio de ciclo estético (homenaje a Goya en 1928, *Un chien andalou* de Buñuel y *El juego lúgubre de Dalí* en 1929), económico (quiebra bursátil norteamericana y crisis económica occidental), político (dimisión de Primo de Rivera en 1930 y proclamación de la República en 1931) y literario. Entre 1929 y 1931, Luis Cernuda estará escribiendo *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos*. Lorca, tras su beca en Columbia University, escribe *El público* (1930) mientras sigue redactando *Poeta en Nueva York*. Alberti había publicado *Sobre los ángeles* en 1929 y comienza la escritura de *Sermones y moradas*, y Vicente Aleixandre termina *Pasión de la*

---

<sup>17</sup> *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Madrid, Gredos, 1972.

<sup>18</sup> “Una pérdida de pureza: la modernidad española, 1929-1936” en *Historia de la poesía española del siglo XX*. Madrid, Gredos, 1997, pp. 65-85.

tierra en 1929, y publica en 1932 *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor* en 1935.

Sin embargo, en este contexto generacional impregnado de surrealismo, el movimiento no tendrá un seguimiento absoluto, no se utiliza íntegramente su técnica, se rechaza el automatismo<sup>19</sup>, y en los poemas subyace una vocación a la interpretación lógica, a perfilar una línea de pensamiento racional. Reseña Díez de Revenga<sup>20</sup> las manifestaciones contrarias que hicieron Lorca, Aleixandre, Alberti o Cernuda a la adopción de un surrealismo ortodoxo, y cómo cada uno de ellos realizó su propia interpretación y adaptación personal.

Con todo, esta era la estética que estaba imponiéndose cuando se publica *La voz a ti debida*. Y, ante aquellos textos, el poema de Pedro Salinas y, más tarde, *Razón de amor* (1936) suponen una diferenciación en cuanto continúan la corriente simbolista e incluso podría decirse que la culminan en España en una dirección temática, la expresión de un esencialismo de signo amoroso. Este contenido poemático, subjetivo e íntimo, retarda la aparición de su poesía más cercana a la problemática del individuo como ser social<sup>21</sup>. Dirección que ya estaba en el ambiente desde el

---

<sup>19</sup> Escribe Leo Geist: «El abandono de todo control racional o estético sobre la materia poética le resultaba inaceptable a un grupo de poetas cuya obra se caracterizaba precisamente como “intelectual” (...) García Lorca, que a partir de 1928 practica lo que llama su “nueva manera espiritualista”, escribe poesía “desligada del control lógico, pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina.”» (*La poética del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Guadarrama, 1980, p. 176).

Y Arturo Ramoneda afirma: «los escritores españoles mantuvieron sus distancias respecto a la siempre problemática “escritura automática”. En todos ellos dominó el razonado desorden, el riesgo calculado, y el mundo onírico fue sometido a un meticuloso trabajo de criba, depuración y crítica.» (*Antología de la generación del 27*, Madrid, Castalia, 1990, p. 54-55).

<sup>20</sup> “La poesía surrealista española” en *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*. Madrid, Castalia, 1995, pp. 47-57.

<sup>21</sup> En las notas a la edición de *Obras Completas* (2007, vol. III, p. 1544, 1ª) Escartín indica que en el manuscrito de *Todo más claro* (1949) “tras él [prefacio] y antes del índice, se halla una *Dedicatoria* que no se publicó y reza (*A España (1936-1939)*”.

Asimismo, el “Prefacio” que López Llausás de la Editorial Sudamericana solicita a Salinas es un manifiesto de innegable denuncia, de compromiso social y humano: “en los cubículos de los laboratorios, celebrados templos del progreso, se elabora del modo más racional la técnica del más definitivo regreso del ser humano: la vuelta del ser al no ser (...) las angustias arremeten por muchos lados. Y ahí están las mías, en este librito, para el que no se quiera cerrar a verlas: so capa de anécdota y por rodeos callejeros y alusivos en ciertos poemas de ciudad; bajo especie más directa y acongojada en el poema último, largo intento de mover en

*Segundo manifiesto surrealista* de 1929 que tenía un carácter marcadamente revolucionario y que abría la puerta al compromiso y la crítica de la realidad española. Este giro hacia una poesía comprometida y revolucionaria (Rafael Alberti, Emilio Prados, José María Hinojosa, Miguel Hernández) no afectará de momento a Salinas, posicionado en la creación de una poesía que está dentro de la tradición simbolista.

Y poco antes de esta poesía comprometida, se producía un antecedente generacional<sup>22</sup> de poesía amorosa muy cercano para Salinas, el surrealista *Espadas como labios* (1932) de Vicente Aleixandre, quien se revela con una poesía definitivamente moderna, con la que comunica su amor hacia lo creado, un amor que sugiere desde la liberación a la muerte. El poemario comenzaba con el poema titulado "Mi voz" y estaba guiado por la voz de un yo lírico. El verso quinto planteaba un motivo temático que está presente en la edición de *La voz a ti debida* de 1933:

He nacido una noche de verano  
entre dos pausas Háblame te escucho  
He nacido Si vieras qué agonía  
representa la luna sin esfuerzo  
He nacido Tu nombre era la dicha.

Podría pensarse que este primer poema da el tono al cancionero de Salinas, pero no es más que un espejismo. No sólo la expresión poética es formalmente distinta<sup>23</sup> (ausencia de signos de puntuación, aparente inconexión de la progresión temática,

---

la conciencia de algún hombre el santo horror a una obra de los hombres cuya designación exacta y propio nombre se evita en todo el discurso de esos cuatrocientos versos (...) ¿Entonces, el título? Él y el poema cabecero dicen mi firme creencia: que la poesía es siempre obra de caridad y de claridad. De amor, aunque gotee angustias y se busque la solitaria desesperación." Los lógicos problemas para publicar en EEUU retrasan el conocimiento de estos poemas, "El viento y la guerra" es de 1942, "Cero" de 1944, etc.

<sup>22</sup> Otro es *Soledades juntas* (1931) de Manuel Altolaguirre (1905-1959) que contiene varios poemas que bien pudieron influir en Salinas. Nos referimos a "Beso" y "Las caricias".

<sup>23</sup> Contrariamente, pensamos que el influjo de estos primeros poemas y los siguientes ("Partida", "Circuito", "Silencio", "En el fondo del pozo", etc.) será decisivo, determinante, para el *novísimo* Pere Gimferrer.

imágenes visionarias, paralelismos, enumeraciones, términos marinos, etc.) sino que el segundo poema, "La palabra", aporta un "yo" sustancialmente diferenciado del protagonista de *La voz a ti debida*, pues, aunque "Esta música nace de tus senos", el "yo" es autónomo del "tú" y no le debe la voz, el ser, ya que prontamente afirma: "que mi voz no es la tuya". No obstante, el poemario alexandrino es para Salinas una novedad y un avance sobre la tradición del que asume el principio de la libertad formal con base tradicional y el de la expresión íntima y subjetiva del yo lírico.

Más tarde, cuando comenta *La destrucción o el amor* (1935) de Vicente Aleixandre<sup>24</sup>, Salinas destaca la perfecta adaptación del Surrealismo al poemario, y su visión "neorromántica"<sup>25</sup> del amor y el dolor. Hay una frase<sup>26</sup> en la que asume su identificación con el tema del poema:

"Para muchos poetas y pensadores, el amor es fuente de vida, es potencia creadora inagotable, cuya misión incesante consiste precisamente en reponer las bajas continuas de las fuerzas destructoras."

Incluso el fragmento 17 de *La voz a ti debida* recoge, anticipa, desde sus primeros versos una parte de este componente imaginario alexandrino:

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

---

<sup>24</sup> En este volumen hay versos muy cercanos a *La voz* en los poemas "Unidad en ella", "Ven siempre, ven", "A ti, viva", "La luz", "Soy el destino", etc.

<sup>25</sup> En plena inflación terminológica, "neorromántico" es el adjetivo con el que tanto Dámaso Alonso como Salinas se refieren al surrealismo de Aleixandre.

<sup>26</sup> "Vicente Aleixandre entre la destrucción y el amor", publicado en mayo de 1935 y recogido más tarde en un volumen de 1941 titulado *Literatura española siglo XX* (Salinas, 1983: 172).

De manera que podemos afirmar que una pauta indudable en su labor de poeta es asimilar las formas y los temas de los versos que le lega la tradición y utilizarlos cuando le sean precisos. Desde sus primeros poemas hasta sus póstumas publicaciones de crítica literaria, Salinas (1952)<sup>27</sup> destaca siempre el rescate de la tradición, y su renovación, como rasgo de la literatura española del siglo XX poniendo como paradigma de lo formal un poema no estrófico, el romance, que:

“...confirma esa curiosa actitud española de tradicionalismo, de conservación del pasado, pero vivida de tal modo que sirve con perfecta eficacia de expresión al presente (...) Esta atadura tan hispánica de lo tradicional y lo innovador, lo anuda el romance del siglo XX con sin igual firmeza.

Y cumple, como debe cumplir toda generación de hombres u obras, su papel; conservar y añadir. Lo que añade el romance novecentista a sus antepasados ya lo hemos visto: es cosa de precio sin igual, es el lirismo.”

Y añade que el romance, abandonando ya la veta narrativa de los romances viejos, tiene ahora otra dirección:

“...perderse y por ahí a ganarse, en las entrañas de lo intrahistórico e individual, del personal sentir, de la angustia del hombre solo ante su destino eterno.”

Como veremos a lo largo de todo nuestro trabajo aquel puede ser el lema de Salinas cuando versifica la expresión de la propia experiencia amorosa: “conservar y añadir”. Y lo va a poner en práctica en todos y cada uno de los elementos dispositivos del texto, en la actorialización lírica, en los temas y motivos secundarios, en la innovación que aplica a la tópica amatoria y al legado métrico de los siglos precedentes, porque para él, la tradición es el vivero natural de la poesía.

Pedro Salinas, como Bécquer, Lope, y antes Garcilaso, literaturiza su vida, su pasión amorosa; sólo que ahora lo hace de un modo tan sutil, tan irreconocible que, a diferencia de Espronceda o Machado, parece que esté hablando de otra cosa. Él toma una

---

<sup>27</sup> Salinas, P. “El romancismo y el siglo XX” en *Estudios Hispánicos, homenaje a Archer M. Huntington*. Wellesley College, Mas., 1952: 525-526.

dirección indagadora de la realidad que le permita acceder, mediante la expresión poética, a la verdad final y última que se esconde bajo el conocimiento sensible, detrás del mundo de las apariencias. Esta inquietud intelectual neoplatónica hace de *La voz a ti debida* un cancionero en pos de lo trasreal, del trasamor; un cancionero que aspira a un amor esencial y trascendente.

En el cancionero, las oscilaciones anímicas y sentimentales que resultan de las vivencias de la experiencia amorosa son salidas y entradas simbólicas a la luz de la amada que, al vivir, trasvive su amor. El amor se concibe como una fuerza órfica con la que los amantes pueden sobrevivir al tiempo y alcanzar la eternidad. Una idea paralela es la que se expresará al final del "Fragmento primero (*Sucesión*)" de *Espacio*<sup>28</sup>. En este extraordinario y primero poema en castellano del siglo XX, Juan Ramón Jiménez se acerca, entre otras muchas dimensiones, a la del amor como conciencia que aspira a la eternidad y al infinito. El amor posee una voluntad creadora efectiva, se identifica con la luz que crea la inmensidad, la permanencia:

"Imágenes de amor en la presencia concreta (...) ¡Vosotras, yo, podemos crear la eternidad una y mil veces, cuando queramos! ¡Todo es nuestro y no se nos acaba nunca! ¡Amor, contigo y con la luz todo se hace, lo que haces amor, no acaba nunca!"

El amor, repetido en un endecasílabo -"Dulce como este sol era el amor"- de aparición cíclica, se convierte en el principal motor léxico-imaginativo del "Segundo fragmento (*Cantata*)" de *Espacio*. Dado que sus dos primeros fragmentos en verso se publican en 1943 y 1944, y la versión definitiva e íntegra lo será en prosa en 1954, parece obvio que Juan Ramón está al tanto de la propuesta de *La voz a ti debida*, aunque pensamos que son más numerosas las deudas de Salinas: la amada descrita con movimientos y ubicación ascendente o elevada, el deseo de convertir la existencia en esencia, las paradojas como método para ampliar el significado objetivo de expresiones que aparentemente chocan semánticamente contra sí mismas, el valor salvador de la palabra

---

<sup>28</sup> Juan Ramón Jiménez. *Antología poética* (edición de Javier Blasco). Madrid, Cátedra, 1988: 377.



poética, el mar (*El contemplado*) como símbolo de la eternidad y lo inmutable, etc.

### 1.2.3. Contexto epocal.

Como vimos, en esta época de 1930-1936 ya han sido liquidadas las estéticas vanguardistas (Diego), la tendencia neopopularista (Lorca, Alberti), la imitación gongorina rezagada (Miguel Hernández<sup>29</sup>), etc. Además, el tronco simbolista se estaba viendo atacado por una poética de signo más emocional y sentimental (Neruda), más realista, social y comprometida con los problemas contemporáneos que llevará incluso a la politización (Alberti, M. Hernández). De manera que estos años marcarán el paso de la estética simbolista a una poesía realista que comienza a aflorar y afianzarse según nos acercamos a la Guerra Civil española.

Ante la arribada de estas nuevas estéticas epocales de signo surrealista, realista o comprometido, la publicación de *La voz* en 1933 es un hito y una evolución novedosa en la literaturización de una experiencia amorosa. Afirma Juan Cano Ballesta (1972: 229):

"...este libro marca un evidente despegue de actitudes estéticas propias de la década anterior y la apertura de nuevos horizontes en el tratamiento del tema amoroso, que se continuarán con ligeros cambios en *Razón de amor* (...) sin atreverse a dar el paso definitivo y revolucionario, reservado a poetas de la nueva generación como Miguel Hernández."

Añadiríamos que es un libro que, dentro de la tradición simbolista, sí posee elementos pasionales y emotivos aunque sin alcanzar, por supuesto, el desgarrón de Neruda. En sus páginas hay inquietudes, alegrías, júbilos, incertidumbres, dolor, lágrimas, esperanza, etc. Son, sin duda, emociones, aunque no llegan a expresarse de un modo colmadamente pasional por varios motivos. De un lado, Salinas perpetúa la corriente simbolista, remisa a los grandilocuentes excesos sentimentales. De otro, estaba versificando una experiencia real que desea comunicar de una

---

<sup>29</sup> *Perito en lunas* es un texto de 1933, pero esta fase gongorina es rápidamente superada con la llegada, tan arrebatadora para él, de Pablo Neruda.

forma auténtica, moderna, es decir, nada exagerada ni melodramática. El yo lírico siente la interna tragedia de sus dudas, de la separación y la ausencia de la amada; pero por convicciones estéticas y razones biográficas, elimina en su expresión lo retórico y las palabras usadas y vacías, y la colma de desnudez y sereno equilibrio huyendo de referencias y anécdotas personales directas para mantener el poema como un mensaje privado, una confidencia anónima, una ofrenda íntima y vinculante entre dos amantes que están escondiéndose entre los versos. Esta dimensión críptica, secreta, del poema, que alcanza a *Razón de amor y Largo lamento* (libro más sensual y apasionado, o amargo y dolorido, respectivamente), ha sido desconocida o descartada frecuentemente por la crítica. El caso de M. Hernández que apuntaba Cano Ballesta es distinto. Hernández es un poeta más joven (1910-1942) que lee con entusiasmo la obra de Neruda quien le condiciona a expresar con pasión su relación amorosa, y que opta por un tono angustioso y trágico resultado de una amada indiferente e inaccesible<sup>30</sup>. Esta tensión íntima y lírica produce en la expresión un desgarramiento y frustración mayores que en *La voz*, donde el enamorado mantiene una relación clandestina pero, al menos en este primer libro amoroso, correspondida.

*La voz a ti debida* tiene, no obstante, cierta presencia de elementos de índole irracionalista. En efecto, no se poetiza un amor de certidumbres y análisis racionales. Hay predisposición al enfoque subjetivo, utilización de la paradoja irracional, enumeración de elementos caóticos, énfasis en la manifestación de sentimientos, situaciones contradictorias, etc. Parece como si el poeta controlara menos la dirección temática de su verso que en sus poemarios previos, donde sí sabía hacia donde se dirigía la línea argumental poemática. También es su voz más vacilante e incierta, alborozada o insegura, por los vaivenes emocionales de la relación amorosa. A pesar de ello, estos elementos de origen surrealista aparecen mucho más atenuados y en menor proporción que, por ejemplo, en

---

<sup>30</sup> A. López-Casanova (2007: 103) subraya que “la constelación temática de *El rayo* va a quedar articulada alrededor de tres vectores básicos, de tres tópicos amorosos fundamentales: 1) *La queja dolorida del amante*. 2) *La amada esquiva*. 3) *El amor como muerte*” en “Género de *Cancionero*, tónica amorosa y mito personal (una lectura de *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández)”, *Macrotexto poético y estructuras de sentido*, Valencia, Tirant lo Blanch, pp. 95-137.

los versos de Aleixandre o Alberti. Y, asimismo, no hay una proliferación de desarrollos visionarios y sí una coherencia lírica, no racional pero sí poemática, en los estados de ánimo comunicados.

En resumen, apreciamos que el período 1930-1936 posee una gran complejidad al estar determinado por una superposición de tendencias poéticas que pueden darse incluso en un mismo autor (Aleixandre, Alberti, Lorca, Miguel Hernández), y al caracterizarse por el definitivo final de las vanguardias, la culminación (Guillén, Salinas) y agotamiento simbolista, la irrupción de una poesía de temática y tonalidad pasional (Neruda, Hernández), surrealista (Aleixandre, Alberti, Lorca), y el giro hacia el verso social, político o comprometido (Alberti, Hernández).

Y en este contexto epocal, 1936 no sólo marca un cambio en las direcciones estéticas sino que también es un límite cronológico impuesto por los prolegómenos y el estallido de la Guerra Civil. Es un año, sin embargo, de fertilidad cultural: se celebra el centenario de Bécquer y el tricentenario de Garcilaso. Y, sobre todo, se publica la segunda edición aumentada de *Cántico* de Jorge Guillén y la nueva edición de *Las Islas Invitadas* de Manuel Altolaguirre, poemarios que buscan lo absoluto y que siguen la poesía de la modernidad, culminando la corriente de la poesía pura en el caso de Guillén<sup>31</sup> y del esencialismo amoroso en el caso de Salinas con *Razón de amor*. Pero, a pesar de estas importantísimas aportaciones de Guillén y Salinas, es un año en que un hecho histórico determinará el destino de todos ellos y la liquidación de la poesía simbolista que se considerará incluso caduca en las nuevas revistas literarias: *Octubre* (1933-1934) y *Hora de España* (1937-1939). Su final se presagiaba también en la dirección social y política de poetas que habían visitado la URSS y que realizaron "poesía de guerra" como Rafael Alberti (*El poeta en la calle*, 1931-

---

<sup>31</sup> Aunque, al hablar de sí mismo en "Una generación" (1969: 24), reniega de esa etiqueta: "¿Poesía pura? Aquella idea platónica no admitía realización en cuerpo concreto. Entre nosotros nadie soñó con tal pureza, nadie la deseó, ni siquiera el autor de *Cántico*, libro que negativamente se define como un anti-*Charmes*. Valéry, leído y releído con gran devoción por el poeta castellano, era un modelo de ejemplar altura en el asunto y de ejemplar rigor en el estilo a la luz de una conciencia poética." Y argumenta en la página 25: "Si hay poesía, tendrá que ser humana. ¿Y cómo no podría serlo? Poesía inhumana o sobrehumana quizás ha existido. Pero un poema <<deshumano>> constituye una imposibilidad física y metafísica, y la fórmula <<deshumanización del arte>>, acuñada por nuestro gran pensador Ortega y Gasset, sonó equívoca."

1936) y Miguel Hernández (*Viento del pueblo*, escrito entre 1936-1937, y *El hombre acecha*, íd. 1937-1939).

#### 1.2.4. *Post illa: La voz a ti debida y la poesía pura.*

Como puede deducirse Salinas está en contacto con toda una serie de estéticas literarias hispánicas y europeas; pero, en nuestra modesta opinión, no se alista en la poesía pura, no es poeta puro en el sentido cerrado y estetizante que se le ha dado al término. Gustav Siebenmann reconoce que Paul Valéry es el único poeta puro por antonomasia e indica el error temprano de ciertos críticos al etiquetar a Salinas como poeta puro:

“Así, por ejemplo, Alberto Monterde en su libro *La poesía pura en la lírica española*<sup>32</sup>, no diferencia entre poesía pura y lírica intimista; incluye el sentimiento, lo cantable-lírico en el terreno de la poesía pura; y así, para él, pertenecen a ésta también, Bécquer, incluso los romances.”<sup>33</sup>

Otros desaciertos interpretativos similares han servido para catalogar a Salinas como “puro”, cuando, y seguimos a Siebenmann (1973: 245):

“El mayor y, en realidad, el único representante de este estilo poético es indiscutiblemente Jorge Guillén. La poética que precede a la selección de sus versos en la *Antología* de Gerardo Diego, es una clara adhesión a Valéry, una afirmación de sus propias salvedades (“poesía bastante pura, *ma non troppo*”).”

Salinas no presta excesiva atención a la forma elocutiva o estrófica, no necesita que sea perfecta, “redonda”, no reelabora o contempla los objetos en busca de su perfección estética. Su temática en la trilogía amorosa siempre parte de la realidad, la anécdota, el recuerdo, la experiencia; rehuye los artificios formales; limita, a contracorriente generacional, el uso de la metáfora; basa

---

<sup>32</sup> *La poesía pura en la lírica española*. Universitaria, México, 1953.

<sup>33</sup> Siebenmann. *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid, Gredos (1973: 241).

su ritmo en la libertad versolibrista y en las construcciones sintácticas; prefiere la sobriedad y sencillez expresiva.

Pensamos que a Salinas no puede aplicarse con justicia el calificativo de "poeta puro"<sup>34</sup> o "esencialista", como lo interpreta Friedrich o Bousoño<sup>35</sup>. Su poesía tiende a la esencia última del amor

---

<sup>34</sup> Salinas en la antología del 32 de Gerardo Diego ya defendía "la autenticidad" como primera cualidad de la poesía y relegaba la belleza a un lugar secundario. En esta línea, aportaremos unas consideraciones para intentar aproximarnos a su filiación definitiva.

Recordemos que Hugo Friedrich (1974: 196) atribuye a Salinas frases con las que dudamos se hubiera identificado: "Para el poeta español Pedro Salinas, es premisa indispensable de la poesía pura el mantenerse lo más libre que se pueda de objetos y temas, ya que sólo así el movimiento creador del lenguaje encuentra espacio para desenvolverse." Y, cuando habla del nuevo lenguaje (1974: 216), la idea es ciertamente contraria a la poética saliniana: "La regla que impera es la voluntaria ruptura con la tradición (...) la desintegración de la mentalidad humanista." Tampoco creemos que se le pueda aplicar lo que supone *La deshumanización del arte* (1925) de Ortega: "deshumanización que se manifiesta en el abandono de los estados sentimentales naturales, en la inversión del orden jerárquico previamente válido entre el objeto y el hombre, situado ahora al hombre en el lugar inferior" (p. 218). Con sólo estas tres citas, parece claro que Salinas no encaja ni en su concepto de poesía pura ni en el de deshumanizada. Aunque admiramos el sobresaliente trabajo de Friedrich sobre Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, etc., lamentamos no compartir algunas afirmaciones sobre la literatura española, como la consideración de la poesía de los romances "caracterizada por su estilo oscuro, lleno de laconismos" (p. 190), la fechación del influjo gongorino ("El descubrimiento de Góngora en España, desde 1910, había fecundado la poesía moderna", p. 193) a la desafortunada interpretación del "Romance sonámbulo" de Lorca (p. 251).

Creemos, por tanto, que esta etiqueta de "puro" para Salinas es parcial y restrictiva, pues como dice Claudio Guillén en su valioso libro *Teorías de la Historia Literaria* (1989: 304-305) hay una "especial superposición de continuidades y discontinuidades que caracterizan la historia de la literatura" y "las múltiples duraciones que confluyen conjuntamente en un mismo período histórico (...) consienten que un sistema predominante de formas y convenciones no excluya otros proyectos y procedimientos anteriores, periféricos u orientados hacia el futuro"

Pensamos también que Carlos Bousoño, en su extraordinario *Épocas literarias y evolución* (1981: 565), cuando enumera las cuatro generaciones contemporáneas (parnasiana o modernista, simbolista, pura y superrealista), tal vez se deje llevar por cierta inercia historicista al incluir a Salinas en la poesía pura junto a Valéry, el segundo Juan Ramón y el primer Jorge Guillén. Tampoco nos parece suficientemente argumentada la frase: "Jorge Guillén y Pedro Salinas son, por edad y por cosmovisión, miembros del instante inmediatamente anterior al superrealismo; esto es, miembros -y muy característicos- de la "poesía pura", aunque pertenezcan al "grupo" del 27." La idea ya la adelantó en "Una nueva interpretación de *Cántico*, de Jorge Guillén" (*Homenaje a Jorge Guillén*, Madrid-Wellesley, Ínsula, 1978: 73-95), aunque aquí afirmó que éste no pertenece a la Generación del 27 "sino a la inmediatamente precedente, la generación que se ha llamado novecentista, donde figuran asimismo, Ortega, Picasso, Juan Ramón Jiménez, Joan Miró, Gabriel Miró, Salinas, y, fuera de España, digamos Valéry." Contrasentidos aparte, anotamos dos sencillas objeciones: Ortega y Juan Ramón son algunos de sus maestros, no sus compañeros generacionales; y con Valéry hay una diferencia de 20 años, entre otras.

<sup>35</sup> En el artículo citado en la nota anterior, Bousoño (1978: 74-75) critica el término de poesía "pura" y propone el de "esencialismo"; pero sentimos no estar de acuerdo, para

pero no es pura o estetizante. Lo que está palpitando en *La voz a ti debida* es un amor, humano y real, escondido por un pudor afectivo y creativo, que intenta averiguar y eternizar su realidad, y con la aspiración del yo lírico a que sea instrumento y vía de conocimiento y desvelamiento de su realidad vivencial y amorosa, y, por extensión, de la realidad última. Sin embargo, no hay en sus fragmentos poemáticos actitud estetizante; nada más lejano de su impulso humano, confidencial, lírico.

Los sorprendentes, impresionistas y muy subjetivos relatos de *Víspera del gozo* (1926) sí participarían en cierta medida de esta categorización que propone Bousoño (1978, 1981). En todos ellos el narrador selecciona y plasma su impresión perfeccionista de la realidad en la que sólo cuenta "la subjetividad: los contenidos del yo", y éstos proporcionan una imagen estetizante del mundo, resultado de aplicarle una perspectiva narrativa centrada en aspectos esenciales de los objetos, personas, experiencias, sentimientos, sensaciones, etc., que permiten soluciones descriptivas y narrativas insospechadas, esencializadas. El narrador recrea acciones aparentemente cotidianas como un viaje en tren, una espera o una cita (en las que no debemos olvidar la presencia de los elementos futuristas y, por tanto, de las vanguardias: tren expreso, ascensor, automóvil, etc.) y las transforma en acciones trascendentes, casi míticas. Así, alcanza y llega a una nueva realidad que estaba sin desvelar, más allá, debajo, y que es más

---

Salinas, con la idea de que el papel de la subjetividad "consiste en remodelar el mundo y las cosas todas del mundo, para llevarlos a la perfección y plenitud que por sí mismos no tienen (...) y en esto vemos, insospechadamente y cuando menos lo esperábamos, salir del sombrero del "esencialista" o "poeta puro" la pluma con que el esteticista desdeña y borra la imperfecta realidad natural" (p. 75). Esto está, incontestablemente, en Juan Ramón (no en *Espacio*) y Guillén, pero no en Salinas que ve y expresa, incluso en la trilogía amorosa, imperfecciones, dolor, incertidumbres. Además, en los años 30, él busca la esencia de su amor, del amor, no la de los objetos representados. Y ni defiende ni posee esa acentuada percepción y plasmación esteticista de lo real e imaginario. Y no tiene el tono y léxico esencial y trascendente a lo Juan Ramón. Por tanto, pensamos que tampoco se le puede aplicar el resto del planteamiento: "La estructura que en ese instante sucede y contraría al impresionismo, la esencialista o "poesía pura", está hecha de esteticismo: es esteticismo. Hablaríamos indiferentemente, pues, de un "esteticismo esencialista", o de un "esencialismo esteticista", en donde importa la subjetividad "esteticista", basada en la Belleza, o sea, en subjetividad también (lo que importa en este caso es la **impresión** estética), pero especificada en esa dirección: no cualquier impresión es interesante, sino la impresión "bella". Sentimos disentir de esa mirada estetizante para Salinas, y recordamos que la belleza es para él algo secundario, interesado más en una poesía auténtica.

original e insólita, la que él ha establecido metanarrativamente, una realidad plástica y emocional con sus propias leyes lógicas: las creadas y fundadas artísticamente con y en la palabra artística.

Por el contrario, desde *La voz* (la alegría del descubrimiento y gozo amoroso, y las dudas y esperanza final), hasta *Largo lamento* (la nostalgia, desengaño, ironía y dolor), lo que sucede es que se ha contado con tal novedad, se ha acercado a estos sentimientos con tal depuración de las experiencias reconocibles, del anecdotismo trágico y gesticulante, y de la expresión a lo Unamuno, Champourcín o incluso Neruda, que se le ha etiquetado como esencial y puro cuando no hay una poesía en este sentido sino poesía que intenta escapar de su expresión contemporánea y de su circunstancia cotidiana, manida, retórica o vulgar, tanto como de la marfileña, estetizante y pura. Y que consigue, con un tono discursivo (“prosías”) y nuevo en su naturalidad elocutiva, comunicarnos una vivencia real que cambió profunda y largamente su vida y poesía, que arrumbó toda su vida y lírica previa (“Amor, amor, catástrofe. / ¡Qué hundimiento del mundo!”<sup>36</sup>) para centrarse exclusivamente en un ser de amor, en la figura de un tú descubrimiento –“la nueva criatura que tú eras”, v. 1464-, desvelamiento, conocimiento último, verdadero y auténtico del mundo y del amor; nada más, y nada menos.

En esta meta sí hay relación con una poesía de signo esencialista, pero sólo en la utopía de arribada, no en la partida, carnal, ni en todo el proceso de feliz o incierta reflexión amorosa, pues ni en la intención, la técnica poética o la voluntad observamos una poesía decididamente estetizante o purista, aspecto que sí desarrolló en sus relatos breves, y, hecho curioso, con un influjo proustiano que precisamente llega a la esencia de lo representado con profusa recreación y evocación de las impresiones, así como con complejidad sintáctica y oracional<sup>37</sup> sobre la que se aplica una selectiva óptica estetizante, embellecedora, metarreal.

---

<sup>36</sup> No por casualidad es el poema que ocupa la privilegiada y primera posición en las dos y diferentes ediciones de *Amor en vilo* (febrero y octubre de 1933).

<sup>37</sup> El procedimiento ya lo estudiamos al comprobar cómo un relato de seis páginas (“Aurora de verdad”) se concentraba en tan sólo cinco párrafos, con “profusión de símiles, doble adjetivación, repeticiones, complementos circunstanciales, oraciones de relativo, subordinación adverbial, coordinación adversativa y copulativa, etc. Todo ello provoca extensas oraciones en cinco únicos y abigarrados párrafos.” (Corencia y Roldán, 2004: 191).

En resumen, en este esbozo contra barlovento crítico sentimos disentir, sólo en este aspecto, con Carlos Bousoño, maestro con sus libros en tantas enseñanzas; pero pensamos que el hecho de que el yo lírico busque la realidad total y la esencia del amor no basta para aplicarle la categoría de "esencialista" como sinónimo de "puro" sin más, ya que las características estéticas que acogen estas denominaciones no cuadran ni encuadran con la poesía de *La voz a ti debida*. Aunque sí haya un deseo de trascender el mundo sensorial y superficial, no hay una propuesta filosófica o estética esencialista. En muchos fragmentos poemáticos, escuchamos a un yo lírico amante dudoso, incierto, temeroso de su situación. Pedro Salinas ha aprendido y trascendido el modo de cantar al amor de los clásicos, y de sus mayores y contemporáneos, como lo harán en otras direcciones Lorca, Aleixandre, Cernuda o Hernández. Lo que sucede es que Salinas, con esa permanente voluntad renovadora y modernizadora, común pero diferente en sus verdaderos compañeros generacionales, ha eliminado aspectos tradicionales, métricos, expresivos, metafóricos, etc., diferenciándose además porque busca un decir antirretórico y antiornamentado, que se diferencia de Machado, por ejemplo, en la eliminación o depuración de lo que todavía era narrativo, descriptivo o pictórico; y de Juan Ramón en que no propone una expresión estetizante ni de dimensión ontológica, sino la salvación por y en el amor de la amada real y trascendida a materia y experiencia de reflexión poemática.

José Hierro<sup>38</sup> parece zanjar atinadamente la polémica sobre "la tanta veces citada poesía pura, que no es en rigor una tendencia, sino un poeta: Jorge Guillén." Y este compañero generacional es quien escribió<sup>39</sup>: "Un fondo sentimental subyace siempre en la obra de quien es tenido por tan intelectual y puro. Nada más remoto de Salinas que la entelequia poesía pura".

---

<sup>38</sup> "Leyendo a Pedro Salinas", VVAA. *Pedro Salinas. Estudios sobre su praxis y teoría de la escritura*. Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1992: 47.

<sup>39</sup> Con esta reveladora cita, Jorge Guillén en su prólogo a Zubizarreta (1969: 17) corrobora nuestro apartamiento de Salinas de la poesía pura.



La opinión de Hierro dejaría injustamente fuera también de la tradicional calificación “pura” a Juan Ramón. Pero éste desde 1915-1917 tiende a una poesía despojada de lo accesorio u ornamental que gusta de la simbolización, el impresionismo y el esteticismo, mostrando su origen simbolista, su pureza poética<sup>40</sup>.

Y Salinas, que no es un poeta conceptista en *La voz a ti debida* como proponía Leo Spitzer<sup>41</sup> sino dependiente del simbolismo francés en su versión juanramoniana, no concibe con precisión y perfección absoluta cada verso sino que tiende a que fluya con autonomía. Suele alternar varios metros desde sus primeros poemarios. Recurre a diversos temas populares y vanguardistas, y es un poeta que vive de la depuración de románticos rescoldos intimistas y de la estética simbolista, en busca de su propia identidad lírica. Nunca escribirá, por tanto, poemas como los de Paul Valéry de un perfeccionismo casi matemático o de condensación filosófica. Salinas gusta de la sobriedad expresiva

---

<sup>40</sup> El vocablo “impura” representa para Agustín Sánchez Vidal (“La literatura entre pureza y revolución. La poesía”, en el volumen de García de la Concha, *Época contemporánea: 1914-1939*. Barcelona, Crítica, 1984: 668 a 678) la poesía que surge a partir del segundo y tercer viaje de Neruda a Madrid (1934, 1935) y el cambio estético que supone *Residencia en la tierra* como modelo antijuanramoniano para los jóvenes (Miguel Hernández). De esta manera, Salinas quedó ubicado artificialmente en el bando “puro” por edad y su amistad con Guillén. De manera simplista, la revolución “impura” de Neruda sitúa a Salinas como “puro”, en el lado contrario, por relación también con Juan Ramón, a pesar de no comulgar ya con él, pues junto al cambio de temática y de estética había ya una grieta insalvable en afinidad personal.

Agustín Sánchez propone tres acepciones al término “poesía pura”. La primera surge del discurso del abate Brémond y su discurso de ingreso en la Academia Francesa en 1925, y de la relación de esta “poésie pure” con Fernando Vela y Guillén, así como su no alineación con los poetas revolucionarios. El segundo concepto lo deriva “de las vanguardias, especialmente del cubismo, y su formulación más nítida se encerraría en los manifiestos y la práctica del creacionismo (...) En tal contexto “pura” equivale a autónoma, independiente de la realidad” (p. 669), asimilada a lo clásico y el cultivo de la estrofa. El tercer concepto de poesía pura es el de Juan Ramón desde su *Segunda antología* y la oposición impura de Neruda. Parece obvio que Salinas no responde a ninguna de las tres acepciones: no es un poeta químicamente puro ni independiente de la realidad; ni se manifiesta como opositor a Neruda sino todo lo contrario. Nos recuerda Alberti en *La arboleda perdida* (Barcelona, Bruguera, 1980: 273-274) que es precisamente la intervención de Salinas la que permite que se publiquen en la *Revista de Occidente* algunos poemas de *Residencia en la tierra*.

<sup>41</sup> Leo Spitzer, “El conceptismo interior de Pedro Salinas” en *RHM*, VII, 1941.

pero tiende a explicar<sup>42</sup>, aclarar, la línea lógica interna de su argumento poemático. No está interesado en la creación de poemas perfectos o arquitectónicamente dispuestos como los de Jorge Guillén, sino con metros oscilantes, con ausencia de sonoridad clásica, de escasos tropos, y con una base temática real o intimista de partida desde la que su imaginario sentimental deriva hacia una expresión cada vez más fidedigna y próxima a la poesía de la modernidad.

## **II-DISPOSITIO. TRANSTEXTUALIDADES DE LA VOZ A TI DEBIDA.**

El macrotexto poético se configura como tal gracias a una estructuración orgánica coherente y cohesionada mediante una serie de formantes que López-Casanova (2007: 24) clasifica en dos

---

<sup>42</sup> Sucede que algunos críticos establecieron unas premisas sobre la poesía de Salinas, que en nuestra opinión no son certeras pero que han quedado como verdades incuestionables. Así por ejemplo, José Fco. Cirre en su libro fechado en 1982 [*Forma y espíritu de una Lírica Española* (1920-1935). Granada, Don Quijote] pero que es una reproducción facsímil del original de 1950, año desde el que se asienta su principio de autoridad, escribía una serie de ideas con las que siento disentir:

“Salinas nos brinda un universo exclusivamente personal y privado en el que la clave poética sólo puede ser descifrada por el mismo autor, y, por ende, dificulta en sumo grado cualquier ensayo de interpretación objetiva. Por lo tanto la comprensión de esta poesía necesita no perder jamás de vista la personalidad de quien la compuso” (pág. 55). La cita propone una personalidad elitista y una poesía hermética, y no es así. Nuestro trabajo es una modesta prueba de que un acercamiento crítico objetivo y la sencilla interpretación textual es posible. En la página 61 afirma: “En este oscuro, subconsciente espacio de amor, alguna vez el poeta se empeña en encontrar lo auténtico, lo existente al otro lado de las altas murallas”; postulados totalmente erróneos; el amor –y la poesía- para Salinas es siempre claridad e iluminación, y en todos sus versos “el poeta” se rige por el deseo de que sean auténticos. En la p. 63 añade: “Versos para élites (...) Para lograr una lírica de esta especie basta estar de acuerdo consigo mismo. Seguridad en el mundo circundante, certeza en el espíritu que no permite, ni por un solo segundo, transformar la ansiedad en angustia”. Más del tópico preconcebido. Siempre hemos pensado en lo hermanado que está el poema de 400 versos “Cero”, acabado en enero de 1944, con *Sombra del paraíso* e *Hijos de la ira*. Recordaremos que en “Cero” el hombre vive entre ruinas, penas y escombros, sin presente y solo, como una sombra, y que termina con un inmenso aullar nocturno, como un perro, “voz clamante entre ruinas por su Dueño”. Sin olvidar la explícita crítica a uso de la bomba (“no la atómica, como aclaró, en su día, el propio Salinas”, Díez de Revenga, 1987: 84) y el tono dolorido y desengañado de *Todo más claro* (1949).

tipos. Los dispositivos (indicadores paratextuales y elementos externos del diseño textual) y los “formantes estructurales, que son los que establecen su forma interna, y corresponden a los ejes o isotopías de persona, temática, figurativa, etc.” Adoptaremos esta doble taxonomía hermenéutica para interpretar este cancionero amoroso.

Consecuentemente, nos detendremos, en un primer estadio analítico, en las citas intertextuales, título, y otras paratextualidades y architextualidades. Y estudiaremos, en un segundo acercamiento -a partir del Capítulo III- a los conformantes de su unidad de sentido, a su estructuración interna, en la que toman protagonismo su esquema de actorialización lírica, el universo temático representado, la tónica tradicional actualizada junto a otra más personal, así como la elección de una determinada forma métrica que, junto al uso léxico, sintáctico y oracional que manifiestan los personales usos elocutivos, se convierten en un importante estilema de Pedro Salinas, y un elemento estructurador y compositivo decisivo.

## 2.1. El paratexto.

En el paratexto se engloba a todo un conjunto de elementos conformantes del texto que poseen una relación menos explícita y más distante: “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta.” (Genette, 1989: 11).

En *La voz a ti debida* es pertinente analizar como mecanismos paratextuales el título y las dos citas iniciales de Garcilaso y Shelley –que son simultáneamente intertextos-, así como el índice de primeros versos que aparece al final del cancionero y el texto bibliográfico de la contraportada. El resto de elementos citados por Genette no aparece en el volumen de 1933.

Sin embargo, las citas han sido denominadas como “prefacio” por algunos críticos e incluso por la misma Katherine en la nota personal que adjunta a las cartas de amor de Salinas<sup>43</sup>. Sin duda,

---

<sup>43</sup> Véase nota 91.

se trata de un error terminológico. Por prefacio o prólogo e incluso exordio –con leves matices- debe entenderse una breve composición o trabajo colocado al principio de un libro o tratado para dar noticia al lector del tema, intención de la obra o para hacerle alguna advertencia; tiene el significado real y etimológico (*praefatio*) de texto introductorio con cierta extensión, lo que consideramos distinto de la cita, que siempre es ajena, muy breve y tiene una intención intertextual y evocadora más que preambular o noticiosa.

Además, Pedro Salinas no tiene ningún deseo de comenzar su cancionero con un prefacio, por otro lado algo muy inusual en un poemario, sino que coloca dos citas cultas, y de dos poetas hacia los que siente afinidad, como escoltas de su título para resaltarlo y revelar intertextualmente su genética renacentista, y romántica al expresar los efectos paradójicos y vehementes que le produce el amor. Comenzaremos, por tanto, con el estudio de los dos componentes paratextuales más relevantes: título y citas intertextuales.

### **2.1.1. Título. *La voz a ti debida*. Estudio simbólico del título y de su función catafórica<sup>44</sup>.**

¿Comprendes ya que un poema  
cabe en un verso? (G. A. Bécquer, rima 53)

Todo título tiene una situación espacial privilegiada y estratégica. Resalta ante la mirada porque ocupa más espacio, y el primero, en la página debido a sus rasgos genéticos: ubicación inicial, márgenes propios, mayor tamaño de sus grafías, separación tipográfica, etc. Esta táctica y realzada situación en el plan textual, en el diseño editorial, nos permite observar que, a simple vista, es algo así como el “pre-texto”, mensajero que indica que tras él viene un texto o una serie de ellos. Cuando, en realidad, se formula como el introductor o prólogo que descubre contenidos del texto que marca. En este sentido lo define el diccionario de la RAE.: “Palabra

---

<sup>44</sup> Una edición abreviada de este epígrafe 2.1.1. véase en Corencia, J. “Desvelado silencio: *La voz a ti debida*. (El título como indicador catafórico e intertextual)”, en *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* 11, 2006: 79-95.

o frase con que se enuncia o da a conocer el asunto o materia de una obra científica o literaria." Por tanto, resume a manera de epítome el tema a tratar, y, por su condición catáforica<sup>45</sup>, requiere nuestra mayor atención. En el caso de *La voz a ti debida* nos avanza "fundamentos" y significados últimos del macrotexto poético, avisa de una vocación de entrega y deber, señala a los protagonistas líricos en sus esferas de acción, descubre afinidades estéticas, avanza, en definitiva, numerosas claves interpretativas.

*La voz a ti debida* es un título de rica carga polisémica. En primer lugar, anuncia que el **ti**-tú es el origen e inspiración de la voz poética expresada en versos: **la voz**, mi voz, se te debe **a ti**, mi expresión verbal, mi texto poético, es la voz debida a ti. En segunda lectura, declara el pago obligado, la entrega moral - **debida**- de la voz, de la palabra poética, al pronombre personal de segunda persona **ti**, tras el que se oculta una destinataria real; que existe, que guarda silencio, y que es recreada<sup>46</sup> mediante el espacio físico de *La voz a ti debida*.

---

45 López Casanova, A. (1994). *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca, Ediciones Colegio de España: 13. El autor avanzó el adjetivo al analizar el título como "un indicador catafórico, señal que anticipa notas de referencialidad del universo imaginario."

46 Luis Cernuda en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid, Guadarrama, 1975: 153-160), tras menospreciar la poesía de Salinas, al comentar *La voz a ti debida* y *Razón de amor*, opina que "el amor en esos dos libros, me parece otro juego; y si no juego, afectación: deseo de mostrarse tan humano como el que más. A favor de mi parecer hay esto: la aparición entre los versos de ambos volúmenes de otras frases ingeniosas, de otros rasgos de ingenio, que desentonan hondamente con la voz nueva del poeta." Ante tamaño juicio, Felipe Baeza Betancourt (*La amada más distante*. Palma de Gran Canaria, Museo Canario, 1967: 21) aporta una dosis de rigor: "la afirmación de Cernuda (...) es no poco desdeñosa y, sobre todo, absolutamente gratuita, pues no aparece avalada por consideraciones tan detenidas como requeriría un asesto tan importante." También Leopoldo de Luis (*La poesía aprendida*. Valencia, Bello, 1975: 51) corrige las críticas del sevillano: "Luis Cernuda, tan arbitrario y caprichoso crítico como gran poeta, escribió que el mejor libro de Salinas es el primero (*Presagios*, 1924). No pasa de ser un juicio mortificante (...) Porque la verdad es que la poesía de Salinas, ya muy personal en su primera aparición, a despecho del juanramonismo, va creciendo en intensidad y pureza hasta culminar en el quinto volumen: *Razón de amor* (1936)."

Defendía también F. Baeza (1975: 32) la existencia de una amada real en el cancionero: "pese a la salvación más allá del cuerpo en que consiste *La voz a ti debida*, su lenguaje tiene un cimiento eminentemente carnal, al que el poeta acude constantemente. El cuerpo de la amada (...) está efectivamente presente incluso en los momentos de mayor elevación sobre la realidad." Idea que compartimos. Y en este sentido, sentimos no coincidir con la tesis de P. Darmangeat (1969: 141): "Para Garcilaso o para Herrera, *vos* designa una mujer real (...) Por el contrario, la mujer amada de Salinas no existe, no tiene nombre (bueno, hablo del *tú* inconfundible); este pronombre se refiere a un ser completamente imaginario."

Observamos, pues un movimiento pendular y circular en la interpretación. **Ti** inspira la voz, y ésta vuelve al pronombre como entrega y como canto debido. Las dos interpretaciones, **ti** como origen y destino del poema, afloran de la estructura oracional resultante de la elipsis verbal que se ha efectuado sobre el primer término (es) de la habitual bipredicación de la voz pasiva en castellano. Y esta omisión provoca densidad informativa y tensión emocional, reforzadas ambas por la ausencia de toda morfología accesoria y ornamental. Efectivamente, al ejecutarse la elipsis verbal, no se produce un desvío de la atención hacia significados secundarios que pudiesen aportar adjetivos o adverbios.

Así, el título simboliza, mediante metonimia de la voz, la entrega del emisor poemático, de un yo amante al tú lírico, al que le debe todo hiperbólicamente: *la voz, mi ser, mi palabra, a ti debida*. Entrega fiel y sumisa al modo del amor cortés<sup>47</sup> y petrarquista, entrega total que transmite la plenitud del amor. Y son tres palabras nucleares, tres unidades léxicas, las que focalizan nuestra atención: **voz, ti, debida**. **Voz** que se opone a silencio y mutismo porque afirma vida y comunicación. **Voz** que se dirige a su término **ti** mediante la preposición **a**, simple enlace. Y es tú-**ti**, dominante desde su posición central, la sustitución y síntesis del ser idealizado, de la amada plena. **Ti** es, además, un pronombre que connota cercanía, desposeído de los semas de "usted", con lo que no hay una comunicación respetuosa ni afectada, sino íntima, confidencial y esencial; pues el préstamo intertextual refleja el conocido ideal de naturalidad expresiva de Garcilaso: "huir del afectación -sic- sin dar consigo en ninguna sequedad".<sup>48</sup>

Fijémonos en que **voz** se presenta acompañada del artículo **la** frente a otras posibles opciones (deícticos, numerales, demostrativos, etc.). **La** es un actualizador del discurso, un simple

---

<sup>47</sup> Biruté Ciplijauskaitė (1991) examina cómo llega y se articula el tópico en Pedro Salinas: "Tanto en Jorge Manrique como en Garcilaso destaca Salinas la importancia de la tradición y el hallazgo de una nueva voz para transmitir un tópico: el amor cortés, que servirá de punto de partida para su propia poesía amorosa. La revivificación ocurre inyectando sentimiento auténtico, <<temblor>> personal sobre un modelo archiconocido."

<sup>48</sup> "Carta a la muy magnífica señora doña Jerónima Palova de Almagávar" de Garcilaso de la Vega, en *Obras completas* (edición de J. Rico Verdú). Barcelona, Plaza & Janés, 1984: 245.

marcador de género femenino y número singular, **la voz**, pero que adquiere en este contexto resonancias de un valor enfático: "La voz", frente a otras posibilidades valorativas ya referidas que le restarían autonomía existencial en su contexto.

**Debida** es el vocablo con más capacidad plurisignificativa del título. Si voz sostiene como referentes a palabra, expresión, vida, poema, texto; **debida** expresa que la voz está atribuida como una obligación, causa, querencia, agradecimiento o pago. Y no sólo moral sino físico: los 70 fragmentos líricos que encontramos a continuación.

Voz **debida**, destinada **a ti** por merecida, por amor, ahora y en presente. Voz en pago **a ti**, voz que tiene su identidad, génesis y razón de ser en **ti**. **Ti** consecuentemente es el receptor y meta de la voz del enunciador lírico. Y éste reconoce, explícitamente en el título, su deuda con la amada que le obliga a un apetecido pago de amor: su voz, sus palabras, sus versos, su voz a ella **debida**<sup>49</sup>. Simultáneamente, este **ti** no sólo es llegada y término de la expresión del yo lírico, sino que es su punto de partida, su estímulo inicial. Gracias al **ti**, el "yo" consigue su expresión; gracias a este **ti** deíctico, iterativo, e incoativo con posterioridad<sup>50</sup>, el "yo" encuentra su voz lírica.

Soledad Salinas (1991: 12), al comentar tres primerizos poemas inéditos, afirma que Salinas "en ellos está buscando su voz por diversos caminos, que se unirán en un futuro poético". Y es *La voz a ti debida* ese momento de hallazgo y revelación. Es el texto en que el poeta descubre su voz en ella, en el "tú", y se la entrega. Según Soledad Salinas (1989, II: 7): "Porque en este libro Salinas había encontrado su voz, la voz de la confianza, debida y dirigida exclusivamente a la amada".

Cuanto llevamos dicho demuestra que, sin duda, el título es un identificador simbólico e informativo del contenido de *La voz a ti debida*, y que avanza el proceso de comunicación y relación

---

49 Como Espronceda "mis versos son tu corazón y el mío" del soneto "A... Dedicándole sus poesías", con que se inician sus *Poesías líricas* en Espronceda, J. (1987). *Poesía*. Barcelona, Ediciones Orbis, p. 9.

50 Almela, R. (1982), *Hacia un análisis lingüístico-cuantitativo de la poesía de Pedro Salinas*. Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad, pp. 144-145. El autor anota la presencia de 135 casos del pronombre "te", 74 de "ti", y 135 de "tú" en *La voz*.

amorosa de los fragmentos poemáticos al concentrarlo, incluso espacialmente, en un tú receptor que se erige como llegada y origen de la intencionalidad textual. Y que, a pesar de su desnudez de artificios morfológicos y retóricos, su lenguaje sugiere, indica, la plena dedicación de la voz al *ti*, que recibe la dote amorosa de la voz mediante la escucha en silencio.

Y si el título permite que se hagan todas estas conjeturas evidentes se debe a que su creación no es al azar, sino logro de una precisa elección que le convierte en elemento anafórico respecto a la *Égloga III* de Garcilaso. Sin embargo, en su constitución y formulación, ilumina embrionariamente, y como un faro, información semántica de los 70 fragmentos<sup>51</sup> líricos. Esta es la razón de que sea, sobre todo, un indicador catafórico del macrotexto poético.

Anotaremos otros argumentos semánticos, morfosintácticos y fónicos que corroboran la propuesta:

A) Semánticos. El título plantea una asimetría armónica. Paradoja que se entiende mediante la presencia de dos esferas personales opuestas, pero complementarias e integradas en una dialéctica pronominal. La voz del yo poemático se dirige inicialmente al "tú"<sup>52</sup>, *a ti*, para rápidamente matizar que ese tránsito comunicativo es el deber esencial de la voz. Esta adquiere las connotaciones de facultad, poder, inspiración, aptitud o vida debida a ti. En el título, sin embargo, encontramos un hipérbaton significativo y "ordenador" de la simbolización poética. *Ti*, sustitutivo del receptor del poema, es el pronombre que complementa y vitaliza la voz del "yo", y que se encuentra en

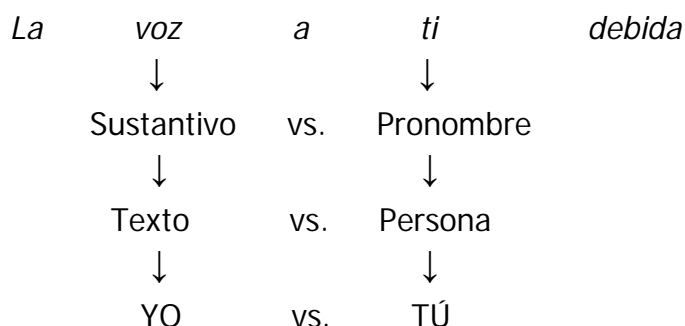
---

<sup>51</sup> Pierre Darmangeat (1969: 122) habla de "setenta trozos -o, mejor dicho, setenta momentos" en "un poema único y vasto."

<sup>52</sup> Explica Antonio Carreño (1992: 100) que "*La voz a ti debida* instaure como norma y como diferencia lírica una poética de los pronombres que sustituyen o anulan el nombre de los dos amantes: el "yo" frente al "tú". Su mismo fluir niega la posibilidad de toda estrofa. De ahí que García Lorca calificara las poesías de Salinas, indica Vivanco, de "prosías"; es decir, un ritmo prosificado a través de una ampliación discursiva."



posición central para conseguir una simetría rítmica y una tensión morfosintáctica e interpretativa:



Además, el pronombre *ti* ordena y dispone el título mediante una bimetración. A su izquierda una voz iniciática, una existencia, una expresión: la palabra. A su derecha el participio adjetivado que la complementa: *debida*. La voz *debida a ti*, *a ti* -núcleo axial- se debe la voz, la expresión poética del "yo".

Como ya vimos, no es casual la preponderancia de los pronombres en la poesía de Salinas, los prefiere al desgastado nombre que todos usan no sólo porque se trataba de un amor anónimo y clandestino, sino porque incluyen los semas afectivos de intimidad, síntesis e inmediatez comunicativa: "¡Qué alegría más alta: / vivir en los pronombres!"<sup>53</sup> Y es que éstos están cargados siempre de densidad, emoción y esencialidad:

Te quiero pura, libre,  
irreductible: tú.  
Sé que cuando te llame  
entre todas las gentes  
del mundo,  
sólo tú serás tú.      (*La voz*, versos 503 a 508).

---

<sup>53</sup> *La voz*, vv. 496 y 497. La idea viene a ser la conclusión a lo expresado en los vv. 299-305:

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.

Decididamente, el pronombre *ti* del título representa no sólo el eje ordenador por su significado y ubicación, sino también el origen del primer elemento del enunciado. Es el estímulo<sup>54</sup> vital de la voz, y ésta no es más que el resultado de su existencia, pues tal y como descubrió Bécquer: "Poesía eres tú."

B) Morfosintácticos. El título presenta en su estructura superficial un hipérbaton por motivos rítmicos y métricos. Esta estructura hiperbática desplaza el sintagma preposicional *-a ti-* hacia el vértice oracional, reiterando la configuración de una voz y un deber en dependencia centripeta y vital de un "tú". Y este *ti* se antepone a *debida* porque es tan apremiante como origen y meta de la voz que necesita destacarse, adelantársele. Un acercamiento sintáctico sería como sigue:

La voz	(es)	debida	(por mi)	a ti
Det. Núcleo	Perifr. verbal pasiva	(S. prep.)	S. prep.	
Suj. paciente	Verbo en pasiva	(Compl. agente)	C. indirecto	

Por su condición de oración pasiva, admite la despasivización: La voz (es) debida a ti (por mí) = (Yo) te debo la voz. La conclusión vuelve a ser la misma, yo estoy obligado a una deuda contigo. Yo soy deudor, deudor, y tengo la obligación y deseo de celebrarte. La voz, el poema, brotaría así como acción placentera y como necesidad de correspondencia moral y física con un beneficio previo. El actor poemático<sup>55</sup> se siente endeudado y se reconoce obligado a cumplimentar dicha responsabilidad moral.

---

54 Confiesa Katherine: "Yo era su musa, su amor, su gran pasión," (Salinas, 2002: 382).

55 Véase el concepto de "Actorialización lírica" en López Casanova (1994: 26 a 35).

C) Fónicos. *La voz a ti debida* es un heptasílabo<sup>56</sup> trocaico al recaer los acentos en sílabas pares con acento de pauta yámbica:

La	voz	a	ti	de--bi--da
--	2°	--	4°	-- 6° --

El heptasílabo produce una melodía equilibrada, armónica y sosegada pues todos los acentos son rítmicos.

Podemos considerar que, tras el axis rítmico de la sexta sílaba, el eje de simetría acentual estaría representado por la cuarta sílaba. Desde esta perspectiva es "eje versal" -permítasenos el capricho momentáneo- por su condición central, nuclear. Y recae sobre el pronombre *ti*, que adquiriría la sintética sustitución de la amada.

El pronombre personal de segunda persona del singular *ti* es el centro vertebral de la cosmogonía del yo poemático. Ordena su universo, y, por ello su posición queda realzada, jerarquizada, en el título.

Esta posición estratégica, heredera del hipérbaton ya comentado, es fuente de una segunda simetría fonológica: el pronombre *ti* articula con armonía posicional la aliteración eufónica del fonema /b/ en *voz* y *debida*, es decir, justo a dos sílabas métricas, anterior (acento rítmico 1°) y posterior (3°) de sí mismo (2°), poseedoras al mismo tiempo de los otros dos únicos acentos rítmicos del verso:

La	voz	a	ti	de--bi--da
	1°		2°	3°
	/b/			/b/

Observemos como incluso la aliteración de /a/ se aproxima a la cadencia del patrón de simetría<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Este heptasílabo del título decide, anticipa, el ritmo versal más recurrente en todo el poema, pues será el verso dominante en 42 fragmentos, y aparecerá quebrándose con endecasílabos en otros 6 más. Consecuentemente, es reflejo y anticipo de la ordenación interna, "macrométrica", de todo el texto, atendiendo a la propuesta de Rubio, M. (1991) "La forma métrica en la poesía de Pedro Salinas", *Castilla* 16: 153.

## 2.1.2. Citas intertextuales:

Siguiendo en lo principal el orden y la terminología propuesta por Genette<sup>58</sup> para describir los diferentes tipos de relaciones transtextuales que pueden producirse en el seno de toda obra literaria, comenzaremos estudiando las relaciones intertextuales<sup>59</sup> que se producen en *La voz a ti debida*. Genette (1989: 14) las define “como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro.” Y propone a la cita como el ejemplo tradicional más obvio y manifiesto.

*La voz a ti debida*, en su primera edición y una vez pasamos la cubierta de tapa dura y verde, en donde aparece el nombre del autor, título, subtítulo y logotipo editorial, tiene el siguiente diseño editorial en el que subrayamos los elementos paratextuales que estamos analizando:

a) Cuatro planas en blanco de cortesía.

b) Anteportada con el título (*LA VOZ A TI DEBIDA*), y debajo de una cita que adquiere valor de referencia bibliográfica: “..la voz a ti debida / GARCILASO, *Égloga* III.”

c) Contraportada con la nota: OTRAS OBRAS DEL AUTOR, y el título, edición, etc. de ellas.

d) Portada: autor, título, subtítulo, logotipo editorial, Madrid, 1933.

---

<sup>57</sup> La eufonía viene reforzada, como me indicó Arcadio López-Casanova, por la estructura silábica de la palabra “voz”, única sílaba y palabra trabada del título, y, sobre todo, por la cadencia de los fonemas dentales (/z, t, d, d/) y oclusivos: (/b, t, d, b, d/).

<sup>58</sup> Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.

<sup>59</sup> Greimas (1991:149) propone, por ejemplo, para la cita literaria la alternativa terminológica de la “intratextualidad” que se produce cuando “los textos producen o reproducen de manera explícita otros textos en el interior de ellos mismos, acompañándolos a veces de la escenificación de su enunciación.”

Y N. Frye en su estudio sobre *T. S. Eliot* (1963: 41) afirma que todo texto está en relación con la tradición anterior: “Todo el que piensa componer poesía como una actividad de autoexpresión puede imaginar que está creando algo de la nada, lo mismo que Dios: pero no sucede tal cosa. El impulso para escribir poesía no puede derivar más que de experiencia literaria previa (...) Todo poeta hereda un <<continuum>> literario que viene desde Homero hasta nuestros días, sintiendo que (...) <<tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo>>. Su relación con la tradición literaria puede ser implícita o explícita: las citas y las alusiones tan abundantes en Eliot pertenecen a la relación explícita.”

- e) Página en blanco.
- f) Cita de Shelley.
- g) Datos del *Copyright*, tirada, etc.
- h) A continuación vienen los 70 fragmentos poemáticos comenzando el primero en la primera página numerada (9) y terminando el último en la 186.
- i) Una página a derecha donde dice ÍNDICE.
- j) Una página en blanco a izquierda.
- k) Tres páginas del índice con el primer verso de cada fragmento y la página en que se encuentra.
- l) Página en blanco a derecha.
- ll) Fechación y editor: 11 DICIEMBRE 1933. S. AGUIRRE, IMPRESOR. MADRID.
- m) Cuatro páginas en blanco de cortesía antes de la tapa dura de cartón verde.

Obviamente vamos a concentrarnos en lo pertinente: anteportada, contraportada, portada y cita.

Habitualmente, se escribe que *La voz a ti debida* se edita escoltada por dos citas de autores clásicos: Garcilaso y Shelley. En realidad y como se deduce de la distribución editorial, hay, efectivamente, una cita del renacentista Garcilaso, pero escrita en la anteportada casi como nota aclaratoria, informativa, de su extracción bibliográfica, aspecto que suponemos llevó a Rosa M<sup>a</sup> Lida (*Poesía junta*, Buenos Aires, Losada, 1942) a incluir sólo la cita de Shelley, como todavía hoy podemos apreciar en la reedición que hace Losada de *La voz a ti debida* (manejamos la de 1949, 9<sup>a</sup> edición, 1990). Jorge Guillén en su edición antológica (Pedro Salinas, *Poemas escogidos*, Madrid, Austral, 1953) lleva la cita de Garcilaso a la portada, y la de Shelley a la cabecera del primer poema. Pautas que respeta Francisco J. Díez de Revenga en 1991, en la reedición de dicha antología.

La otra cita, con ubicación más ortodoxa, es la del romántico Shelley, dos páginas después de la portada y en la parte superior de su página correspondiente. Ella sirve para comunicar las alegrías y miedos que produce el sentimiento amoroso.

En las ediciones posteriores, se suelen presentar las dos citas en una misma página, por lo que se pierde ese efecto redundante e

intensificador de ver escrito el título hasta en cuatro ocasiones desde la tapa hasta la portada, hecho que destacaba extraordinariamente su significado simbólico: este volumen, este poema, es la voz a ti debida.

La cita de Shelley diluye también su protagonismo al editarse conjuntamente en la misma página que la de Garcilaso. Pedro Salinas, siempre muy atento y celoso de los usos y posibilidades del diseño editorial como confirman sus cartas<sup>60</sup> sobre otros poemarios, decidió escribir cada cita en páginas distintas para notificar y realzar dos mensajes diferentes; aspecto que no ha sido considerado siempre.

En las páginas que vienen a continuación, mostramos una reproducción aproximada de las páginas introductorias que son pertinentes para nuestro estudio (las anteriormente citadas como b-anteportada<sup>61</sup>, c-contraportada, d-portada, f-cita de Shelley) y que incluyen ambas citas. Representamos cada página entre las rayas horizontales con su numeración real y la que le habría correspondido (con asterisco) caso de estar numerada. Nuestro deseo intenta reflejar con fidelidad lo que fue el diseño y distribución de cada una de dichas páginas en la edición madrileña de 1933 de la editorial Signo. Los cuatro vientos:

## LA VOZ A TI DEBIDA

.. la voz a ti debida

GARCILASO, *Égloga* III.

\*3

---

<sup>60</sup> “Como me temía el tomo está muy lejos de ser satisfactorio. La viñeta de la portada es desproporcionada y vulgar. El papel muy basto. Y el modo de imprimir las poesías de los dos últimos libros, sin espacio, apelmaza mucho las páginas. ¡Y todo por la maldita economía del editor!”. “Me gusta por el formato (la mejicana era muy grade, tipo libro de biblioteca); por la tipografía, limpia y clara. La encuadernación sencilla y decorosa (...) Además cuando en la encuadernación quede un poco más prensada abultará menos.” (Pedro Salinas, 1992: 294 y 558 respectivamente).

<sup>61</sup> Como hemos indicado, en esta anteportada se reitera el título que ya apareció en la tapa, para, otra vez más, repetirlo debajo, ahora como cita -sin comillas ni cursivas y con sólo dos puntos suspensivos- que incluye el autor y el texto lírico del que fue extraída.

## OTRAS OBRAS DEL AUTOR

*Presagios*.-Ediciones <<Indice>>. Madrid, 1923.

*Poema de Mio Cid*.-(Versión en romance moderno).-Ediciones <<Revista de Occidente>>. Madrid, 1925.

*Vispera del gozo*.-Prosas.-Ediciones <<Revista de Occidente>>. Madrid, 1926.

*Seguro Azar*.-Poesías.- Ediciones <<Revista de Occidente>>. Madrid, 1929.

*Fábula y Signo*.-Poesía.- Ediciones <<Plutarco>>. Madrid, 1933.

*Amor en viño*.-Ediciones <<La Tentativa poética>>. Madrid, 1933.

---

\*4

PEDRO SALINAS

## LA VOZ A TI DEBIDA

POEMA

*Los cuatro vientos*

MADRID

1933

---

\*5

Thou Wonder, and thou Beauty, and thou Terror!

SHELLEY, *Epipsychidion*.

---

\*7

La página 6 está en blanco y sin numeración. La página 8 tampoco está numerada y lleva en su parte superior derecha la nota del "copyright."

ES PROPIEDAD

QUEDA HECHO EL DEPÓSITO QUE MARCA LA LEY

COPYRIGHT, 1933,

SIGNO

LA VOZ A TI DEBIDA

(1.100 ejs.)

Como avanzamos, en la página 9, que inaugura la numeración con dicho dígito, comienza el primer fragmento del poema y a partir de este número de página, todas están numeradas y portan los fragmentos poemáticos hasta la 186, en donde acaba el fragmento 70 y último.

Debido a su ubicación y mayor importancia (es simultáneamente el título del poema), comenzaremos nuestro estudio con la cita renacentista (página \*3).

### **2.1.2.1. Garcilaso de la Vega, *Égloga III*.**

*La voz a ti debida*, analizada como referencia intertextual de la *Égloga III* de Garcilaso<sup>62</sup>, se rodea de nuevos significados: "mas con la lengua muerta y fría en la boca / pienso mover la voz a ti debida;" (Rico, 1984: 222).

Esta contextualización<sup>63</sup> hiperboliza el sentimiento del yo lírico que promete un canto de amor *post mortem* a la amada. Manifiesta rebeldía ante la muerte física e insumisión a la ley de la vida, motivadas ambas por el imperioso deseo del canto amoroso que llega a ser necesidad existencial, metafísica. Pero amplíemos el contexto a toda la segunda octava real y descubriremos otro significado decisivo: la vida inmortal que posee la creación artística, imagen que utiliza Pedro Salinas vía Garcilaso:

Y aun no se me figura que me toca  
aqueste oficio solamente en vida,  
mas con la lengua muerta y fría en la boca  
pienso mover la voz a ti debida;  
libre mi alma de su estrecha roca,  
por el Estigio lago conducida,  
celebrando te irá, y aquel sonido  
hará parar las aguas del olvido.

---

<sup>62</sup> Dedicada a doña María de la Cueva, condesa de Osuna.

<sup>63</sup> Una edición reducida de este epígrafe 2.1.2.1. véase en Corencia J. (2006: 79-95), citado en nota 44.



La emoción vehemente, el patetismo de este bellissimo y sobrecogedor fragmento poético<sup>64</sup>, que sublima la entrega total a la

---

64 El mismo deseo de cantar a la amada incluso cuando el yo lírico ya ha fallecido, es decir, la misma voluntad de celebrarla más allá de la propia vida, inspirará varios de los sonetos que Quevedo dedica a Lisis expresándole un amor trascendente:

No verán de mi amor el fin los días:  
la eternidad ofrece sus blasones  
a la pureza de las ansias mías. (Quevedo, 1981: 501).

Llama que a la inmortal vida trasciende,  
ni teme con el cuerpo sepultura,  
ni el tiempo la marchita ni la ofende. (Quevedo, 1981: 511).

"Amor impreso en el alma que dura después de las cenizas" y "Amor constante más allá de la muerte" [Francisco de Quevedo. *Poesía original completa*, edición de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981] son igualmente dos sonetos del "siempre amante" más allá de la muerte y del Leteo. Anotamos, a continuación, el segundo cuarteto y los dos tercetos del primero, y el segundo cuarteto y terceto del segundo, por la reminiscencia intertextual que le reclama el texto renacentista:

Llevara yo en el alma adonde fuese  
el fuego en que me abraso, y guardaría  
su llama fiel con la ceniza fría  
en el mismo sepulcro en que durmiese

De esotra parte de la muerte dura,  
vivirán en mi sombra mis cuidados,  
y más allá del Lethe mi memoria.

Triunfará del olvido tu hermosura;  
mi pura fe y ardiente, de los hados,  
y el no ser, por amar, será mi gloria. (Quevedo, 1981: 503).

mas no, de esotra parte, en la ribera,  
dejará la memoria, en donde ardía:  
nadar sabe mi llama el agua fría  
y perder el respeto a la ley severa  
(...)  
su cuerpo dejará, no su cuidado;  
serán ceniza, mas tendrá sentido;  
polvo serán, mas polvo enamorado. (Quevedo, 1981: 512).

El tema se convierte en un tópico amatorio de Quevedo, extensamente reelaborado ("amante espíritu", "sombra ardiente", "ceniza amante", etc.). Veamos otro acercamiento en el último terceto del soneto "Amor que sin detenerse en el afecto sensitivo pasa a ser intelectual."

El cuerpo es tierra, y lo será, y fue nada;  
de Dios procede a eternidad la mente:  
eterno amante soy de eterna amada. (Quevedo, 1981: 362).

amada, no podían dejar de impactar en la sensibilidad de Pedro Salinas. Mediante la octava real se expresa un deseo de amor tan infinito que, pese a la muerte física, se sobrevivirá para celebrar a la amada; detener las aguas del olvido; y frenar, anular el tiempo con el recuerdo constante de la voz<sup>65</sup>.

El actor poemático mantiene con entusiasmo que se transvivirá para, desde su transcorporeidad, cantar la hermosura del tú. Su amor ya es trasamor como en *La voz a ti debida*. Y todo por la magia del lenguaje.

Pero, como signo lingüístico que es, esa voz oral perdería su contenido o significado al tener como significante acústico, incorpóreo, a los sonidos. De ahí que sea necesaria la voz escrita, el texto poético como entidad física e instrumental que fija y lanza el mensaje hacia el futuro. Ya lo observó el amante renacentista<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> “Esa es la belleza y el peligro de la poesía, ese buscar a las eternidades con los elementos de lo temporal”, Pedro Salinas en *Mundo real y mundo poético y dos entrevistas olvidadas* (edición de C. Maurer). Valencia, Pre-textos, 1996: 42.

<sup>66</sup> Nuevamente en el soneto XXI, Garcilaso (1984: 88) aludía a la facultad inmortalizadora que mediante la pluma se otorga al destinatario y al autor del texto poético. Dice así el segundo cuarteto:

arribare mi pluma y do la llama  
la voz de vuestro nombre alto y profundo,  
seréis vos solo eterno y sin segundo,  
y por vos inmortal quien tanto os ama.

Y este logro anima también el verso de Lope (*Antología poética*, edición anotada de Díez de Revenga, 1983: 84):

imagen pura fuiste en cifra y suma,  
sujeto de mi lengua y de mi pluma,  
cuya hermosura me ha de hacer eterno,  
(...)  
para siempre al altar de tu hermosura  
ofrece su memoria mi deseo.

No obstante, la génesis de la idea aparecía ya culminando el poema LXI de Petrarca:

Bendito sea el incesante acento  
que llamando a mi dama he difundido,  
y el llanto y el deseo y el lamento,  
  
y el bendito papel con que he solido  
ganarle fama y, ay, mi pensamiento,  
que parte en él tan sólo ella ha tenido.

cuando en la siguiente octava se refiere a "...la carta / donde mi pluma en tu alabanza mueva". Consciente de ello es también Salinas en "La mejor carta de amores de la literatura española", donde afirma: "Inmateriales el querer y el pensar. Mas en cuanto se desee transmitirlos a segunda persona, hay que pedir ayuda a la materia; a la sonora, si se habla; a la muscular, la carnal, si se abraza; a la vista, a la mano; a los materiales gráficos, si se consigna por escrito" (1983, III: 85).

Y es Garcilaso quien proyecta más, y con más continuidad, claves interpretativas al poema de Salinas porque: "Ahora ya sabemos que lo nuevo en arte como lo distinto de la naturaleza, es una combinación original de unos materiales preexistentes, tan certera en su poder sintético, que durante mucho tiempo no los reconocemos en la obra recién nacida, aunque no está hecha de otra cosa"<sup>67</sup>.

Pedro Salinas toma el relevo conceptual y casi todo el octavo verso de la segunda octava garcilasiana para regalarles una nueva vida poética. Recoge elementos tradicionales para armonizarlos con originales y más novedosos<sup>68</sup>. Y sabe que la letra impresa con vocación de futuro puede hacer inmortal al poeta y a la idealizada amada:

"La lengua escrita es la que nos tiende la mejor magia para superar lo temporal. En el lenguaje el hombre existe en su hoy, "se vive"; se siente vivo en su pasado, hacia el futuro, aspira a perdurar; "se sobrevive". Visto así el lenguaje (...) es una actividad transcendental, es un hacer de salvación. El alma humana se confía al lenguaje para traspasar su fatalidad temporal (1970: 37)."

---

Véase Francesco Petrarca, *Cancionero* (edición de A. Crespo), Barcelona, Libro Clásico, 1988: 205.

67 Salinas, P. (1970). "La gran cabeza de turco o la minoría literaria" en *La responsabilidad del escritor y otros ensayos*. Barcelona, Seix Barral: 177.

68 "Comparemos, por ejemplo, una poesía de Ovidio o de Safo, una de Petrarca o Garcilaso y otra de Patmore o Francis Thompson; el tema en ellas es el amor a la mujer (...) Pero las variantes y el modo de sentir el mismo sentimiento nos hacen ver cómo son inseparables en la realidad poética psicológica la constancia y la variación, la unidad y el incesante avance. "El poeta y las fases de la realidad" de *La realidad y el poeta*, en Pedro Salinas, *Ensayos completos* (S. Salinas, S. ed.). Madrid, Taurus, 1983: 281.

Del mismo modo, la intención de *La voz a ti debida* es mantener, trascender e inmortalizar<sup>69</sup> el amor mediante la poesía, la voz del poeta: materia supratemporal. En *Aprecio y defensa del lenguaje* y en un epígrafe que titula "Del poder inmortalizador de la palabra poética" ahonda en este concepto. Hace un recorrido sobre citas de autores que otorgan "ese oficio de salvación<sup>70</sup>" a las palabras: "Desde Homero, se adelantan hacia el lector estas orgullosas afirmaciones de la potencia de la palabra poética contra el estrago de la muerte. Al final del libro tercero de sus *Cármenes*, Horacio exclama: (...) Non omnis moriar multa que pars mei vitabit Libitinam..." (Salinas, P. 1961: 41-42).

En este sentido selecciona fragmentos de la *Metamorfosis* de Ovidio, de *The Ruines of Time* de Edmund Spenser, y de Pierre de Ronsard, quien "acentúa la aptitud del poeta, por su don creador, no ya para inmortalizarse él, sino para dispensar ese don de supervivencia en la memoria humana, a la persona amada, en este caso su adorado tormento, Helena" (1961: 43).

La amada de Salinas, humana y real<sup>71</sup>, pero encubierta intencionadamente como marca la tradición, el pudor creador y el disgusto de Margarita Bonmatí<sup>72</sup>, recoge la voz de un poeta

---

<sup>69</sup> Realmente, en la mayor parte de los versos anteriores, así como en los de las citas, se está produciendo una paráfrasis del mito de Orfeo y su amor más allá de la muerte. El hijo de la musa Calíope recuperó a Eurídice del reino de los muertos mediante sus cantos amorosos. El mito lo asume no sólo Petrarca en el *Canzoniere*, Garcilaso en la *Égloga III*, o Quevedo, sino también un novelista traducido por Salinas: Proust. Swan buscará a Odette entre las sombras de los bulevares, y, el narrador expresará su amor por Albertine, muerta, en la novela *En busca del tiempo perdido*.

<sup>70</sup> Enric Bou (1988: 38) afirma que hasta la poesía última de Salinas "está presidida (...) por un propósito de salvación. Un deseo que tiene diversos sentidos: de salvación de determinadas experiencias y realidades contra la destrucción provocada por el paso del tiempo; pero también de explicación, de autoanálisis y justificación."

<sup>71</sup> En 1932, Katherine Whitmore (1897-1982), profesora del Departamento de Español de Smith College, acudió a las clases de un curso de verano "Generación del 98" que impartía Pedro Salinas en la Residencia de Estudiantes, estuvo un breve período en el verano del 33 en Santander, y el curso 1934-35 en Madrid. Ejerció más tarde como profesora de lengua y literatura española en Berkeley y Northampton, Massachusetts. La relación con Salinas se mantuvo de manera epistolar y con interrupciones hasta 1945.

<sup>72</sup> J. Cross (2004), *Pedro Salinas y su circunstancia. Biografía*. Madrid, Páginas de Espuma: 238. La biógrafa refiere la crisis que padeció la mujer de Salinas al sospechar que la amante de *La voz a ti debida* no era ella.

enamorado como hiciera Laura con Petrarca; Elisa con Garcilaso; Filis, Belisa, Lucinda, Camila y Amarilis -entre otras- con Lope de Vega; Lisi con Quevedo; Helena con Ronsard; y un precursor tú, desconocido, con Bécquer. Todas estas voces poéticas salvan su amor de las garcilasianas aguas del Leteo, el río del olvido. Y lo trascendental no es que el poeta se transviva en sus versos sino que éstos la transviven a ella. Por ello, *La voz a ti debida* es -como indicarán sus versos 968 y 969- un canto "al amor / entero a ti debido", manifestado e inmortalizado en los 70 fragmentos líricos del macrotexto poético. Nuestro autor entra así en la tradición de Homero, Horacio, Ronsard, Garcilaso o Shakespeare: "muertos no más que en su carne [*con la lengua muerta y fría en la boca*] alcanzaron el milagro a que flechaba su poesía [*la voz a ti debida*] sobrevivirse, el don de la inmortalidad [*hará parar las aguas del olvido*]. Y ello por obra y gracia del idioma",<sup>73</sup> de la voz del poeta integrada en una diacrónica sinfonía de voces amantes que cantan gozosas al amor.

La idea de inmortalizar y transvivir a la amada mediante la palabra, el texto poético, la desarrollará en ensayos posteriores a la publicación de *La voz a ti debida* (1933). *La realidad y el poeta* (1937-1939) en su epígrafe tercero -"La idealización de la realidad (Garcilaso de la Vega)"- deslinda la faceta pública del poeta toledano de su vida íntima. Salinas se identifica con él<sup>74</sup> y revela su íntimo sentir hasta confesar subliminalmente que: "Como casi todos nosotros, llevaba en sí a dos hombres, uno el visible, otro el invisible" (1983, I: 229). Y añade: "Pero el hombre invisible, el poeta, liberado de su servidumbre y su espíritu poético triunfó sobre el tiempo, desde el mismo día de su muerte, por su creación de la poesía más delicadamente inmaterial".

---

73 Salinas, P. (1970: 46). Lo entrecorchetado es añadido nuestro.

74 En las cartas a Katherine (Salinas, 2002) de contenido metapoético, él suele adoptar el léxico, iconografía y paisaje idealizado de Garcilaso, dirigiéndose a ella cual una nueva Filis radiante de luz y vida. También se expresa como un moderno "Melibeo" inventando neologismos que recogen la adoración que siente por su amada y el deseo de fundirse con ella: "katherinapedrizado" (Salinas, 2002: 95), "mi katherinización" (Salinas, 2002: 97), "me caterinicé" (Salinas, 2002: 108).

El cancionero, memoria de haber sido amor, produce el prodigio al cumplirse su destino: trascender al transido olvido, y alzarse como salvación cierta del amor mediante el recuerdo sin fin. Así mantiene viva a la criatura dueña de su voz y su silencio, el ser por el que contempla el mundo, porque la destinataria de su alma y de su amor le ha dado otra vida al poeta amante, una doble vida, la invisible, que habita en el poema desde el que recíprocamente se sobreviven al perdurar el amor en ellos: "¡Dos seres que se aman desesperada y esperadamente, y han buscado antes de tener espacio en la tierra, espacio más allá!" (Salinas, 2002: 237).

Garcilaso revive a Isabel mediante la creación poética. Ella es la encargada de parar las aguas del olvido. El poema sobrevive a su tiempo saliéndose de él, y proyectando su deseo de amor supratemporalmente. "La elegía es esencialmente una lucha contra la muerte, puesto que es el deseo de revivir, de dar de nuevo a lo perdido la única vida posible, que surge de toda creación espiritual" (Salinas, S. 1983, I: 237). Evidentemente, *La voz a ti debida* no es una elegía<sup>75</sup>, pero sí, sí utiliza el mismo instrumento inmortalizador: el texto como recuerdo imperecedero; su voz, la voz a ella debida como cristalización de una memoria eterna.

Voz propia pero que se gesta en la amada porque es reflejo, fruto suyo, como sabemos también por el primer cuarteto del soneto V de Garcilaso:

Escrito está en mi alma vuestro gesto  
y cuanto yo escribir de vos deseo,  
vos sola lo escribistes; yo lo leo  
tan solo, que aun de vos me guardo en esto.

---

75 Sin embargo, Fernando de Herrera (1985: 572-573) rescató el motivo en varios de sus versos, como en los de esta elegía inspirada en Boscán, tal y como lo demuestran sus versos en la nota siguiente:

Yo procuro hazer vuestra belleza  
perpetua con osado i noble canto,  
que'n el tiempo asseure su grandeza.

Aliento me da Amor, con que levanto  
la voz, no inferior a eterna Fama;

En esto estoy y estaré siempre puesto,  
que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo,  
de tanto bien lo que no entiendo creo,  
tomando ya la fe por presupuesto.

Yo no nací sino para quereros;  
mi alma os ha cortado a su medida;  
por hábito del alma misma os quiero;

Cuanto tengo confieso yo deberos;  
por vos nací, por vos tengo la vida,  
por vos he de morir, y por vos muero.<sup>76</sup>

En este poema, escribe Salinas, "encontramos la confesión absoluta de su dedicación al amor, lo que podemos llamar su acto de fe y consagración" (1983, I: 234-235). Y conmovido de tal forma por el soneto, llega a afirmar que "siempre he considerado que la lírica amorosa española empieza con este soneto de Garcilaso. Todo lo que se escribió antes es prehistoria".

Las alusiones intertextuales al poema tenían que producirse necesariamente. Pero no sólo en Pedro Salinas, sino en toda esa importante tradición de poesía amorosa que le antecede. Esa cadena finita pero prolongada de amantes que entregan la voz poética a su amada como tributo de amor. Y en la que sobresalen los textos de san Juan de la Cruz, Lope, Quevedo y Bécquer. Veamos, pues reminiscencias del primer cuarteto –soneto V- en un

---

76 Rico, 1984: 72. Este soneto será propuesto por Antonio Prieto (2002: 80) como poema prólogo para el cancionero que no pudo ordenar Garcilaso al sobrevenirle la muerte en combate. A él le seguiría el que comienza "Amor, amor, un hábito vestí" (XXVII), basado en el Canto LXXVII de Ausias March: "Amor, amor, un habit m'e tallat" (Bohigas. IV. 1954 : 116). Es muy posible que Ausias y su concepción amorosa, modernizador intento de superación de la tradición trovadoresca ("Lexant a part l'estil dels trobadors", XXIII ; Bohigas, II, 1952 : 83), llegase a Garcilaso, tal y como sucedió con Petrarca, gracias a la mediación de Boscán, quien reconoce su deuda en su *Octava rima*:

Y al grande catalán, de amor maestro,  
Ausias March, que en su verso pudo tanto,  
que enriqueció su pluma el nombre nuestro  
con su fuerte y sabroso y dulce llanto;  
Amor le levantó y le hizo diestro  
en levantar su dama con su canto,  
que no podrá vencerse con la muerte.

tratamiento parejo del tópico de la imagen de la amada grabada en la mente y alma del yo poemático:

Cuando tú me mirabas  
su gracia en mí tus ojos imprimían;  
por eso me adamabas,  
y en eso merecían  
los míos adorar lo que en ti vían.

(Juan de Yepes, *Canciones  
entre el alma y el Esposo.*)<sup>77</sup>

Te vi un punto, y, flotando ante mis ojos,  
la imagen de tus ojos se quedó,

(G. A. Bécquer, rima 72.)<sup>78</sup>

Fijémonos, a continuación, en la relación entre el primer terceto y la estrofa 19 del *Cántico Espiritual* de san Juan de la Cruz:

Mi alma se ha empleado  
Y todo mi caudal en su servicio;  
(...)  
Que ya sólo en amar es mi ejercicio.<sup>79</sup>

Y Salinas, impresionado por el canto de amor de Garcilaso, aportará aspectos reconstructivos al texto renacentista. Obsérvese la cercanía entre los siguientes citas de versos de *La voz a ti debida* y el soneto:

Qué alegría, vivir  
sintiéndose vivido. (Versos 792 y 793)

Que hay otro ser por el que vivo el mundo

---

<sup>77</sup> De *Cántico espiritual*, en Nieto, J. C. (1988) *San Juan de la Cruz, poeta del amor profano*. Madrid, Swan: 245.

<sup>78</sup> Gustavo Adolfo Bécquer. *Rimas. Leyendas. Cartas desde mi celda* (ed. M<sup>a</sup> Pilar Palomo). Barcelona, Planeta, 1982: 45.

<sup>79</sup> *Op. cit.* nota 77, p. 244.



porque me está queriendo con sus ojos.  
Que hay otra voz con la que digo cosas  
no sospechadas por mi gran silencio; (Versos 808 y 811)<sup>80</sup>

Y lo que yo te dé,  
rendido, aquí, adorándote  
tú misma te lo das: (Versos 1220 a 1222)

A ti sólo se llega  
por ti. Te espero. (Versos 2047 y 2048)<sup>81</sup>

Porque sé que adonde estuve  
sólo  
se va contigo, por ti. (Versos 2086 a 2088)

La idea de autosuficiencia de la amada que llega a ser la expresión verbal del protagonista poemático confluye con la interpretación propuesta para el título. Este motivo es recogido por Salinas, con gran precisión, en el segundo fragmento citado, para renovarlo en los dos siguientes.

Pero entre aquellos autores, renacentista y barroco, y el del 27 hay un importantísimo ejemplo de lo que es la continuidad y la innovación del soneto V: Lope. Nótese en este soneto de sus *Rimas*:

Ya no quiero más bien que sólo amaros  
ni más vida Lucinda, que ofreceros

---

80 Apréciase un posible eco del segundo terceto del soneto XXV de Garcilaso (1984: 92):

hasta que aquella eterna noche oscura  
me cierre aquestos ojos que te vieron,  
dejándome con otros que te vean.

Aunque parece obvio que Salinas va más allá. No se detiene en los ojos del alma, llega hasta los de la amada.

81 Paráfrasis, acaso, del último verso del poema CCCLXV de Petrarca (1988: 574):

Tú sabes que tan sólo en Ti yo espero.

la que me dais cuando merezco veros,  
ni ver más luz que vuestros ojos claros.

Para vivir me basta deseáros,  
para ser venturoso conoceros,  
para admirar al mundo engrandeceros,  
y para ser Eróstrato abrasaros.

La pluma y la lengua, respondiendo a coros,  
quieren al cielo espléndido subiros,  
donde están los espíritus más puros:  
que entre tales riquezas y tesoros  
mis lágrimas, mis versos, mis suspiros  
de olvido y tiempo vivirán seguros.<sup>82</sup>

No obstante, este eslabón fundamental no debe hacernos olvidar que el soneto V de Garcilaso no ha agotado su significación para *La voz a ti debida*. Desde "Yo no nací sino para quererlos" ("Mi única amante ya siempre"<sup>83</sup>) comienza una gradación temática ascendente que alcanza su clímax en el último terceto. Efectivamente, esta cota -"Cuanto tengo confieso yo deberos / por vos nací, por vos tengo la vida,"- es germen de intertextualidad en el macrotexto de Salinas que comentamos. He aquí varios acercamientos:

De ti salgo siempre, siempre  
tengo que volver a ti. (Versos 1170 y 1171)

Tal como me la diste,  
la vida está completa:  
tú, terminada ya. (Versos 1328 a 1330)

Cuando tú me elegiste  
-el amor eligió-  
salí del gran anónimo

---

82 Lope de Vega, *Antología poética* (edición anotada de Díez de Revenga), Barcelona, Orbis, 1983: 7.

83 *La voz a ti debida*, verso 1941. Y Lope: "nacé para cantar tu nombre solo". (*Antología poética*, ed. Díez de Revenga, 1983: 75).

de todos, de la nada. (Versos 2150 y 2151)

Posesión tú me dabas  
de mí, al dárteme tú. (Versos 2173 y 2174)

La idealizada amada de Garcilaso es capaz de dar la vida como un don. Adquiere, posee, potencias vitales para el yo lírico. Alcino en su penúltima intervención en la *Égloga III*, lanza estos versos:

De la esterilidad es oprimido  
el monte, el campo, el soto y el ganado;  
la malicia del aire corrompido  
hace morir la hierba mal su grado;  
las aves ven su descubierta nido  
que ya de verdes hojas fue cercado:  
pero si Filis por aquí tornare  
hará reverdecer cuanto mirare.<sup>84</sup>

Una alusión intertextual de este final parece hallarse en el principio de *La voz a ti debida*; sin embargo, Salinas no presenta una naturaleza muerta que Filis, ausente, sería capaz de revivir. Él

---

84 El subrayado es mío. Filis reverdece el mundo, sus colores, alegrías. Ella es la vida.

El tema –obviando sus deudas con Dante, trovadores, estilnovistas, etc.– es abordado por Petrarca directamente en, al menos, diez poemas de su *Canzoniere*: IV, CVIII, CXIII, CXLII, CLXV, CXCII, CXCIV, CCXIX, CCXLVIII y CCCXV. Él puso al día toda la tradición formal y el imaginario amoroso que le antecedían para dejarlos definitivamente fijados en un cancionero que será el canon del Renacimiento y el Barroco.

Fernando de Herrera (1985: 397) retomará este motivo:

Pura, bella, süave Estrella mía,  
que, sin quo´s dañe oscuridad profana,  
vestís de luz serena la mañana,  
i la tierra encendéis desnuda i fría.

Y Lope: “salió Lucinda y serenóse todo” (*Antología poética*, ed. Díez de Revenga, 1983: 59); incluso el mismo Pedro Salinas lo anticipa en los versos 480 a 483 de *La voz*:

El gran mundo vacío,  
sin empleo, delante  
de ti estaba: su impulso  
se lo darías tú.

plantea el tema en acto. Con su presencia la amada ha posibilitado la vida y el mundo. Así lo manifiestan los versos iniciales:

Tú vives siempre en tus actos.  
Con la punta de tus dedos  
pulsas el mundo, le arrancas  
auroras, triunfos, colores,  
alegrías: es tu música.  
La vida es lo que tú tocas.

Queda, pues, corroborado que la cita inicial de Garcilaso, además de dar título y sentido al cancionero, es simultáneamente un enlace intertextual con toda una cadena de amantes que entregaron su voz lírica a su amada como pago de amor, y que todos ellos –Petrarca, Garcilaso, Fernando de Herrera, san Juan de la Cruz, Quevedo, Bécquer, etc.- están en relación intertextual con el cancionero de Pedro Salinas. Anotamos, para finalizar, una cita en la que reconoce, una vez más, esta función del poeta como eslabón lírico dentro de una tradición<sup>85</sup>:

“Creo que sólo merced a la integración de todos los lenguajes temporales de la poesía en la unidad del lenguaje poético actual que usa el poeta se alcanza ese estado en que (cito a Eliot<sup>86</sup>) "el hombre escribe no sólo con su misma generación en sus huesos, sino con el sentimiento de que toda la literatura de Europa, desde Homero, y, dentro de ella, la literatura de su mismo país, tiene una existencia simultánea y compone

---

<sup>85</sup> La idea reaparece incluso en sus últimos poemarios, por ejemplo en el poema III, “Verbo”, de *Todo más claro* (P. Salinas, 2007: 615):

¡Cuántos millones de bocas  
tienen pasadas!  
En sus hermanados sonos,  
tenues alas,  
viene el ayer hasta el hoy,  
va hacia el mañana. (vv. 11-16)

<sup>86</sup> Parece conveniente recordar que Thomas Stearns Eliot (1888-1965) es un poeta contemporáneo de Pedro Salinas (1891-1951) con el que tiene, *grosso modo*, ciertos paralelismos como la influencia de la literatura provenzal y del siglo XIV italiano (especialmente Dante en el primero y Petrarca en el segundo), el empleo coloquial de un verso sin rimas y el gusto por poemas sin patrón regular o formas fijas.

un orden simultáneo..." "Ningún poeta ni artista tiene significado completo, el sólo. Su significación, su apreciación, es la apreciación de su relación con los poetas y artistas pasados". Por medio del sentido histórico llega el hombre a la percepción no sólo de lo pasado del pasado (*the pastness of the past*), sino de la presencia del pasado. Esa unión, y no confusión, de todos los tiempos de la poesía en el tiempo del poeta se realiza en el clima del lenguaje. Porque en el lenguaje actual del poeta, se vive, se repite, renovado, es decir, se revive el lenguaje de todos los ayeres de la poesía, que se hace presente, de nuevo." (Salinas, P. 1961: 47).

### 2.1.2.2. Percy Bysshe Shelley, *Epipsychidion*.

La cita de Shelley<sup>87</sup> está seleccionada fundamentalmente por su capacidad para evocar las tres sensaciones que a Salinas le producía la relación amorosa con Katherine:

"Thou Wonder, and thou Beauty, and thou Terror!

SHELLEY, *Epipsychidion*."

Tal y como hicimos con Garcilaso, contextualizaremos el verso de Shelley con la cuarta estrofa del *Epipsychidion* a la que pertenece:

"Seraph of Heaven! too gentle to be human,  
veiling beneath that radiant form of Woman.  
All that is insupportable in thee  
of light, and love, and immortality!

---

<sup>87</sup> Percy Bysshe Shelley (1792-1822) pertenece al llamado segundo triunvirato romántico junto a Byron y Keats. En el *Epipsychidion* recoge elementos de la *Vita Nuova* de Dante y de Platón de quien había traducido *El banquete*. El poema es una visión platónica del amor desde la perspectiva romántica, está compuesto en Pisa en 1821 y dedicado a Emilia Viviani, su musa inspiradora.

Ruth Katz Crispin en su artículo "Salinas y el romanticismo inglés" en *Ínsula*, 540, 1991: 11-12, comenta el influjo también de Coleridge (1773-1834) al concebir la poesía como "orgánica", utilizar el "poema conversacional" o discursivo y creer en el *contium* de la poesía.

Sweet Benediction in the eternal Curse!  
 Veiled glory of this lampless Universe!  
 Thou Moon beyond the clouds! thou living Form  
 among the Dead! thou Star above the Storm!  
 Thou Wonder, and thou Beauty, and thou Terror!  
 Thou Harmony of Nature's art! Thou Mirror  
 in whom, as in the splendor of the Sun,  
 all shapes look glorious which thou gazest on!  
 Ay, even the dim words which obscure thee now  
 flash, lightning-like, with unaccustomed glow;  
 I pray thee that thou blot from this sad song  
 all of its much mortality and wrong,  
 with those clear drops, which start like sacred dew  
 form the twin lights thy sweet soul darkens through,  
 weeping, till sorrow becomes ecstasy.  
 Then smile on it, so that it may not die."

La estrofa es un paradigma del sentimiento y tópico románticos elaborados a partir del concepto platónico del amor. El vocabulario tiene una palmaria extracción bíblica ("Seraph", "Heaven", "immortality", "Benediction", "Curse", "glory", etc.) junto a la terminología del primer momento romántico, más pasional y violento ("Moon", "clouds", "Dead", "Storm", "Wonder", "Beauty", "Terror", "lightning-like", etc.).

Las intertextualidades de Petrarca y Garcilaso son muy obvias<sup>88</sup>, pero nos centraremos únicamente en las que guardan relación directa con la obra de Salinas que analizamos. En este sentido, parece necesario destacar que son dos los fragmentos de esta estrofa los que guardan una más estrecha relación con *La voz a ti debida*:

---

<sup>88</sup> Aunque Pierre Darmangeat (*Antonio Machado. Pedro Salinas. Jorge Guillén*. Madrid, Ínsula, 1969: 134) niegue el influjo -evidentísimo- de Garcilaso: "Ni misticismo ni petrarquismo" defendiendo su "idealismo"; amén de otros injustos juicios críticos sobre *La voz*: "Pocos poemas hay que empiecen de modo tan abrupto y que atraigan tan poco al lector." (p. 123); "Diríase que Salinas, desde los primeros versos de *La voz a ti debida*, se complace en embrollar todo." (p. 132); "Volver del revés los misterios no supone clarificarlos, sino sencillamente eludirlos." (p. 133); "no se ve claro cuál es el motor principal, si el *tú* engendrado por el deseo del *yo* o si es el *yo* vuelto sombra de su creación." (p. 134); etc.

A) Encontramos en los dos primeros versos la visión platónica de la amada y el tópico renacentista de la mujer angelical (Dante), la mujer reflejo de la divinidad, mujer cima de cualidades, que, a continuación, atesorará luz, amor e inmortalidad. Estas facultades se atribuirán también a la amada de *La voz*.

“Seraph of Heaven! too gentle to be human,  
veiling beneath that radiant form of Woman.”<sup>89</sup>

B) Además del ya apuntado trío de sensaciones que le inspira la cita de Shelley (verso noveno del poema), en los versos siguientes se reitera la perfección del tú, su armonía en conjunción con una naturaleza bella e idealizada, la amada como un sol fuente de vida que proyecta su perfección y luz divina en las criaturas que le rodean<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> Proponemos esta traducción libre para la estrofa íntegra del *Epipsychidion* :

“¡Serafín del cielo! demasiado amable para ser humano,  
velado debajo de esa radiante forma de mujer.  
¡Todo lo que es insoportable en ti  
de luz, amor e inmortalidad!  
¡Dulce bendición en la eterna maldad!  
¡Gloria velada del universo oscuro!  
¡Tú, luna más allá de las nubes! ¡Tú, forma viviente  
entre los muertos! ¡Tú, estrella sobre la tormenta!  
¡Tú, maravilla; tú, belleza; tú, terror!  
¡Tú, armonía del arte de la naturaleza! ¡Tú, espejo  
en quien, como en el esplendor del sol,  
todas las formas en que te reflejas parecen maravillosas!  
Sí, incluso las palabras profundas que te oscurecen ahora  
brillan, como un relámpago, con brillo extraordinario;  
yo te ruego que borres de esta triste canción  
tu exceso de mortalidad y error,  
con esas claras gotas, que comienzan como rocío sagrado  
de esas luces gemelas a través de las que tu dulce alma se nubla,  
llorando, hasta que la pena se convierta en éxtasis.  
Entonces sonríele, de forma que no muera.”

<sup>90</sup> El mismo tópico literario se atribuye a la amada de *La voz* ya desde los primeros versos:

pulsas el mundo, le arrancas  
auroras, triunfos, colores,  
alegrías: es tu música.  
La vida es lo que tú tocas

“Thou Wonder, and thou Beauty, and thou Terror!  
Thou Harmony of Nature’s art! Thou Mirror  
in whom, as in the splendor of the Sun,  
all shapes look glorious which thou gazest on!”

Tres son, por tanto, los efectos esenciales y paradójicos que le atribuye a su amor: maravilla, belleza y terror. Maravilla del “yo” deslumbrado por las cualidades y atributos prodigiosos del “tú” cuando se produce el encuentro y gozo amoroso, por la grandiosidad de un gran amor ante el que se siente insignificante y sorprendido. Belleza del “tú” y “trastú” sobre las realidades del mundo, del amor en plenitud, de una amada que es “desnuda Venus cierta” (v. 1445). Y terror que se matiza en sustantivos menos grandilocuentes aunque también trágicos: el miedo a perder tanta felicidad del paraíso amoroso; la incertidumbre de que tanta maravilla y belleza no sean siempre para él; la inseguridad de saber que todo bien sentimental es inestable y sujeto a duda y pérdida; la sospecha de que le acecha la ausencia y la soledad, e incluso el temor a sus propias circunstancias biográficas.

En dos cartas redactadas el 5 y 23 de enero de 1933, Salinas comentará a Katherine la cita de Shelley y su valor profético para ambos<sup>91</sup>. Con la primera epístola la describe mediante la romántica caracterización psicológica que proponía Shelley: “A ti, en tu triple, profundo poder: *wonder, beauty, terror!*” (Salinas, 2002: 126).

En la segunda, le expresa más detalladamente las cualidades del amor que están viviendo:

---

De tus ojos, sólo de ellos,  
sale la luz que te guía  
los pasos. Andas  
por lo que ves. Nada más. (versos 3 a 10).

<sup>91</sup> En 1979, Katherine adjuntó a las cartas de Pedro Salinas un texto mecanografiado de nueve páginas (Salinas, 2002: 377 a 384) en que recuerda la relación entre ellos y proporciona su particular y divergente visión del amor. Nos da también su interpretación del verso de Shelley en la última página citada: “Este sencillo relato de la unión y separación de Salinas y su <<amada>> no da cuenta de la riqueza de nuestro encuentro. Fue emocionante, alegre, devastador y triste para ambos. Verdaderamente tenía <<*Beauty and Wonder and Terror* [<Belleza y Asombro y Terror>], cita del *Epipsychidion* de Shelley que sirve de prefacio a *La voz a ti debida*.”



"Me pongo, ¿sabes?, no alegremente alegre, sino gravemente alegre. Me da como una sensación de nuestro amor: *wonder, beauty, terror!* Todo reunido. Porque ese es nuestro amor (...) Ese verso, vamos, no el verso, sino lo que expresaba era para mí la forma más honda del amor, no revelado. Como un presagio, como un anuncio, como un trasmundo. Yo no había sentido el amor así, fue el verso el que me dijo que podía ser (...) Y hoy te veo con una mezcla de asombro, de angustia, de bendición, que tengo ante mí la mujer más completa de vida, de ser, que imaginaba." (Salinas, 2002: 137-138).

John Crispin (1974: 62-63),<sup>92</sup> a propósito de la cita de Shelley, y no pudiendo conocer las cartas en aquel año, apuntó una interpretación simbólico-religiosa.

"But a more compelling one is the wish to make the poem transcend his individual experience as a general statement on the paradoxical nature of love. This is indicated in Salinas' choice as his book's epigraph, of a verse from Shelley's *Epipsychidion*: "Thou Wonder, and Thou Beauty, and Thou Terror". As I have already mentioned, the poem is also developed on a symbolic level, based on the story of Genesis; and the Christian concept of man's fall and salvation."

En todo caso, no podemos pensar que los tres sustantivos de Shelley se corresponden con los tres momentos del amor. En primer lugar, porque el poema no termina con terror sino con clarividencia y la esperanza de que las sombras reencontrarán el amor a través de los cuerpos. En segundo lugar, la cita romántica es anterior a *La voz a ti debida*, y Salinas la adopta porque se ve reconocido e identificado en ella, porque con el imaginario referencial que representa tiene una afinidad emocional. Y, en tercer lugar, tal y como confirman las cartas aludidas, la cita de Shelley resume las diferentes inquietudes que le producía la relación amorosa, pero, aunque sí es una cita seleccionada *ad hoc*, no es un intento premeditado de sintetizar una relación amorosa.

Recordemos, además, que el amante, como el del amor cortés cuando reconoce su insignificancia ante la alta dama, no cree que ella sea para él, está asombrado de sus prodigios y cualidades ("Wonder"), sorprendido e ilusionado con la perfección de tanta

---

<sup>92</sup> Crispin, J. *Pedro Salinas*, Nueva York, Twane, 1974: 62-63.

belleza ("Beauty"), y tiene miedo ("Terror") de no ser correspondido siempre y perderla, temor por no poseer con ella una relación en igualdad de atributos.

No, no puedo creer  
que seas para mí,  
si te acercas, y llegas  
y me dices: "Te quiero".  
¿Amar tú? ¿Tú, belleza  
que vives por encima,  
como estrella o abril,  
del gran sino de amar,  
en la gran altitud,  
donde no se contesta? (vv. 1791-1800).

La cita –"Thou Wonder, and thou Beauty, and thou Terror!"- será una y otra vez utilizada como componente temático intertextual en varios fragmentos líricos de *La voz a ti debida*. En los primeros versos del sexto fragmento, la amada le transmite "Terror" y "Wonder": miedo y riesgo, maravilla y sorpresa, producidas por su versatilidad y su capacidad para disolver las dudas.

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. (vv. 164-170)

En el fragmento 17, el amor es inicialmente "Terror"; pero se transformará en "Wonder" y "Beauty" ante la proximidad del tú:

Amor, amor, catástrofe.  
¡Qué hundimiento del mundo!  
(...)  
Y ya siento entre tactos,

entre abrazos, tu piel  
que me entrega el retorno  
al palpar primero,  
sin luz, antes del mundo,  
total, sin forma, caos.

La idea se retoma en el fragmento vigésimo que comienza identificando amor con extravío, confusión y error:

Extraviadamente  
amantes, por el mundo.  
¡Amar! ¡Qué confusión  
sin par! ¡Cuántos errores!

Y en el fragmento vigésimo primero reaparece como maravilla y felicidad, "Wonder" y "Beauty":

Qué alegría, vivir  
sintiéndose vivido.  
Rendirse  
a la gran certidumbre, oscuramente,  
de que otro ser, fuera de mí, muy lejos,  
me está viviendo.

La cita, ya por su condición de presagio sobre el proceso emocional de ambos y su plasmación literaria incluso más allá de *La voz (Razón de amor y Largo lamento)*, ya por su más intensa y profunda relación con gran parte del cancionero, tiene una mayor importancia de la que aparenta. Anotaremos un ejemplo más, el fragmento trigésimo segundo que nos refiere el gozo que le produce la próxima llegada de ella, y termina con un sentimiento contradictorio de miedo, ansia, placer y "Terror":

Y yo, perdido, ciego,  
no sé con qué alcanzarte, en donde 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.

### 2.1.3. Índice.

Vimos que en *La voz a ti debida* (Salinas, 1933), el primer fragmento comienza en la página 9 y el último en la página 185; todos van en una caja de 22 líneas. En la página siguiente hay escrita una sola palabra con mayúsculas y en el centro: "ÍNDICE". Dos páginas después, y también sin numerar, aparece un listado de los 70 fragmentos en el que tras el primer verso se anota la página en que está situado. El listado ocupa tres páginas donde se referencian 16, 27 y 27 fragmentos respectivamente, lo que indica que ha habido una atención y predisposición a cuadrarlos en una "caja" con caligrafía más pequeña, resultando 29 líneas, pero manteniendo un criterio estético y armónico si dejar nada al azar.

Es importante subrayar varios aspectos. Uno es que el índice y el listado tienen una posición confinada en el diseño editorial del libro, como un apéndice. Es significativo también que en este índice no aparezca la primera palabra de cada fragmento con mayúscula, lo que es un doble aviso al lector. De un lado, señala que cada fragmento lírico sí la llevaba en su página concreta del volumen con la intención de marcar espacial y visualmente el comienzo de cada uno, ya que probablemente, por cuestiones económicas<sup>93</sup>, no consiguió que cada uno dispusiera de más espacio diferenciador. De otro, fija lo que debe ser la norma en cuanto a publicaciones

---

<sup>93</sup> La decisión de asignar un espacio determinado a cada fragmento y su pugna con el editor para conseguirlo no le resultan desconocidos a Salinas. El 16-III-1940 le escribe a Jorge Guillén intentando reeditar su poesía completa con un diseño preciso: "Con el editor hemos topado. Yo quiero que cada poesía nueva empiece página. Odio ese imprimir corrido en el cual cabe en la misma superficie de página tres versos finales de un poema, otro poema entero, y los cinco iniciales del siguiente, si los poemas son cortos. Creo que cada poesía necesita su independencia, relativa, tipográfica y visual. Pero ellos, por la razón de editor, economía de papel, se empeñan en imprimir seguido. (...) Pero yo te confieso que para mí la reedición es sobre todo una cuestión de gusto, y no me inclino a hacerla si no es a mi gusto (...) Si no me entiendo con ellos o lo editaré en Séneca o no lo editaré, por ahora." (Pedro Salinas, 1992: 228).

posteriores y que esta tesis ha acatado: las mayúsculas deben mantenerse sólo en la primera letra de cada fragmento.

Por último, resaltamos la búsqueda de la sobriedad, armonía y sencillez como criterios del diseño editorial y de la confección final del libro: portada, disposición y presentación de los fragmentos poemáticos comenzando página nueva, índice y listado relegados, etc., son aspectos compositivos que preocupaban<sup>94</sup> y desvelaban a Pedro Salinas. Tanto que es muy posible que el volumen fuera supervisado (portada, pruebas, galeradas, caja, papel, paginación, tipografía, etc.) por él mismo en la imprenta, como sabemos por el celo que hacia estos aspectos muestra reiteradamente en sus cartas a Jorge Guillén;<sup>95</sup> además Salinas es uno de los fundadores y animadores del proyecto editorial de “Los cuatro vientos”, intentando convencer a Guillén<sup>96</sup> para que publique allí o trabajando directamente.<sup>97</sup>

#### 2.1.4. Nota de la contraportada.

Como vimos, esta nota dice así: “OTRAS OBRAS DEL AUTOR”, y, debajo, aparecen seis publicaciones anteriores (*Presagios*, *Poema de Mío Cid*, *Víspera del Gozo-Prosas-*, *Seguro Azar-Poesías-*, *Fábula*

---

<sup>94</sup> V. nota anterior.

<sup>95</sup> En la nota 60 ya mostramos dos casos concretos, y son muchas las cartas en que le manifiesta sus criterios estéticos y preferencias editoriales a la hora de publicar un libro de versos. Anotamos varios ejemplos más: “me basta con poner la vista en esa portada horrible a tres colores detonantes y con la viñeta de Norah para que se me quiten las ganas de ser *colectado* por Losada”; “Sobre la edición de *Cántico* (...) haces bien en buscar editor que te garantice ante todo la pulcritud y claridad del libro. Supongo que irás dándome detalles sobre la ordenación, arreglos, tipos, etc.”; “Los poemas de *La revista de las Indias* están dañados a la vista por pretenciosidad tipográfica”; “Conforme al modelo que me mandaron la edición puede salir tipográficamente bonita. Pero habrá que tener cuidado con el dibujante de la portada”; “Ya ha llegado un ejemplar, por avión, de *La poesía de Rubén Darío*. La edición, ni fu ni fa. Letra un poco apretujada, y página por página, inferior en aspecto al *Jorge Manrique*.”; (P. Salinas, 1992: 233, 335, 358, 440 y 446 respectivamente).

<sup>96</sup> “Creo que sería tristísimo que saliese el segundo número sin *tu nombre*. ¡Tú, calificado, señalado, abnegado *cuatrocientista*, me huyes ahora!” (Salinas, 1992: 154).

<sup>97</sup> El 6-IV-1933, escribe Salinas: “Voy a ver si aprovecho los primeros días para la colección Los cuatro Vientos (...) Quiero que el libro salga pronto” (Salinas, 1992: 153).

y *Signo*, y *Amor en vilo*) en sus respectivos seis renglones y por riguroso orden cronológico con indicación de la editorial, la ciudad de imprenta y el año de publicación.

Sin ninguna duda, se trata de otro indicador paratextual y que tiene una actuación directa sobre el lector (dimensión pragmática), por su función informativa y de difusión promocional del resto de la obra impresa del poeta.

Nos interesa especialmente porque aporta una dato que debe ser apreciado en relación con *La voz*, y es que la sexta publicación citada en "OTRAS OBRAS DEL AUTOR" (*Amor en vilo*.-Ediciones "La Tentativa poética". Madrid, 1933) es un minipoemario amoroso, prácticamente desconocido y olvidado, que anticipa<sup>98</sup>, en febrero y octubre del mismo año 1933, una porción de las formas y los temas del cancionero que estudiamos.

Salinas S. (2000: 45) nos da la génesis de este breve poemario:

"En el primer número de una revista literaria editada por Pedro Salinas y algunos amigos (Alberti, Dámaso Alonso, Bergamín, García Lorca, Jorge Guillén), *Los cuatro vientos*, publica con el título <<Amor en vilo>> seis poemas (febrero de 1933), que recoge más tarde en una *plaque*, Ediciones de <<La tentativa poética>>. En diciembre aparece *La voz a ti debida* (Los Cuatro Vientos, Signo, 1933; incluye los <<fragmentos aludidos>> de *Amor en vilo*), libro muy bien acogido por la crítica y la juventud lectora de entonces."

Consecuentemente podemos aventurar que, desde un primer momento, *Amor en vilo* fue una obra en marcha (con una primera entrega en febrero del 33 y otra en octubre<sup>99</sup>), que, gracias a la

---

<sup>98</sup> Costumbre que nace con sus primeros poemarios: *Presagios*: "en enero de 1924, en la revista España se anuncia la próxima publicación de este libro del cual se anticipan allí seis poemas (...) En aquel año de 1924, Salinas ya va anticipando también poemas de *Seguro azar* (1929)." Zuleta (1981: 47).

<sup>99</sup> La "plaque" recogía 11 poemas que posteriormente también fueron incluidos en *La voz*. Esta es la obra a la que Pedro Salinas se refería en la nota de la contraportada. A la primera versión de *Amor en vilo* añadía 4 poemas más.

M. Escartín (1995: 29) afirma que "presentan una estructura ordenada: de pasado a futuro y de principio a fin del amor. De hecho, en 1932 ya están escritos el primer y el penúltimo poema de *La Voz*".

Y Katherine Whitmore, en el "Apéndice" a las cartas que edita E. Bou (P. Salinas, 2002: 377-384), resume el momento vital que se versificaba en la "plaque": "Fue una

relación amorosa con Katherine Whitmore, se vio desarrollada velozmente<sup>100</sup> y publicada en diciembre con su versión y título definitivos: *La voz a ti debida*.

Sin embargo, debemos enmendar la anterior cita de Soledad Salinas pues, cotejada la referida primera edición de *Amor en vilo*<sup>101</sup>, así como las galeradas que se conservan en la Biblioteca Houghton de Harvard<sup>102</sup>, observamos que consta realmente de siete poemas, y no seis, y que todos ellos aparecerán meses después incluidos en *La voz*, en este orden: 17º, 8º, 15º, 18º, 19º, 65º y 64º:

"Amor, amor, catástrofe"  
"Y súbita, de pronto"  
"De prisa, la alegría"  
"¡Qué día sin pecado!"  
"¡Sí, todo con exceso"  
"No en palacios de mármol"  
"¡Qué de pesos inmensos"

Dado que los siete poemas se analizan pormenorizadamente en el capítulo 8.2., sólo avanzaremos ahora sucintamente la temática y el significado lírico del minipoemario como texto proclama que avanza fragmentariamente todo un cancionero extenso, aunque este texto posea su propia personalidad lírica.

---

época de júbilo, maravilla. El librito *Amor en vilo* incorpora esos primeros poemas, que aparecerían después en *La voz*. Captan la esencia de ese primer invierno, amor con fuego y sin sombras, sin rastro de la realidad que apagara nuestro entusiasmo” (p. 380)

<sup>100</sup> Salinas confiesa a Katherine que con su estímulo escribe a un ritmo intenso: “Sólo escribo versos. ¿Por qué? Porque se escriben pronto, porque se escriben corriendo, en un momento. Y porque me los manda, me los ordena, una fuerza superior e irresistible, porque vienen de mi Katherine, son de ella, por ella y para ella.” (Salinas, 2002: 97; 11-XI-1932). Del contenido de las cartas deduce el editor, E. Bou (Salinas, 2002: 205 y 210), que varios poemas de *Razón de amor* (33 y 27, respectivamente) también están escritos en este año.

<sup>101</sup> El título tiene éxito y “descendencia”. Así se denominará un poemario de Rafael Alberti editado por la revista “El maquinista de la Generación” del Centro Cultural de la Generación del 27 (Málaga, 2006). Y es también el título del volumen poético de Pere Gimferrer (2006) con el que vuelve a escribir en castellano más de 35 años después.

<sup>102</sup> El manuscrito número 19 de Salinas depositado allí puede consultarse/solicitarse en la <http://oasis.harvard.edu:10080/oasis/deliver/~hou00349>.

Salinas, en *Amor en vilo* (AV1), selecciona siete fragmentos que después estarán cercanos en el diseño definitivo de *La voz a ti debida* (15º, 17º, 18º y 19º por un lado; y 64º y 65º por otro), nos priva de los principales por su ubicación y significación (por ejemplo, el primero o los tres últimos de *La voz*) y se preocupa de configurar el librito con una estructuración temática similar al volumen nodriza, yendo del descubrimiento y gozo del amor a la pérdida y esperanza en su recuperación.

Con más precisión, AV1 se inicia con un poema (17º) celebrativo del amor y del tú que transporta al amante a un mundo recién creado. Le siguen dos (8º y 15º) que ensalzan la llegada y sublimación de la alegría de los amantes, y dos (18º y 19º) que expresan la consumación y exaltación del amor hasta percibir la existencia de un fondo donde todavía hay más (trasamor). El librito concluye con un poema sobre la pérdida y desconcierto producido por el amor (65º), y el 64º, en el que se ensalza la memoria del amor como vía para su recobro, salvación y esperanza final<sup>103</sup>.

Sin embargo, será la segunda edición (*Amor en vilo*. Madrid. Ediciones "La Tentativa poética", octubre de 1933) la que aparece en la nota de contraportada. Y esta versión intercalaba en la primera los siguientes poemas subrayados:

"Amor, amor, catástrofe"

"Extraviadamente"

"Y súbita, de pronto"

"Para vivir no quiero"

"De prisa, la alegría"

"¡Qué día sin pecado!"

"¡Sí, todo con exceso"

"No en palacios de mármol"

"La materia no pesa"

"¡Qué de pesos inmensos"

"Lo encontraremos, sí"

---

<sup>103</sup> Idea Vilariño ("La poesía de Salinas", *Número*, 18, 1952: 58) no opina así: "El libro, que termina desesperadamente, con fracaso, separación, dolor, desecha aplicadamente todo lo que es apariencia para buscar un inalcanzable verdadero ser". Lamentamos disentir de esta consideración; pues nos parece evidente que el libro finaliza con entusiasta esperanza debido a que la amada puede estar lejana y ausente, ser una sombra, pero retornará con la certeza de su corporeidad. No obstante, sí coincidimos con Vilariño en "el trasver" de Salinas como procedimiento "lógico, psicológico, retórico".



La nueva edición aumentada, *AV2*, no presenta un llamativo cambio temático con respecto a *AV1*. “Extraviadamente” es un poema de encuentro y alegría jubilosa del amor. “Para vivir no quiero” es un canto al vivir puro y esencial. “La materia no pesa” refiere la celebración del beso de la amada como liberación y nostalgia de su cuerpo.

*AV1* terminaba con un poema en el que el recuerdo del amor pasado se convertía en un peso para un yo lírico que está solo y desea volver con su amada, siendo las almas, débiles en el aire, las depositarias de su esperanza para salvar su amor. La novedad es que *AV2* aporta con “Lo encontraremos, sí” de un lado, un final más optimista para que su “amor en vilo” se cumpla, y, de otro, una idea paralela con el final de *La voz a ti debida* según la cual tal vez el beso de los amantes sea, se cumpla, en otra pareja de amantes, y que éste será trascendido si los amantes tienen ese deseo, esa voluntad.

Nos parece interesante destacar que tanto en *AV1* (321 versos) como en *AV2* (485) Pedro Salinas selecciona poemas con un elevado número de versos (a excepción de “Para vivir no quiero”). Tienen una extensión media de 45,85 y 44,09 respectivamente frente a los 35,14 de *La voz*. Además escamotea parte de la técnica –conocedor de su novedad- del futuro cancionero: ambas ediciones preliminares están formadas sólo por poemas en romancillos libres heptasílabos con escaso porcentaje de versos amétricos, rimas oxítonas, etc. Premeditadamente oculta, además, claves temáticas, poemas breves e intensos, en romances y silvas libres, etc.

## 2.2. Architexto.

En la edición de 1933 no hay ningún caso de metatextualidad,<sup>104</sup> como sí lo serían, por ejemplo, los comentarios

---

<sup>104</sup> Conviene indicar que sí lo serían todas las referencias que a los fragmentos realiza el propio autor en sus cartas a Katherine (Salinas, 2002). Sin embargo, estas noticias sobre el proceso de creación, primeros versos y versiones de poemas, estímulos creativos y lugares, evocaciones y emociones concretas reseñadas, etc., están obviamente en un texto distinto a *La voz* e interpoladas entre toda una serie de confianzas y confidencias amorosas y vitales, por consiguiente, las utilizamos únicamente en el caso de que aporten información objetiva y

y anotaciones de Francisco Sánchez en 1574 y 1578, y Fernando de Herrera en 1580 a las obras de Garcilaso. Sin embargo, si observamos un ejemplo de architextualidad, es decir, de “la literariedad de la literatura” (Genette, 1989: 9). Esta relación normalmente está implícita, pues no suele mencionarse, y puede presentar algún rasgo paratextual cuando se manifiesta, como es una aproximación a su género mediante un subtítulo en la cubierta del tipo “Ensayos” o “Tragicomedia”. Y este es el caso de *La voz a ti debida* que en la portada lleva, debajo del título, el subtítulo de la palabra “POEMA”. Esta palabra es en sí una architextualidad, esto es, hay una indicación explícita de su género literario y, por lo tanto, una orientación que abre unas expectativas o directrices de lectura: es lírica, poesía, y se trata de un solo poema.

Podríamos preguntarnos por qué decide o necesita utilizar esta palabra. Suponemos que es un caso similar al de *Víspera del gozo*, subtulado en la contraportada de este volumen como “Prosas”, debido a que es un nuevo tipo de narración breve que necesita especificar su género literario. Del mismo modo *La voz* es un volumen que contiene unos versos nada tradicionales o reconocibles como tales desde un punto de vista ortodoxo o popular, y esa palabra, “POEMA”, viene a ponerlos en su justo lugar y singularidad; es, consecuentemente, un aviso a navegantes.

Hay que fijarse especialmente en lo que sí dice: “POEMA”. Y pensar en lo que no dice: “POESÍA” que podía hacer referencia al género lírico del volumen, o “POESÍAS” que tiene un significado colectivo y señala que contiene varias o muchas de ellas, como el poemario *Seguro Azar* subtulado “Poesías” en la contraportada del volumen de *La voz* de 1933. Tampoco utiliza un adjetivo del tipo: “PRIMERAS POESÍAS”, o “POESÍA JUNTA”, etc. “POEMA” es un subtítulo con un premeditado número singular y que señala que en el interior del volumen sólo hay un único y extenso poema<sup>105</sup>, una sola poesía. No obstante, cuando leemos el cancionero amoroso,

---

literaria, para no caer en el peligro de convertirnos en biógrafos o interpretadores psicoanalíticos.

<sup>105</sup> Parece que la palabra “POEMA” tiene unas connotaciones más cultas, selectas y minoritarias que “POESÍA”, que, además de referenciar un género literario, connota al texto el concepto de que es más popular, accesible, y, si no familiar o cercano, sí más tradicional y mayoritario.

nos percatamos de que el texto poético podría leerse o interpretarse como un solo poema, sí, pero con variaciones, o como fragmentos del poema que pueden ser leídos e interpretados individualmente dentro de un todo global al que pertenecen y en el que significan, o, finalmente, el lector que no es crítico ni aficionado al género puede pensar que está ante una serie de poemas o poesías inhabituales con unas constantes temáticas y unos rasgos formales comunes.

No obstante, la palabra "POEMA" debe ser interpretada con la intención que en su elección decidió el autor: marca el género al que pertenece el volumen (lírica) y, simultáneamente, señala con un vocablo más culto y preciso la unidad de todos los fragmentos líricos del macrotexto poemático al que subtitula. Consecuentemente, el volumen de *La voz* debe ser valorado como un solo poema, por resuelta disposición explícita del autor. Aportaremos tres pruebas más.

Eulalia Galvarriato publicó un artículo sobre la amistad y las consultas y sugerencias que sobre las respectivas creaciones poéticas<sup>106</sup> realizaban su marido, Dámaso Alonso, y Pedro Salinas. En el artículo afirmaba que Salinas llevó a Dámaso la última versión de *La voz a ti debida* para que le ayudara a ordenarla:

"Pedro Salinas trajo a Dámaso el original de los que él llamó sus 'poemas'. Cuando terminó de leerlos, Dámaso (...) le dijo con cierto aire imperativo: 'Estos no son poemas, don Pedro. ¡Esto es un Poema!', indicando su espléndida unidad. Nuestro Don Pedro debió de meditarlo un momento, y aceptó el criterio de Dámaso: había dado vida a un hermoso poema. Y Don Pedro encomendó a Don Dama la ordenación que habían de tener los poemas en el inminente libro. Y Dámaso lo estudió con cuidado y Pedro lo aceptó."<sup>107</sup>

---

106 Sabemos que eran habituales los consejos y sugerencias sobre la propia obra de creación entre los miembros de la Generación del 27, y que Salinas recurrió a este procedimiento ya desde su primer libro de poemas *Presagios* (1924), que entregó a su entonces admirado maestro, Juan Ramón Jiménez: "Cuando Salinas decide publicar *Presagios*, selecciona 50 de sus poemas y se los lleva a Juan Ramón, que los pone en orden, escribe para este libro un prefacio introductorio y decide incluirlo entre los primeros de su selecta Biblioteca de *Índice*" (Salinas, S. 1989, I: 9).

<sup>107</sup> Galvarriato, E. (1991). "Una amistad: Pedro Salinas y Dámaso Alonso" en *Revista de Occidente*, nº 126, p. 52.

Además, en la reseña que le hace *La Vanguardia* (Barcelona, 13 de diciembre de 1933) de una conferencia que el poeta da en la ciudad condal a "Amics de la Poesía" se escribe<sup>108</sup>: "Lee el poeta, lee Pedro Salinas, bellos poemas de sus libros ya publicados (...) y ofrece, en seguida, al auditorio de "Amics de la Poesía", el regalo de versos inéditos de su libro Poema." Es decir, días antes de publicar *La voz a ti debida*, experimenta la reacción del público con sus versos, otorgándole el subtítulo propuesto por Dámaso –Poema- a todo un poemario del que, de momento, ocultaba pudorosamente su título.

Y, al año siguiente (20-III-1934), se congratula por el libro con Katherine en una carta:

"Yo necesitaba creer en la profunda fidelidad de mi vida y mi creación (...) Yo jamás me creí capaz de escribir un poema: poesía, sí pero mi conjunto poemático, entero, de una *pieza*, no. Yo lo he escrito sin proponérmelo, sin ánimo alguno de secuencia, de continuación, de unidad, porque así ha salido. Tú eres, Katherine, tú, tu amor, el que me ha dado esa unidad, ese tono de fidelidad a su sentimiento, de vivir *de él*." (Salinas, P. 2002: 260).

### **2.3. *La voz a ti debida* diseño macrotextual y género de cancionero.**

*La voz a ti debida* es, por directo influjo juanramoniano, un diario o cancionero sentimental, en el que el yo lírico comunica a su

---

Me entrevisté con ella el 20-II-1993 en su casa de Madrid, olvidado centro de reuniones de la Generación del 27. Al preguntarle si el libro iba subtulado de otra forma, ella me respondió escuetamente: "No sé. Lo que está claro es que fue Dámaso quien le dio la idea a Salinas de que aquello era un solo poema." De hecho, así lo va a asumir Salinas. Por tanto, pensamos que es indiscutible la clasificación genérica de todo el libro.

<sup>108</sup> Maurer, C. (1996: 100) edita la entrevista "Un intel.lectual castellà a Catalunya. Parlant amb Pedro Salinas" de J. Cabré y Oliva (21-XII-1933) en la que Salinas reconoce el influjo de la poesía de John Donne y de Francis Thompson.

Donne (1572-1631) dirigía sus versos amorosos a mujeres reales (por ejemplo, su mujer, Anne More) con un lenguaje directo de gran intensidad emocional. Otro rasgo similar puede ser el gusto por la paradoja y analogía sorprendente, así como su tendencia a la renovación métrica y a concebir el amor como experiencia absoluta.

F. Thompson (1859-1907) fue un compositor de poesía mística, conocido desde su primer libro *Poems* (1893) que incluía «Hound of Heaven», en la que el alma errante intenta escapar del amor de Dios.

amada su "autobiografía lírica que el poeta crea de sí mismo -su mito- y la descripción detallada de los elementos que la conforman" (Carreño, 1991: 104)<sup>109</sup>. Al configurar este mito de amor como también hiciera Petrarca y Garcilaso, está construyendo lo que Antonio Prieto (2002: 34)<sup>110</sup> denomina *Imago vitae*, mediante la palabra poética, dialógica, que dirige a su amada con el deseo de que les permita sobrevivirse al tiempo presente:

"Naturalmente se da en ello una cierta transgresión de la realidad. Porque a través de ese diálogo, el poeta no trasmite una realidad objetiva (si es que ésta existe), sino una *imago vitae* que es su realidad, en la que intenta salvar del olvido aquello que ama y a sí mismo."

El modelo del cancionero petrarquista no tiene que manifestarse siempre con todas sus señas identitarias en otro cancionero posterior, pero éstas han sido recogidas en diversa medida por otros poetas. El *Cancionero* de Unamuno (1928-1936), por ejemplo, ni es amoroso ni presenta ningún tipo de relación técnica o temática, aunque sí participa de una parte importante de su intención: utilizarlo como instrumento inmortalizador, creador de su propia *imago vitae*. Así lo intuye y decide Unamuno al referir una carta que recibió de J. A. Balseiro<sup>111</sup> en la que señalaba a "Petrarca, el primer *humanista*, y acaba diciendo de él que <<su eternidad viva es hija exclusiva y unigénita del amoroso *Canzoniere*.>>"

---

<sup>109</sup> El extraordinario artículo de Antonio Carreño "Los mitos del yo lírico: *La voz a ti debida*, de Pedro Salinas" pertenece también al volumen de VVAA *Pedro Salinas. Estudios sobre su praxis y teoría de la escritura*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1992: 104.

En la misma línea interpretativa, Díez de Revenga (1991: 34-35) afirmaba: "No hay, en toda la poesía española, un poemario que con tan unitarios criterios presente una biografía del amor, como fenómeno de la naturaleza humana, tan rica y tan vital como la apreciada por Salinas (...) Hemos de tender a sentir, sobre todo y por encima de cualquier otra consideración, la presencia de un amor humano, que no por la fuerza de su realidad resta lo más mínimo al valor de esta poesía como virtuosismo de creador, como poder sobrecogedor de un mundo poético concebido como tal, pero vinculado a una biografía del poeta y a una biografía (en su sentido más etimológico de «vida escrita») del amor."

<sup>110</sup> Prieto, A. *Imago Vitae (Garcilaso y otros acercamientos al siglo XVI)*, Málaga, Universidad, 2002.

<sup>111</sup> La cita pertenece a otra dirigida a Juan Cristóbal (12-III-1928) en relación a la previa de Balseiro en la que le recordaba cómo Petrarca con su obra amorosa alcanzó la inmortalidad. (Kock. *Introducción al Cancionero de Miguel de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1968: 28 y 29).

“Unamuno –afirma Kock (1968: 30)- quería crear una obra que garantizase su inmortalidad, como el *Canzoniere* aseguró la de Petrarca. La poesía de Petrarca no inspiró, sin embargo, ni el tema, ni la forma, ni tan sólo el título de la obra unamuniana.”

Incluso cuando el cancionero petrarquista es el estímulo y modelo para otros cantos amorosos, éstos, siguiendo la propuesta<sup>112</sup> de Antonio Prieto (2002: 33 a 91), deberán cumplir una serie de requisitos para considerarse un cancionero de plena ortodoxia petrarquista<sup>113</sup>.

A) La primera es el hecho de que su unidad argumental se constituye alrededor de una sola amada que da sentido al fluir lírico del “yo”, es decir, el cancionero debe estar dirigido a una sola mujer que unifique y cohesione los diversos poemas con esta única historia amorosa del poeta que será proyectada líricamente. Tal es el caso de Dante (Beatriz), Petrarca (Laura), Garcilaso (Elisa), Boscán o Fernando de Herrera, lo que deja fuera del canon a Boccaccio (*Rime*) y Gutierre de Cetina ya que dirigen su expresión poética a dos o más amantes, como sucede también con Ausias March (*Plena de Seny, Lir entre cards*<sup>114</sup>).

B) En segundo lugar, la expresión debe ser una manifestación dialogal con su propio tiempo y con el receptor al que invocará bajo un nombre real, ficticio, o reducido al más esencial y anónimo pronombre como es el caso de Bécquer o Salinas.

C) Al mismo tiempo, habrá una voluntad de alternar formas métricas que se corresponderán con las oscilaciones del estado anímico y con el mensaje que quiere transmitir el poeta en cada

---

<sup>112</sup> En 1991, también Milagros Arizmendi [“De *La voz a ti debida* (Preliminares sobre un cancionero)” en *Ínsula*, 540: 7 y 8] sigue el magisterio de Antonio Prieto para etiquetar el volumen como cancionero petrarquista aplicándole su caracterización.

<sup>113</sup> Con esta intención, Jorge Guillén titula “Amor a Silvia” el segundo bloque de poemas de “El centro” –tercera parte de *Homenaje*- que Rozas, J. M. en “*Homenaje* en el dictado guilleniano” (*Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. VII, pág. 349) califica como “un cancionero renacentista con la fuerte unidad argumental de narrarnos en muchos poemillas los diferentes momentos por los que pasa un amor.”

<sup>114</sup> Riquer M. (*Història de la literatura catalana*. Vol III. Barcelona. Ariel 1984: 182) supone, bajo los dos pseudónimos (“senyals”), la existencia de dos mujeres distintas: “dues dames diferents, la segona de les quals és identificada amb Teresa, la qual fou cantada per Ausias March pels voltants de l’any 1427, com atesta la poesia XIII.”

poema o fragmento. De ahí la polimetría versolibrada de base tradicional de *La voz a ti debida*.

D) La palabra poética, contagiada de un ánimo inmortalizador<sup>115</sup>, estará impregnada de un valor órfico, capaz de transgredir la realidad objetiva y erigir una *imago vitae*. A este deseo cifran sus esfuerzos creativos Petrarca y Garcilaso en sus cancioneros. Elisa (Isabel) es su *imago vitae* como el *tú* (Katherine) lo es de Pedro Salinas, su historia poética, que inicia en el verano de 1932 en Madrid en un curso sobre la Generación del 98. Como Petrarca y Garcilaso, está ya casado cuando descubre a su amada, y como ellos busca idílicamente un nuevo imaginario, una historia lírica creada por la palabra poética. Y si la muerte de la amada en los poetas renacentistas no alteró el deseo de escribir una historia poética, tampoco el rechazo y la separación de los amantes impedirán la creación de unos poemas de continuidad y cierre para ese mundo lírico que en Salinas inicia *La voz a ti debida*, prosigue *Razón de amor* y concluye *Largo lamento*.

E) Además, observamos que las relaciones intertextuales con el cancionero antecesor se concebirán dentro de la práctica latina y renacentista del *versus cum auctoritate*<sup>116</sup> como muestra de admiración y reconocimiento de la tradición poética a la que se suma. Las citas intertextuales de Garcilaso y Shelley que selecciona Salinas para encabezar su macrotexto poético son buena prueba de ello, así como el uso de cierta tópica amatoria y de las sutiles reminiscencias literarias que se deslizan en varios *fragmenta*.

F) El cancionero, cuando la muerte no alcanza a su creador, puede presentar otras características en su diseño editorial, como

---

<sup>115</sup> Hipócrates acuñó el aforismo médico *Vita brevis, ars longa, occasio praeceps...Pro scientia et ars*, que reconducirá Séneca al mundo de la creación artística como *Vita brevem esse, longam arte*, resaltando el poder supratemporal y eterno que posee la literatura. Este tópico es utilizado por Ausias March [“La vida .s breu e l’art se mostra longa”, CXIII (1959: 33)], y sirve para que Boscán remate el soneto que dedica a la muerte de su amigo Garcilaso: “tus trabajos hicieron larga historia, / y cúpote tras esto corta vida.” (editado por J. Rico en el mismo volumen de *Obras completas* de Garcilaso, 1984: 284).

<sup>116</sup> Técnica de los goliardos y franciscanos desde fines del XII, y del mester de clerecía desde el XIII, mediante la que se insertaban versos extraídos de obras antiguas como prueba de veracidad y sabiduría. Anteriormente, Horacio en la *Epístola a los Pisones* defendía el estudio del saber humano y de los autores griegos como modelos que aplicar a las propias obras poéticas.

estar encabezado por un poema prólogo y concluido por otro de cierre. Esta función está desempeñada por un muy simbólico fragmento inicial y otro final que estudiamos exhaustivamente<sup>117</sup>.

G) La temática puede presentar alternancias con contenidos supuestamente ajenos, pero que, en realidad, son contrapuntos o altibajos de la propia evocación biográfica de la historia amorosa. No es el caso de *La voz a ti debida*, libro en el que absolutamente todos los *fragmenta* están formulados alrededor de la expresión amorosa, aunque el poema de contenido temático divergente sí puede estar presente en otros cancioneros. Así lo ejemplifica López-Casanova (2007: 110) en su estudio sobre *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández<sup>118</sup> al observar que la "Elegía" a Ramón Sijé está ensamblada perfectamente con el resto del cancionero pues representa una confidencia dolorosa: la muerte de su amigo, que configura "la imagen o personalidad del poeta-amante", y su íntimo estado anímico por "una *muerte revelada* que se siente como propia."

Estos poemas con elementos temáticos independientes son proyección de la biografía personal y amorosa<sup>119</sup> que se comunica al receptor lírico (el tema es el amor *e non solo*), y, a su vez, participan de la progresión narrativa y temporal de la historia del sentimiento amoroso del "yo" que nos está comunicando su particular *imago vitae* para parar las aguas del olvido.

Con esta propuesta, el género del cancionero se convierte en una diacrónica entidad órfica que salva el amor del olvido y mitifica<sup>120</sup> a los amantes al configurar su historia amorosa mediante

---

<sup>117</sup> El acercamiento analítico al primero en el epígrafe 4.1 y en las primeras páginas del 4.2; para el último véase las últimas cuatro páginas del punto 4. 2.

<sup>118</sup> "Género de cancionero, tópica amatoria y mito personal (Una lectura de *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández)" en *Macrotexto poético y estructuras de sentido. Análisis de modelos líricos modernos*. Valencia, Tirant lo Blanc, 2007.

<sup>119</sup> Recordemos que Díez de Revenga, F. J. en *Tres poetas ante el amor, el mundo y la muerte* (Salinas, Guillén, Lorca) –Mallorca, Prensa universitaria, 1989: 39- ya señalaba el carácter biográfico de *La voz a ti debida* al afirmar que el poemario presentaba "una biografía del amor."

<sup>120</sup> Pedro Salinas no imaginó que se publicarían sus cartas de amor a Katherine. Confiaba en mantener su secreto por el carácter críptico de los fragmentos líricos, mientras



el diálogo del yo lírico. Así, el "tú" receptor de *La voz a ti debida* perpetúa, simboliza, la cadena de sucesivos receptores, y demuestra la pervivencia y actualidad del cancionero como fórmula que sobrevive al tiempo y que proyecta su molde expresivo hacia el futuro.

Tres años después, en 1936, publicará Miguel Hernández *El rayo que no cesa*, otro macrotexto poético que es una prueba objetiva de que la estructura de sentido que es el género del cancionero persiste como instrumento inmortalizador de la *imago vitae* de la pareja de amantes. Así lo analiza también López-Casanova (2007: 95 a 137), demostrando la caracterización que Prieto (2002) proponía y que coincidirá básicamente con nuestra propuesta para el poema de Salinas. Indica que "la importancia de *El rayo* está en su poderosa configuración como *macrotexto poético* (obra de especial coherencia y organicidad), y también por la imagen que de creador esmerado nos da". A continuación, añade unas conclusiones que por su trascendencia hermenéutica hemos aplicado y desarrollado en *La voz a ti debida*:

"Para la formulación lírica de su *historia de amor*, Hernández encuentra una estructura de sentido en la herencia de una cultura amorosa tópica, la de la tradición petrarquista (...) En su articulación y desarrollo, esa historia o fábula amorosa, focalizada en un *tú lírico femenino* (amada única), responde a la estructura de un *cancionero* perfectamente enmarcado." (López-Casanova, 2006: 137-138).

Con todo, cada poeta configura una muy personal y diferenciada categorización del amante, que en Hernández es dolorido y trágico ante una amada esquivada. Mientras que en Salinas es esperanzado, pues ha salido de la oscuridad en la que vivía gracias a una vitalista amada deslumbrante a la que adora y sigue, trascendiendo realidades en busca del trasamor y la verdad última.

---

sabía que el macrotexto poético construía un mito amoroso, el de ellos dos: "Leerán ese libro otros ojos, otros seres, pasarán los poemas por otras manos, pero en el fondo primero de todo, *vistos* por todos y *no vistos* por nadie, presentes para todos, estaremos abrazados, sin que nadie nos desuna jamás, *tú y yo* (...) *Tú y yo*, sí sé. ¡Dos seres que se aman desesperada y esperadamente, y han buscado antes de tener espacio en la tierra, espacio más allá!" (Salinas: 2002: 237; 24-I-1934). La dedicatoria al ejemplar que envió a Katherine abunda en la idea del libro como otra dimensión real en la que se cristaliza la historia amorosa como un mito de amor: "Inseparables en él siempre." (Salinas 2002: 248; 14-II-1934).

Se distingue Salinas también en el imaginario y en el modo expresivo utilizado, menos clásico y barroco en la métrica, metáforas y mito; y en tratar el tema amoroso como poesía del conocimiento, como procedimiento para descubrir la esencia de las cosas, del mundo y del amor. Además, hay toda una redención de lo vivencial y sentimental como temática poemática, esta literaturización de la propia experiencia amorosa tiene como modelos más próximos a Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez, y dejará su impronta en Miguel Hernández quien como afirma López-Casanova (2007: 96):

“Impone, ciertamente, el regreso del *sujeto experiencial* al protagonismo poemático, y frente a la asepsia o control del sentimiento, la ‘herejía de la pasión’, el sentimiento amoroso y la vida en todo su tragicismo van a componer ahora la dominante sustancia de contenido del poemario.”

### **III-SUJETOS LÍRICOS.**

#### **3.1. Actores poemáticos: *modus operandi*, *modus essendi*, y rol temático.**

Siguiendo la propuesta de López Casanova (1994: 26-35) para el concepto de actor poemático o “figura autónoma del universo (imaginario) representado, resultado del revestimiento y la intersección de un componente funcional y otro sustancial, y que suele estar marcada por un identificador o rol temático”, advertimos que, pese a su larga extensión, en *La voz a ti debida* hay básicamente dos actores líricos:

Actor 1: se corresponde con la voz lírica del “yo” que enuncia los fragmentos poéticos y los dirige confidencial y monologalmente a un “tú” que le da la vida y al que seguirá amando y buscando tras la separación amorosa.

Actor 2: es el tú receptor que recibe, escucha, el texto lírico del “yo”; pero que guarda silencio. Esta amada silente, o “tú” mudo

en el diálogo que probadamente establece el “yo”, es el objeto de deseo amoroso del actor 1 que filtrará algunas de las palabras de ella entrecomillándolas en un presunto estilo directo. No obstante, en la mayor parte de los apóstrofes dirigidos a su amada, como afirman López-Casanova y Alonso (1982: 127), este “tú lírico femenino” es la causa, el “excitador directo de la apelación amorosa”:

“En Pedro Salinas ese uso es muy característico de su primera época, pues el ‘yo’ se abre en tensión dialógica constante a la búsqueda de la amada (‘tú esencializador’).”

Aunque habitualmente el estilo directo se caracteriza por la expresión libre de lo que dice un personaje, entrecomillada o no, dependiente de un verbo introductorio de lengua o pensamiento, este no es nuestro caso. Estamos ante un estilo falsamente directo porque la amada no habla de manera inmediata o espontánea en un diálogo alternativo, sino que sus palabras son extraídas y traídas a colación por el yo para insertarlas en su expresión monologal. Las utiliza como contrapunto o apoyo de sus parlamentos líricos. No son intervenciones directas y libres de la amada sino que nos encontramos con fragmentos de su decir descontextualizados del instante en que la amada presuntamente los pronunció, y manejados por el yo lírico como estímulo o base de sus reflexiones y pensamientos. En este pseudodiálogo<sup>121</sup>, el yo poemático se expresa, se crea, y, simultáneamente al conformar y recrear la relación con el tú lírico, refleja y erige al propio “tú”.

Este singular estilo directo introducido por verbo de lengua<sup>122</sup>, dos puntos y comillas se produce en 18 fragmentos: 4º, 7º (dos veces), 8º, 11º (dos veces), 13º (dos veces), 14º, 18º (dos veces),

---

<sup>121</sup> Zubizarreta A., en *Pedro Salinas: el diálogo creador* (Madrid, Gredos, 1969: 38), califica al cancionero como “poesía de hablante y respuesta”, y añade: “El poeta recibe una respuesta a su palabra, o bien elabora un poema dialógico sobre diálogos imaginados o acontecidos con anterioridad, como sucede frecuentemente en *La voz a ti debida*, obra en la que el poeta, para crear el diálogo con la amada, recuerda frases dichas por ella (Cf. *Voz*, “Qué paseo de noche”, págs. 178-9) o utiliza frases que ella acostumbraba a emplear o podía haber usado.”

<sup>122</sup> Hay algo más de una veintena de casos del verbo “decir”, y uno de “cantar”, “preguntar” y “contestar”.

19º, 23º, 26º, 27º (dos veces), 33º, 40º, 42º, 44º (tres veces), 49º, 51º y 62º.

La amada copa<sup>123</sup> 10 de estos fragmentos. Sus intervenciones son extremadamente cortas, reducidas a una palabra casi en la mitad de los casos (“Yo”, en F. 7; “Aquí” y “Ya”, F. 13; “Vete”, F. 18; “tú”, F. 62) o poco más: “No te vayas”, F. 4; “Yo, mañana...”, F. 7; “¡Ay!, ¿dónde está?”, F. 23; “¿Qué soñaste?”, F. 27; “Me quieren / los tigres o las sombras”, F. 33; “Te quiero” F. 40; “No te vayas”, en tres ocasiones en el F. 44; “tú”, F. 62. Además hay fragmentos en que su voz es incierta (F. 4) o en los que sus palabras son las mismas: “No te vayas” (Fs. 4 y 44); “Te quiero” (Fs. 40 y 51).

Contrariamente, el “yo” monopoliza el cancionero con su voz. Con ella proyecta y construye todo un mundo amoroso, no con la de la amada. De manera que el lector únicamente escucha al amante que habla dirigiéndose a su amada como si ella estuviera oyéndole, leyéndole... Y lo hace con profusión<sup>124</sup> de deícticos de segunda persona singular: “tú”, “te”, “ti”, “contigo”; y con las correspondientes formas verbales de esta segunda persona (“vives”, “pulsas”, “arrancas”, “tocas”, etc.). A esta amada ausente el yo lírico interpela con frecuentes imperativos, interrogaciones retóricas, apóstrofes, etc. Y serán cuatro los fragmentos en los que el “yo” se introduce también entrecomillando su propia expresión; comillas que, temporal y sentimentalmente, distancian las palabras acotadas de su contexto en el fragmento. En el fragmento 14, expresa una acción de futuro, un deseo intelectual que proyecta realizar:

te diré:

“Yo te quiero, soy yo.”

---

<sup>123</sup> En el fragmento 7º, el tú de la enunciación lírica realiza dos intervenciones (“Yo, mañana...”; “Yo...”) así como en el 13º, aunque en este segundo caso dependen de verbos en pretérito imperfecto de subjuntivo (“dijeses”, “dijeras”) que transmiten una acción no realizada y el deseo que el mundo y el yo lírico tienen de ser vivificados por la amada (“Aquí”; “Ya”). En el 44º, resuena en el recuerdo del protagonista lírico hasta tres veces la misma frase -“No te vayas”-, que se ubica con cierta distribución regular y simétrica en el fragmento (versos 15, 32, 47).

<sup>124</sup> Véase nota 50.

En el 26, a la expresión similar se añade la idea de la posesión amorosa y el tiempo presente, porque la consumación del amor se ha producido:

Cuando te digo:  
"Soy tuyo, sólo tuyo."

Los demás casos corresponden a supuestas expresiones que el yo lírico hubiera dicho, son palabras que él no pronunció, porque confiesan un plan de futuro que sólo existe en su mente, y, por tanto, ella no llegó a escucharlas (F. 42):

Y cuando nos separen  
y ya no nos oigamos,  
te diré todavía:  
"¡Qué pronto!  
¡Tanto que hablar, y tanto  
que nos quedaba aún!"

O son palabras que quedaron dentro de sí (F. 27), como un desdoblamiento monologal o monólogo interior lírico del yo poemático:

Y te contestaría: "No sé,  
se me ha olvidado."

En este fragmento 27 se produce un supuesto diálogo entre los dos actores líricos, pero no es real. Como hemos dicho, la intervención del "yo" es sólo imaginaria, un impulso que no llega a verbalizar.

No obstante, sí hay una actuación conjunta de ambos protagonistas líricos en el fragmento décimo octavo. A consecuencia de la unión amorosa, la pareja de amantes habla con la primera persona del plural y lo hacen seguros de su dicha y su poder sobre el tiempo:

Para vivir despacio,  
de prisa, le decíamos:

"Para", o "Echa a correr." (vv. 679-681).

Aunque, en seguida, el yo poemático sabe que la verdadera fuerza, la salvación y la vida son cualidades de la amada:

Para vivir, vivir  
sin más, tú le decías:  
"Vete." (vv. 682-684).

Hay otros cuatro fragmentos en los que el interlocutor, que se expresa mediante el estilo directo, no es ninguno de los amantes, sino una voz ambigua (F. 8); la gente, todos, el mundo (F. 11); "un gran fondo azaroso", el destino que incita a los amantes a buscarse y encontrar su esencia (F. 19); y otros seres, plagios de la amada, que pretenden atraerle como cantos de sirenas (F. 49).

Los seres que protagonizan estas cuatro intervenciones, excepto el mundo analizado desde la perspectiva del imaginario macrotextual, ni tienen ni producen un efecto trascendente en la tensión que se establece entre los dos actores líricos del macrotexto; son testigos, otros personajes líricos que contextualizan algún momento de la relación entre el "yo" y el "tú". En todo caso, podríamos considerar a las personas y al mundo en su intervención del fragmento 11 como leves auxiliares de la amada en cuanto que reflejan la alegría de ella. Más evidente es la función del "gran fondo azaroso", metáfora del futuro impredecible y del destino jubiloso, como un adyuvante claro, puesto que señala, indica, el camino y les estimula a traspasar las puertas físicas del amor hacia un más allá.

El mismo rol de ayudante tienen las sombras y copias del "tú". Son sus emisarias, embajadoras, que cuidarán del "yo". Ellas le consuelan, acompañan, abrazan y besan; salvando el amor con su simulacro.

Los falsos diálogos nos han señalado la categoría de auxiliar para el "fondo azaroso" y las copias y sombras del "tú", pero en el monólogo del "yo" constatamos otras categorías actoriales. Ayudantes del amor y del yo lírico son también seres inanimados como el sueño (F. 27), la noche (Fs. 30, 42, 44), las sombras (Fs. 64, 68, 70), "la memoria de un ayer" (F. 64) o el espejo (F. 52) al

que le ordena que depure a la amada (“Distánciamela”, “trastorna”, “Quítale”, “déjala”, “Desvía”) y, como un confidente, le consiga su ser esencial:

Que yo sepa, por fin,  
cómo es cuando esté sola.  
Entrégame tu de ella  
lo que no me dio nunca. (1847-1850).

Obstáculos del amor son seres abstractos e inmateriales como la risa (F. 11), la duda y el dolor (F. 58):

Me fui a tu encuentro  
por el dolor.  
Tú no venías por allí.  
(...)  
Tu no surgías nunca de la herida.

Aunque en seguida el dolor<sup>125</sup> adquiere connotaciones positivas al no querer que desaparezca, ya que simultáneamente supone recuperar el recuerdo de ella y el sentimiento presente de un amor todavía vivo en el yo lírico:

No quiero que te vayas,  
dolor, última forma  
de amar. Me estoy sintiendo  
vivir cuando me dueles (2189-2192).

El nombre de las cosas (F. 9) está representado con la función de adversario u opositor<sup>126</sup> porque rompe la virginidad del amor y es un límite para su continuidad, contrariamente los pronombres se identifican como la forma pura y auténtica del ser (F. 14).

---

<sup>125</sup> El dolor como confidente aparecía ya en el poema LXXI del *Cancionero* de Petrarca (1983: 218): “Dolor, ¿por qué mis trenos / me empujas a decir aunque no quiero?”

<sup>126</sup> Zubizarreta A. (1969: 66) afirma que “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.”

En definitiva, el “yo” habla con su voz a otra voz, la del “tú” que le escucha, al que apela, invoca, apostrofa, y que, rara vez, interviene, por lo que asistimos en muchas ocasiones a fragmentos líricos prácticamente monologales. Aunque también es cierto que los silencios del “tú” son los que dan consistencia y sustento a la voz reflexiva y monologal del “yo”.

El lector de los fragmentos líricos, considerados como actos de habla entre un “yo” y un “tú”, tiene la impresión de ser un testigo o confidente, aunque el yo poemático sólo se habría dirigido al lector implícito en el segundo fragmento mediante una imprecación a la segunda persona plural que le incluye.

“No, no dejéis cerradas  
las puertas de la noche,

(...)

Poned señales altas,  
maravillas luceros;”

[vv. 37 (...) 52].

Indudablemente, ambas recomendaciones están dirigidas a un “vosotros” (que también podría incluir a los seres de la naturaleza) con el que se envuelve al lector. Y el hecho de su aparición tan temprana en el poema proyectará ese aire de confianza que nos trasmite su lectura.

Confidentes más palmarios son otros seres. En efecto, la voz del “yo” puede buscar como confidente a otro “tú”, otra segunda persona en singular no concreta ni humana, un destinatario como los días, el tiempo, el otoño, la alegría, la pena, y el amor en el fragmento 9; el espejo en el 52; el dolor en el 63; y la voluntad de recuperar el amor (“memoria / de un ayer”, “afán de retorno”) en el fragmento 64; testigos todos a los que el “yo” comunica un conjunto de preguntas (F. 9), peticiones de ayuda (F. 52), certezas (F. 63), esperanzas (F. 64). Estos otros partícipes abstractos contraponen y renuevan la tensión lírica que, sin su intervención, quedaría monótonamente lastrada en la voz monologal del “yo”.

En cierta manera, hace uso de un artificio al que ya recurrieron Petrarca, Garcilaso o Herrera cuando sus protagonistas líricos buscaron como confidentes de su dolor o penar de amor a elementos de la naturaleza:



¡Oh monte, oh valle, oh bosques, oh ribera,  
testigos todos de mi dura vida,  
cuánto me oísteis invocar la muerte!

(Petrarca. *Canzoniere*. LXXI)<sup>127</sup>.

Corrientes aguas, puras cristalinas,  
árboles que os estáis mirando en ellas,  
verde prado de verde sombra lleno,

(...)

con vuestra soledad me recreaba,

[Garcilaso. *Égloga I*, vv. 239 (...) 248].

Oye tú solo, eterno i sacro río,  
el grave i mustio son de mi lamento,

(...)

No sean más testigos de mi pena  
los árboles, las peñas, que solían  
responder i quexars'a a mi gemido.

(Fernando de Herrera, soneto XXIII,<sup>128</sup>).

En cuanto al componente sustancial y al rol temático presentan una atribución y distribución irregular, discontinua, en el macrotexto poético para ambos actores:

#### A) Actor 1.

Del actor sujeto hay casi total omisión de cualquier rasgo físico pues él sólo nos indica indirectamente su mayor edad con respecto al actor objeto: "tú, tan joven para mí" (v. 337).

Al sujeto se le atribuye una actitud expectante e ilusionada en un primer momento, que se corresponde con los ocho primeros fragmentos líricos. Después, con la consecución del amor, su voz

---

<sup>127</sup> Edición de A. Crespo, 1983: 218.

<sup>128</sup> Con una pizca de ironía, comienza comunicándole su dolor al río, para que, otra vez más, no sean "testigos" los árboles y las peñas (Herrera, F. *Poesía castellana original completa* (C. Cuevas, ed.), Madrid, Cátedra, 1985: 382). No obstante, él también reutilizará el tópico del *locus amoenus* confidente: "Alegre, fértil, vario, fresco prado, / tú, monte y bosque de árboles hermoso," (Herrera, 1985: 431).

amorosa es alegre, celebrativa, triunfal, sumisa, exaltada, etc., hasta que surgen las dudas e inseguridades por la ausencia de la amada. El tono posterior, con una amplia gama de modulaciones emocionales, es más reflexivo, evocativo, intelectual, hasta que se constata la separación de los amantes y se produce un vuelco sentimental: pérdida, duda, dolor, angustia, espera, llanto, evocación, voluntad de reencuentro, soledad, incertidumbre, interrogación, y, por último, construcción de una esperanza final.

No obstante, en un poema tan extenso (2460 versos) y, sobre todo, tan complejo, los sentimientos, al fluir, provocan evoluciones, intersecciones. Razón por la que la variedad de tonos de un mismo atributo sentimental goza de la imprecisión y la ambigüedad que conceden antitéticas y paradójicas expresiones, y, cómo no, interpretaciones.

#### B) Actor 2.

Respecto al actor objeto, la amada, sí hay una ligera y parcial descripción, siempre mediante la voz del sujeto, de unos atributos físicos, aunque son escasos y se aportan discontinuamente. En realidad, estas "abreviadas" descripciones reflejan el gusto por referir a la mujer esencial por el detalle primario e íntimo. Un listado más detallado de todos sus cualidades físicas puede observarse en el capítulo -5.1.B- de la tópica amatoria, *descriptio puellae*.

Avanzaremos aquí que presenta dos atribuciones básicas y repetidas para su corporeidad, el color "rosa" y un tacto "tierno":

-Así, anhela su "tierno cuerpo rosado" (v. 25), la define como "de alma y carne rosada" (v. 231) y "con las puntas rosadas de tus pies" (v. 1466). Dado que la amada representa la salvación del yo, añorará, vía sinécdoque y sinestesia, su "dulce peso rosa" (v. 1619), y, cuando la pierda, deseará volver "a esta corporeidad mortal y rosa" (2460).

-También hemos indicado que el tacto de su cuerpo es siempre "tierno" y, por ello deja "tu cuerpo al marcharte, huella / tierna, tibia", y posee "tiernas pruebas" (v. 1412), una mano "cálida, viva, tierna" (v. 1564). En los versos 1776-77, "tú eres la frágil, / la apenas siendo, tiernísima", y en los versos 2231-32, a

pesar de haberla perdido, su recuerdo es de un ayer en "que fue carne / tierna, materia viva".

Hay otros atributos corporales más explícitos que los definidos mediante "el color, el bulto" (v. 1954), como son los referidos al rostro: "tus sonrisas / anchas, tus miradas claras" (vv. 1158-59), "los labios. Densos, / rojos" (vv. 1291-92), "los labios, / rojos y duros" (vv. 1946-47), "tu voz. Densa, tan cálida, más palpable que tu cuerpo" (vv. 1958-59).

El resto de atributos anatómicos tradicionales también está presente, desde el cuerpo ["tierno cuerpo rosado" (v. 25), "tu cintura fina" (v. 332), "tus hombros desnudos" (v. 333), "tu cuerpo al marcharte, huella / tierna, tibia" (vv. 864-865)], al corazón, "tic tac diminuto / que hace ya veinte años / sonó por vez primera / en una carne virgen" (vv. 1064 a 1067), y las extremidades: "con las puntas rosadas de tus pies" (v. 1465), "los brazos, / rápidos, largos, nerviosos" (vv. 1950-51).

En dos fragmentos seguidos se producen dos casos de retrato de la amada, mediante escueta prosopografía y etopeya, es decir, por acumulación sumativa de sus rasgos físicos ("cintura fina", "hombros desnudos", "joven", "alta, pálida") con los psicológicos y anímicos ("paciencia honda / ligera", "rostro serio, grave", "triste"):

de joven paciencia honda,  
ligera, sin que pesara  
sobre tu cintura fina,  
sobre tus hombros desnudos,  
el pasado que traías  
tú, tan joven, para mí. (vv. 332 a 337).

un rostro serio, grave,  
una desconocida  
alta, pálida y triste  
que es mi amada. Y me quiere (vv. 383 a 386).

Además, en tres ocasiones, se hace una aproximación a su edad: "tú, tan joven para mí" (v. 337), juventud de "arma de veinte años" (v. 234), "hace ya veinte años" (v. 1065).

Por lo que respecta a sus atributos psicológicos e intelectuales tienen también su formulación en la voz monologal del amante. Y la describe desde el primer fragmento como un ser que posee facultades divinas, pues proporciona vida, luz y alegría al mundo; y que resuelve las dudas, misterios y prodigios.

Su actuación será "desatada, implacable" (v. 70) cuando llegue con su amor al yo lírico, que irá aportando toda una caracterización óptima de la amada que clasificaremos, sin olvidarnos de sus atributos divinos, en seis dimensiones básicas que van a referenciar su particular construcción de un mito de amor:

1ª-Ella encarna la alegría (Fs. 8, 15, 21).

2ª-Ella es la recuperación y salvación de lo perdido por el tiempo, el amor y el olvido (F. 10).

3ª-Ella da vida y decreta incluso la acción que realizarán los verbos –con su componente bíblico simbólico-, y, además, les proporciona conocimiento de la propia existencia e identidad, ya que su "orden / iba a darles conciencia / súbita de su ser" (vv. 476 a 478).

4ª-Es una amada versátil: "Múltiples, tú y tu vida" (v. 166). De ahí que su caracterización vaya de ser una criatura frívola "la momentánea / cautiva de lo fácil" (vv. 357 / 358) a la mujer: "alta, pálida y triste" (v. 385) que rescata el canon descriptivo de la heroína romántica.

5ª-Y como acumulación de todo tipo de cualidades y facetas de "esa hermosura tuya" (v. 1336), se le califica hiperbólicamente como infinita:

A tu vida infinita,  
sin término, echan lazos  
pueriles los segundos. (1045-1047).

Ante esta amada "inagotable" (v. 1353), "infinita" (v. 1357) y "desmesurada" (v. 1834), el yo poemático se siente pequeño, insignificante:

Yo sí me iré acabando,  
mientras tú, generosa,

te renuevas y vives  
devuelta a ti, aumentada  
en tus dones sin fin. (vv. 1358-1362).

Las actuaciones de la amada suelen ser dinámicas, no pasivas, sino protagonistas y enérgicas. En la relación amorosa su actitud ante el yo poemático es dominante.

No sirves para amada;  
tú siempre ganarás,  
queriendo, al que te quiera.  
Amante, amada no. (vv. 1216-1219).

La idea se reitera en el fragmento 52, cuando el acomplejado amante se refiere “A ella, que llena el mundo” como un ser máximo e inabarcable. Y es también una amante apasionada (“tus prontos, / tu gran ardor sin cálculo”, F. 28).

6ª-Ella, como consecuencia de sus poderosas cualidades actanciales, en ocasiones asimiladas a las de una deidad femenina, suele tener una ubicación e identificación con lo celeste y las estrellas<sup>129</sup>:

Y aún espero tu voz:  
telescopios abajo,  
desde la estrella, (vv. 113-115).

tú, amazona en la centella (v. 412).

---

<sup>129</sup> Los vocablos “estrella”, “luz”, “cielo”, “celeste” que frecuentemente utiliza Pedro Salinas parecen provenir del neoplatonismo cristiano de Fernando de Herrera (“mi Estrella”, “mi bella Luz”) que nunca descubre en sus versos el nombre real de su amada, doña Leonor de Milán, y para quien la mujer amada más que un ideal erótico es un camino y reflejo de la divinidad (“Lucero”, “Lumbre”, “Sirena”, etc.). Sin embargo esta vertiente espiritual de la ortodoxia cristiana no es pertinente para *La voz*. Salinas ha actuado, como en tantas otras ocasiones, recogiendo elementos de la tradición y operando sobre ellos, extirpándoles lo que resulta interesante para darles un nuevo tratamiento hacia la modernidad. De ahí que las palabras “estrella” (Fs. 4, 13, 21, 27, 35, 42, 44, 45, 51, 55, 60, 62) y “luz” (Fs. 1, 6, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 21, 24, 25, 28, 30, 36, 37, 41, 42, 47, 48, 60, 61, 69), “cielo” (Fs. 10, 15, 16, 17, 20, 21, 30, 35, 44, 55, 59, 61, 65, 66, 69) y “celeste” (Fs. 27, 35) hayan sido seleccionadas no como nombres propios ni como símbolos religiosos a la manera de Herrera, sino para extraerles otro nuevo significado amoroso, más cercano a su significado objetivo, simbólico-pagano, y desvestido de toda trascendencia cristiana.

Y cuando ella me hable  
de un cielo oscuro, de un paisaje blanco,  
recordaré  
estrellas que no vi, que ella miraba,  
y nieve que nevaba allá en su cielo. (vv. 816-820).

Esta es la razón por la que ella puede responderle “con estrellas equívocas” (v. 1482), la causa de que tenga los tacones “todos manchados de estrellas” (v. 1768). Y que cuando el yo lírico le abraza siente:

que tuve contra el pecho  
un palpitar sin tacto,  
cerquísima, de estrella (vv. 1603-1605).

Los movimientos de la amada son, por consiguiente, ascensionales<sup>130</sup>, hacia arriba, aéreos. Así los siente el amante y lo manifiesta con expresiones equivalentes:

Te siento huir, ligera,  
de la aurora, exactísima,  
hacia arriba, buscando  
lo que no se ve estrella,  
el desorden celeste,  
que es sólo donde cabes. (vv. 1019-1024).

Te sentirás hundir  
despacio, hacia lo alto,  
en la vida del aire.  
Y nos encontraremos  
(...)

---

<sup>130</sup> Confiesa Salinas: “tú eres mi fuerza ascensional, tú eres mi animadora.” (Salinas, 2002: 96; 11-XI-1932), y en la carta 66, del 3-III-1932, “tu amor, todo lo relacionado con él me ha producido siempre esa sensación de elevación de vida (...) amar no es sino una forma de vivir, pero *en elevación*. (...) el libro nuestro, Katherine, es el gran *salto* hacia arriba, en la *unidad* absoluta, de atmósfera, de nivel, es mi poesía *en elevación*, en tu amor” (Salinas 2002: 154-155).

nadadores celestes,  
náufragos de los cielos. [vv.1281 (...) 1289].

De ahí que el efecto amoroso de la amada sobre el amante sea un impulso liberador expresado con un léxico religioso:

Los besos que me das  
son siempre redenciones:  
tú besas hacia arriba,  
librando algo de mí,  
    (...)  
Lo salvas, lo miramos  
para ver cómo asciende,  
volando, por tu impulso,  
hacia su paraíso. [1588 (...) 1597].

El enamorado sitúa, como el devoto amante cortés y petrarquista, a la amada en un plano muy superior a él. Los dones, belleza, atributos y valores de ella le confieren ese superior *statu quo*, físico y espiritual, sobre el autoinfravalorado enamorado:

Tú no puedes quererme:  
estás alta, ¡qué arriba! (vv. 1727-1728).

¿Amar tú? ¿Tú, belleza  
que vives por encima,  
como estrella o abril,  
del gran sino de amar,  
en la gran altitud,  
donde no se contesta? (vv. 1795-1800).

El amante siente su insignificancia y justifica su fracaso "-por eso te perdí-" (v. 2030), porque él ni puede acceder a esa cota donde vive su amada, ni sabía su localización emotiva.

Que a ti se te encontraba  
en las cimas del beso  
sin duda y sin mañana.

En el vértice puro  
de la alegría alta, (2034-2038).

Sin embargo, al recordar el bien perdido, reconoce que ella fue quien le extrajo del no ser, le dio posesión de sí mismo y le transportó a su dimensión superior:

Hasta entonces  
nunca era yo más alto  
que las sierras del mundo  
                  (...)  
Pero al decirme: "tú"  
-a mí, sí, a mí, entre todos-,  
más alto ya que estrellas  
o corales estuve. [2152 (...) 2167].

Ni el "yo" ni el "tú" están identificados con precisión en el poema porque buscan la intimidad y el anonimato que les proporcionan ambos deícticos de persona, idea acreditada por los versos 496 y 497: "¡Qué alegría más alta: / vivir en los pronombres!" No obstante, ambas figuras pragmáticas sí tienen unos referentes finales de carne y hueso, como sabemos por el levantamiento del plazo de silencio que pesaba sobre las 354 cartas y 144 poemas de Pedro Salinas, donados por su destinataria, Katherine Reding Whitmore, en 1979 a la Biblioteca Houghton de Harvard. De manera que, transcurrido el plazo –impuesto por ella - de espera de 20 años tras su muerte para poder publicar las cartas, la voz del yo poemático ya no puede esconder su relación con la autoría obvia, mientras que el tú lírico, que remitía a una destinataria oculta en el macrotexto tras un sintético y esencial "tú", ha sido también inevitablemente desvelado.

La consecuencia inmediata de la aplicación de aquellas seis atribuciones de la amada es que con dicha caracterización suprahumana el yo poemático está erigiendo su imagen mítica del amor. Ya en el primer fragmento el tú lírico es un ser extraordinario con maravillosas cualidades.

Su génesis antropológica y simbólica hunde las raíces en la construcción imaginaria que sobre *madonna* Laura desarrolla



Francesco Petrarca; pero, como veremos, hace referencia a toda una diacronía histórica y cultural, desde la antigüedad grecolatina (Venus, Diana, Platón, etc.) hasta la más cercana literatura occidental (Simbolismo, vanguardias, Juan Ramón Jiménez, etc.).

Los mitemas, entre los que básicamente habría que considerar dichas seis atribuciones –y las aproximaciones semánticas que se repiten con contenidos similares- amplían su esquema con otros contenidos con los que guarda una relación implícita: la concepción idealizada de la amada como ser perfecto, y su identificación con lo solar y lumínico.

### **3.2. Esquema actorial.**

El esquema actorial resultante es, consecuentemente, muy básico y se formaliza en torno a dos pronombres personales: el “yo”, que realiza la función de actor sujeto, emisor de sentimientos, experiencias y reflexiones; y el “tú”, actor objeto, donador de vida, y destinatario de la expresión del “yo”. Ambos actores líricos representan las funciones tradicionales, aunque evolucionadas, de “amante” y “amada”.

Este sería el esquema básico de sus componentes funcionales:

Actor 1: yo----emisor----amante----sujeto.

Actor 2: tú----receptor---amada----objeto.

Auxiliares: “un fondo azaroso”, las copias del “tú”, el sueño, los pronombres, la noche<sup>131</sup>, el espejo, la memoria, las sombras. Éstas, por su determinante simbología, las estudiaremos dentro del capítulo dedicado a los tópicos e imaginario del cancionero.

Obstáculos: la risa, el dolor, los nombres.

---

<sup>131</sup> Tanto la noche como el dolor pueden, ocasionalmente, manifestar la función contraria a la que se le asigna en este esquema.

Confidentes: esta categoría actancial no tiene un gran peso específico en el macrotexto, sus componentes no están marcados de manera rotunda y, además, presentan intersecciones interpretativas con otras categorizaciones. No obstante, ya hemos calificado como confidentes ocasionales a los días, el tiempo, la alegría, la pena, el amor, el espejo, el dolor, el deseo de recuperar el amor perdido, etc.

#### **IV-TEMA. MOTIVOS TEMÁTICOS. PROPUESTAS DE SECUENCIACIÓN TEMÁTICA.**

##### **4.1. Tema. Importancia y función del fragmento pórtico. Motivos nucleares y complementarios.**

Mucho sabemos del Salinas poeta gracias al Salinas crítico. Su manera de aproximarse a diversos poetas y la selección previa que de ellos hace dice mucho de su propia actitud lírica y de sus personales criterios y procedimientos creativos. Como crítico de la literatura está siempre interesado en captar la esencia original y genuina de la obra y del artista, su integración en la tradición y sus aportaciones a la corriente de la historia literaria y del pensamiento.

En sus conferencias de 1937 impartidas en la Universidad John Hopkins con el título *Reality and the Poet in Spanish Poetry*<sup>132</sup>, estudia a diversos autores y obras (*Poema de Mío Cid*, Jorge Manrique, Calderón, Garcilaso, fray Luis, san Juan de la Cruz, etc.) observando y destacando su perspectiva creativa con respecto a la realidad, es decir, cómo operan sobre la realidad hasta que la trasladan al verso y la cristalizan como personal expresión poética de un tema propio y esencial. Así, decide que el tema propio de la poesía es: "La realidad total" (Salinas, 1983: 279), y dentro de ella distingue varios planos o fases: el alma humana, la naturaleza, el mundo manufacturado y tecnológico moderno, las acciones de los hombres, y la realidad cultural.

---

<sup>132</sup> Editadas por Salinas S. como "La realidad y el poeta (1937-1939)" en Pedro Salinas. *Ensayos completos* 1, Madrid, Taurus, 1983: 189-290.

En *La voz a ti debida*, atendiendo a esta distribución temática de su autor, el tema poético central se corresponde con la primera fase, "psicológica", en la que el poeta analiza y manifiesta su propio yo como "una especie de narciso trascendental". En esta fase se incluyen las poesías de Ovidio, Safo, Petrarca, Garcilaso, Patmore y Thompson; y afirma (Salinas, 1983: 281):

"...el tema en ellas es el amor a la mujer (...) La fase de la realidad para esos poetas ha sido esa realidad psicológica que llamamos sentimiento amoroso. Pero las variantes y modos de sentir el mismo sentimiento nos hacen ver cómo son inseparables en la realidad poética psicológica la constancia y la variación, la unidad y el incesante avance."

Por tanto, Salinas reconoce explícitamente que en toda obra literaria, y, por extensión, también en la suya, hay unos componentes donados por la tradición y una serie de aportaciones personales. Es decir, tomando como partida lo que sus antecesores han realizado al expresar líricamente el tema del "amor a la mujer", el poeta se sumerge en la obra histórica para contribuir con nuevos elementos. Y es aquí cuando debemos diferenciar el motivo nuclear o foco del tema de aquellos motivos secundarios o complementarios, pues de su cotejo comprenderemos qué aporta *La voz a ti debida* al tratamiento del tema amoroso.

Vamos a seguir el método y la terminología de E. Alonso y López-Casanova<sup>133</sup>, ya que se acerca al propio criterio que tenía Salinas para analizar el tema de una obra literaria, quien en su lúcido estudio sobre *La poesía de Rubén Darío* afirmaba:

"Se me figura la función más deseable del estudio de un poeta la delicada discriminación de su tema, su cuidadosa separación de los temas segundos, o subtemas; el precisar el curso que sigue, a través de la obra, resolver las contradicciones aparentes que velan su presencia, llegando por fin a la visión del creador entero y verdadero."<sup>134</sup>

Más recientemente, López-Casanova, A. (1994: 19-25) propone un acercamiento crítico que, en cierta forma, amplía y

---

<sup>133</sup> Alonso E., López Casanova, A. *Poesía y novela (Teoría, método de análisis y práctica textual)*, Valencia, Bello, 1982: 11-26.

<sup>134</sup> Salinas, P. *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1948: 51.

distribuye una parte de la propuesta de Salinas en tres esferas que vamos a estudiar con cierta libertad dada la extensión de este macrotexto poético: la “esfera de la representación”, donde referiremos el tema nuclear y los secundarios o complementos; la “esfera de la extensión” o el desarrollo de los motivos en el poema y su configuración; y la “esfera de jerarquización” de las unidades temáticas.

Respecto a la esfera de la representación, el tema dominante de *La voz* es, obviamente, el amor humano, la expresión de su amor a una mujer no desvelada, según la convención de la tradición más cercana. Y, con más precisión, podemos decir que el tema es, partiendo de la base del amor corporal y espiritual, el deseo de alcanzar y vivir el trasamor, lo que hay debajo, detrás y más allá del amor mundano y aparente<sup>135</sup>.

El tema es, por tanto, el amor esencial<sup>136</sup> y auténtico, es decir, el trasamor porque él es apertura y llegada al conocimiento más profundo, él es el estímulo y contenido principal del macrotexto en el que se desarrollará y modulará hacia otras emociones y significados poemáticos que también remitirán a él, pero que ya no serán el vector nuclear o básico, sino sus prolongaciones o extensiones significativas que podrán gozar, incluso, de autonomía interpretativa; aunque observaremos que siempre bajo su argumento o anécdota subyace de nuevo el tema del trasamor articulado sobre una concreta experiencia amorosa.

Emilia Zuleta (1981: 70-71) considera que la “persistencia del tema vital determina la unidad de la poesía de Salinas. El afán de vivir en perfección (...) se encuentra desde los primeros libros como melodía única que progresa a través de variaciones sucesivas.” Y

---

<sup>135</sup> Martins H., en su tesis doctoral *Pedro Salinas (Ensaio sobre sua poesia amorosa)*, Río de Janeiro, Ministerio Educación y Cultura (Os Cadernos de Cultura), 1955: 25/27, afirma: “essa ânsia de chegar à essência da realidade, partindo sempre de sua contemplação e conhecimento sensorial, êste o seu tema vital (...) Em *La voz a ti debida* (...) O tema vital está agora enriquecido: alcançar a essência do amor através da sua realidade externa.”

<sup>136</sup> Esta búsqueda de lo esencial es tan intensa y recurrente que Vicente Cabrera (1975: 75) incluso lo propone “para toda la poesía de Salinas que no es sino la expresión artística de un tema único: 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.”

matiza Zuleta (1981: 90) que el amor es “la gran experiencia esclarecedora en la búsqueda de perfección y de unidad.”

Y María Rubio (1991: 154)<sup>137</sup>, aplicando la tipologización textual de García Berrio<sup>138</sup>, propone un plan textual común para todos los libros de poesía de Salinas según “la fórmula inicial básica [φ] {s/p, o} en la que el funtor φ representa “buscar” y los argumento s/p sujeto/poeta y o objeto.” Observa Rubio que sólo el segundo argumento, el objeto, cambiará en los diversos poemarios. En concreto, para el ciclo de poesía amorosa dispone esta acertada formulación: “El poeta BUSCA la esencia del amor/amada.”

Y este tema del amor esencial, el trasamor, se extiende y detalla en sus complementos temáticos a lo largo de los 70 fragmentos del macropoema: inicial canto celebrativo del tú lírico, espera impaciente de su llegada, contacto y consumación gozosa, ascensión jubilosa y busca del trasamor, inseguridades y miedos, sentimientos de pérdida, búsqueda infructuosa, y esperanza en el intento de recuperación final.

Sin embargo, no hay partes argumentales que estén tan diferenciadas externamente como podamos haber dado a entender. Incluso las diversas fases emocionales y los motivos secundarios tienen unos límites imprecisos, yendo y viniendo al acorde de la tensión y emoción lírica que experimente el protagonista poemático. De hecho, parece que Pedro Salinas haya ordenado los *fragmenta* poemáticos de modo que no pueda seguirse la linealidad de la historia de los amantes, tal vez, para transmitirnos y contagiarnos la verdad del cancionero, los vaivenes sentimentales de su propia experiencia amorosa.

No obstante, la permanencia y las variaciones del amor como gran referente temático es un elemento de interna cohesión de los fragmentos. Esta función integradora del tema se explicita en la recurrencia de su campo léxico amoroso, en sus haces de isotopías y campos semánticos en desarrollo progresivo, en la utilización de conectores léxicos y semánticos entre los fragmentos, en la

---

<sup>137</sup> Rubio Martín, M. *La forma métrica en la poesía de Pedro Salinas: Entre la microcomposición y la macrocomposición*, Castilla, nº 16, 1991, pp. 151-167.

<sup>138</sup> *Teoría de la literatura*. Madrid, Cátedra, 1989: 306-318.

constante presencia del monólogo con que el yo intenta explicar y explicarse su amor<sup>139</sup>, y con el que recobra a su amada mediante la palabra.

Y es evidente que no estamos ante una exposición tradicional del tema amoroso. Hay una decidida superación en el tratamiento de los temas de la poesía de los literatos realistas, noventayochistas y modernistas, y un deseo de contar modernamente la experiencia amorosa sin dejar de lado el magisterio de la tradición, desde Petrarca a Bécquer, desde Garcilaso a Juan Ramón. Por tanto, la voz del yo lírico ahondará en este tema abstracto e inabarcable para descubrir la particularidad de su propia experiencia amorosa, vía de indagación interior que le trasportará hacia la trasrealidad que se esconde detrás del mundo aparente y material; camino y espacio mentales, imaginarios y sensitivos, donde el yo lírico busca el trasamor, el más allá extremo, la materia última de una amada trascorpórea, perdurable. Toma, consecuentemente, la decisión de franquear este mundo de apariencias en busca de lo esencial por su carácter inmutable, perfecto, eterno; es decir, desea traspasar el conocimiento del mundo sensible y común, y alcanzar el trasreal y trascorpóreo aunque por su intangibilidad éste también se vuelva insuficiente.

El yo lírico persigue un ideal, a la amada esencial y auténtica, con un reiterado “más allá” y con neologismos a partir del prefijo “tras” que reflejan su búsqueda de lo que hay después, más allá, incluso hacia atrás como recuperación de la pérdida y el olvido que serán salvados por la amada, y, detrás de lo aparente con el deseo de llegar a esa dimensión y aprehenderla.

Si en los poemarios previos (*Presagios, Seguro azar, Fábula y signo*) buscaba lo que estaba detrás de diversos aspectos del mundo material, captando aspectos insólitos de la realidad<sup>140</sup>, ahora

---

<sup>139</sup> Afirmaba Dámaso Alonso (*Del siglo de Oro a este siglo de siglas*. Madrid, Gredos, 1968: 139) que “el libro es un largo, proteico, matizadísimo monólogo de amor ante la presencia o la ausencia (física o metafísica) de la amada.”

<sup>140</sup> “El objetivo del poeta es la creación de una nueva realidad dentro de la vieja (...) El poeta se coloca ante la realidad lo mismo que un cuerpo humano ante la luz, para crear otra cosa: una sombra. La sombra es el resultado de la interposición entre la luz y otra sustancia. El poeta añade sombras al mundo, sombras claras y luminosas, como luces nuevas.” (Pedro Salinas. *Ensayos completos*, 1: 190-191).

el yo lírico quiere encontrar lo que hay detrás del amor, y esta continuada "aventura hacia lo absoluto" -como define Salinas a su poesía- es un complejo viaje hacia un mundo primigenio, un viaje vuelto hacia dentro, hacia atrás y hacia detrás, y siempre hacia un más allá.

### El fragmento pórtico.

El pasaporte a este viaje imaginario para el lector comienza con un fragmento de entrada a los papeles que asumen los actores líricos y al tono emocional del poema. En este fragmento primero del cancionero se produce una *descriptio puellae* muy *sui géneris*, ya que sólo se le dedica tres palabras de un verso para describirla físicamente, aunque es cierto que con adjetivación sensitiva: "tierno cuerpo rosado" (v. 25). El resto de sus versos son una loa introductoria de las cualidades de la amada, una proclama de sus atributos extraordinarios. Por el contrario, el yo lírico aparece arrinconado, como una nocturna sombra, en el último verso. Así, este fragmento, que parece extraído de su posición natural, que está descontextualizado de su ubicación lógico-emotiva o cronológica en lo que consideraríamos la disposición ordenada de la experiencia amorosa referenciada, ha sido colocado al principio del cancionero para fijar los roles de cada actor lírico y dirigirnos hacia la construcción simbólica de un íntimo universo amoroso que va a desarrollarse a continuación.

Así pues, el fragmento tendrá una triple función. De un lado es un anticipo sintético<sup>141</sup> de los papeles que van a representar los amantes; de otro, es un fragmento pórtico o entrada mágica a todo un imaginario amoroso en el que el "yo" es el protagonista de un largo monólogo poético y la amada ya asume el papel de receptora en silencio; y, al mismo tiempo, tiene una dimensión personal según la cual el yo lírico alaba al receptor inaugural del

---

<sup>141</sup> A la manera del soneto inicial del cancionero petrarquista, tiene la función de *exemplum*, avance temático, modelo significante, de la historia amorosa que va a desarrollarse en los 69 *fragmenta* posteriores.

poema, al primer destinatario, la amada, mediante el elogio<sup>142</sup> de sus excelencias<sup>143</sup>.

El elogio tiene una función tectónica, es “un componente estructural que contribuye a la solidez arquitectónica de la composición” (Bahler: 71). Y esta dimensión constructiva está presente en *La voz*: elogio inicial (versos 1-6), alabanzas y relato de virtudes de la destinataria (versos 7-29, y menosprecio de la condición del emisor poemático (versos 30-36).

Además, a la construcción macrotextual que es *La voz a ti debida*, penetraremos inicial y simbólicamente por esta mandorla textual o frontispicio que es el primer fragmento, doselado de una sutil tópica amatoria religiosa en el camino hacia un cosmos lírico que nos descubre un “yo” insignificante y sombrío frente a una amada que posee una todopoderosa caracterización, pues, entre sus potencias creativas, da luz, alegría y vida<sup>144</sup> al mundo:

---

<sup>142</sup> El elogio del destinatario, apoyo frecuente de la *captatio benevolentiae* con que se intenta atraer el interés y voluntad de la amada, es un antiguo recurso retórico, muy frecuente en la poesía de peticiones. En el *Cancionero de Baena* (1445), Alfonso Álvarez de Villasandino lo utilizó en “cuarenta y tres de las setenta y dos peticiones como instrumento para procurar la buena acogida de la demanda” (Bahler, 1975: 49), lo que confirma un frecuente uso en poesía de este procedimiento tradicional.

<sup>143</sup> Ella se construye con la imagen de una persona plena desde el primer verso del cancionero (“Tú vives siempre en tus actos”, v. 1); que posee atributos divinos (“Con la punta de tus dedos / pulsas el mundo”, vv. 2/3, “la vida es lo que tú tocas”, v. 6); porque es un ser positivo y vitalista (“le arrancas / auroras, triunfos, colores, / alegrías; es tu música”, vv. 3/4-5); una criatura independiente y decidida (“De tus ojos, sólo de ellos, / sale la luz que te guía / los pasos. Andas / por lo que ves.”, vv. 7-10); una amada segura y certera (“Tú nunca puedes dudar. // Porque has vuelto los misterios del revés.” vv. 18//19); y, por supuesto, sensual, pues será el cuerpo (“tierno cuerpo rosado”, v. 25) el sustento final del amor en los dos últimos versos del macrotexto.

<sup>144</sup> Rubén Darío, poeta al que dedicará su estudio de 1948, *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, funde ambos tópicos –*Ego sum lux mundi*, y *Ego sum via, veritas et vita*– en el poema “Yo soy aquel que ayer no más decía” de *Cantos de vida y esperanza* (1905):

Vida, luz, verdad, tal triple llama  
produce la interior llama infinita;  
el Arte puro como Cristo exclama:  
*Ego sum lux et veritas et vita.*

*Via, veritas et vita* es también el título de un poema religioso de Amado Nervo.



pulsas el mundo, le arrancas  
auroras, triunfos, colores,  
alegrías: es tu música.  
La vida es lo que tú tocas.

De tus ojos, sólo de ellos,  
sale la luz que te guía  
los pasos. Andas  
por lo que ves. Nada más.

(...)

Tú nunca puedes dudar. (vv. 3 a 10, 18)

Los tópicos bíblicos mutan su inicial simbología judeocristiana siendo premeditadamente ocultados, para emplearse y dirigirse hacia la expresión del amor profano. A la amada se le caracteriza encubiertamente con poderes divinos provocando en el amante, más que un efecto de deslumbramiento, iluminaciones. En cierta proporción, hay también en este amor profano una reactualización del código de comportamiento y del imaginario del amor cortés medieval, pues el yo lírico canta, cual neotrovador, con profundo e intenso sentimiento de admiración y reconocimiento de sus bellezas, el amor que siente por su idolatrada amada.

A partir de este primer fragmento poemático de triple funcionalidad -elogio, anticipo, y pórtico- se produce, desde el segundo fragmento (en donde aparecen verbos en modo subjuntivo e imperativo para expresar el deseo de la llegada de la amada y los consejos para recibirla), un retroceso hacia el orden cronológico natural de la historia amorosa para que el tema comience por donde debiera desde una perspectiva argumental racional, que no lírica. Así nos encontraremos con un yo poemático que espera y desea anhelante la llegada del amor (los tiempos de presente expresarán paradójicamente la ansiedad y expectación del "yo").

Consecuentemente, desde este primer fragmento podemos aventurar lo que va a ser el tema central del cancionero: el canto de una experiencia amorosa que se convierte en la búsqueda de la verdad que existe tras las apariencias, en una exploración hacia el conocimiento de la esencia de la amada y del amor, de las cosas y

del mundo. La busca de la esencia, que es ocultada por la realidad del mundo aparente, permitirá la salvación del amor, la salvación por el amor, aunque sea proyectándose en otra pareja de amantes (F. 66) o recurriendo a las sombras como garantes finales de la consumación y salvación del amor.

El tema, una vez fijadas las claves embrionarias de su esfera de la representación temática a partir de este fragmento pórtico, desarrollará diversas secuencias temáticas en varias etapas, complementarias y entrecruzadas, que articulan cierta linealidad lógica en la secuenciación temática de la historia amorosa.

Estas etapas o bloques temáticos nos descubren, poco a poco y de modo asistemático, la articulación y configuración del universo temático del macrotexto poético. Este sería nuestro primer y sintético acercamiento que precisaremos y ampliaremos en el capítulo 4.4 con nuestra propuesta de secuenciación temática:

- A) Espera inquieta del enamorado (Fs. 2, 4, 32).
- B) Llegada jubilosa del amor y su alegría (Fs. 5, 8, 15, 16, 21).
- C) Disfrute del contacto amoroso (Fs. 18, 19, 20, 21, 38).
- D) Necesidad de trascender la realidad común y alcanzar la esencia (Fs. 3, 19, 22, 30, 34, 35, 36, 37, 41, 50, 53, 54).
- E) Miedos a la pérdida de la amada (Fs. 6, 11, 39, 48).
- F) Sensación o constatación de la pérdida (Fs. 47, 58, 59).
- G) Intentos por recuperarla (Fs. 58, 59, 63).
- H) Importancia progresiva de las almas (Fs. 64), la esperanza (Fs. 66) y las sombras (Fs. 49, 56, 67, 68, 69).
- I) Y propuesta final de reencarnación de las sombras como solución para el reencuentro amoroso, para conseguir un amor perdurable (F. 70).

Y, a partir de estas fases de la evolución<sup>145</sup> y desarrollo del universo amoroso representado, identificamos toda una serie de

---

145 Alma de Zubizarreta (1969: 125) no encuentra un proceso evolutivo que se manifieste con claridad. Tan sólo que “al comienzo del libro aparezcan una serie de poemas de espera, búsqueda, encuentro, deseo de acercarse al tú (...) y que, generalmente, poemas portadores de un mismo motivo aparezcan juntos o cercanos”. Así, enumera los que tienen como motivo la alegría, pregunta, lágrimas, memorias y sombras. Y añade: “Hay en cambio,

formantes temáticos que modifican y renuevan el foco argumental, reactivando y agilizando su esfera de extensión entendida como prolongación y conformación del tema central de la búsqueda del trasamor, del amor esencial.

Como puede deducirse, los diversos y concéntricos subtemas que enumeramos a continuación presentan un desarrollo argumental más intenso en los determinados fragmentos líricos que citamos entre paréntesis, y, asimismo, otra actuación interfragmental o de fondo en otros, sin olvidar el trasiego de motivos temáticos que se produce continuamente de fragmento a fragmento.

Entre estos formantes temáticos sobresalen:

a) la superación del tiempo pasado y creación de uno propio y paradisíaco por efecto de la amada (Fs. 10, 12, 17, 18, 28),

b) la pequeñez del amante ante una desmesurada y pseudodivina amada origen y meta de todo (Fs. 1, 23, 29, 31, 33, 40, 51, 62),

c) la intimidad y esencialidad de los pronombres frente a la vulgaridad e insuficiencia de los nombres (Fs. 9, 14),

d) el mundo como creación revitalizada por la amada (Fs. 7, 13, 33, 37, 45),

e) la autosuficiencia y unicidad de la amada (Fs. 1, 24),

f) el sueño y la noche como contacto amoroso y el día como separación de los amantes (Fs. 27, 44),

g) las incertidumbres y dudas amorosas del yo (Fs. 40, 43, 46, 47, 48, 55),

h) la inaccesibilidad de la amada (Fs. 39, 46, 49, 51, 53, 59),

i) el espejo como confidente que desvela trasrealidades (F. 52),

j) el dolor y la pérdida (Fs. 58, 60, 61, 62) como recuperación y certificación del amor (F. 63),

k) las almas (F. 64) y las sombras como apariencias y versátiles esencias salvadoras (Fs. 49, 56, 67, 68, 69, 70).

Con todo, puede deducirse que, en ocasiones y por decisión autorial forzada por el propio rumbo que tome la expresión poética, la frontera entre subtema y motivo queda difuminada. Igualmente,

---

un evidente tomar y retomar los temas al hilo de la plasmación poética del libre fluir de la relación que recorre, sin plan previo, múltiple vías”

se podría añadir otros motivos que recorren el poema como son el mundo aparente como realidad banal e imperfecta, la insatisfacción del yo ante esta realidad y su deseo de trascender sus límites, el cuerpo y lo aparente como velos del amor verdadero y más hondo, etc.

En todos los casos será la búsqueda y consecución del trasamor, del amor esencial trascorpóreo, el tema central, mayor y primero, el foco desde el que el yo lírico relacionará otros motivos complementarios tomados como ampliación y marco: la expresión de sus inquietudes, alegrías, dudas, buscas y soluciones a un "tú" que escucha en silencio todas estas manifestaciones y reflexiones. Y, junto a las incertidumbres y esperanza final de que las sombras en que se han convertido los amantes alcancen de nuevo la corporeidad como tabla de salvación del amor, subrayamos la constante presencia del tema del mundo real como contexto infeliz para el yo lírico que desea traspasarlo con el impulso de la amada para encontrar el trasmundo, el auténtico y esencial que se halla detrás de las apariencias.

En efecto, el yo lírico desea adaptarse a un mundo que no le agrada totalmente, y anhela también conseguir el amor, su gran amor. Éste, al/el que ha llegado por sorpresa y rápidamente ("conocerse es el relámpago"; "Y súbita, de pronto, / porque sí, la alegría"), le servirá para descifrar los enigmas y laberintos del mundo exterior de las cosas y las apariencias ("Porque has vuelto los misterios / del revés."), para integrarlo en su cosmovisión vital desde su mundo interior, renacido e iluminado por el impulso del "tú". El amor como profunda fuerza afectiva y liberadora, propia pero ajena en su origen, se nutre de la amada y se proyecta hacia los amantes y sus relaciones, ahora sí, satisfactorias con el mundo que pasa de ser un *locus ingratus* a *locus amoenus*.

Feal Deibe (2000: 108) añade:

"El encuentro amoroso con la amada (*Voz*, pp. 141-42) supondrá, entonces, para el poeta un nuevo inicio en la vida. La amada retrotrae al amante a un mundo virgen (...) Pero este mundo virgen no supone tanto la abolición de lo vivido hasta entonces cuanto la devolución de un pasado no vivido, existente sólo como posibilidad."

Sentimos disentir de estas afirmaciones. El encuentro amoroso, además de un inicio vital, minimiza los valores del mundo circundante y de la vida pasada, por lo que cualquier aspecto de ésta se desvaloriza como frustración y se permite que sea asumida, y superada, feliz e intrascendentemente, porque la llegada de la amada es redención y liberación de todo lo pasado, vivido, perdido; es verlo todo a través de sus ojos y del amor que ella le entrega<sup>146</sup>.

No creemos tampoco en la idea de Feal Deibe según la cual “el amante rehace –más que revive- su pasado. Lo recompone en el sentido de lo que quiso ser, no de lo que fue<sup>147</sup>”. En realidad, cuando y como ella está, el pasado e incluso el presente carecen de valor porque con su sola presencia, ella, como un vendaval, ha avivado y transformado el mundo haciéndolo habitable, y ha transmutado y convertido en realidades maravillosas el tiempo pasado, cualquier tiempo. El amor es la vida y el único tiempo que cuenta, el tiempo total para los amantes. No es, por tanto, un proceso de anamnesis o recuperación del pasado y el olvido en un tiempo presente, sino que es una superación del pasado como algo trivial gracias al impulso revitalizador del “tú” sobre el “yo”.

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,

---

<sup>146</sup> Comenta Leopoldo de Luis (1975: 52) que “la poesía amorosa de Salinas, tan concreta y tan abstracta a un tiempo (...) es una manera de ver el mundo no *en* la amada sino *a través* de la amada. Cristal, no espejo, el amor, y detrás la vida toda.” Ya en el poema 48, “Amiga”, de *Seguro azar* leíamos:

Para cristal te quiero,  
Nítida y clara eres.  
Para mirar al mundo,  
A través de ti, puro,  
De hollín o de belleza,  
(...)  
Cristal. ¡Espejo, nunca!

<sup>147</sup> Feal Deibe, C. *Poesía y narrativa de Pedro Salinas*. Gredos, Madrid, 2000: 108.

te diré:

“Yo te quiero, soy yo”.

Gracias a la amada el pasado se desecha, por decisión personal del “yo”, para presentarse puro y esencial ante su amor. Sin embargo, reitera Feal Deibe (2000: 117-118): “Se trata - insistimos- de recuperar, volviendo al origen, las posibilidades frustradas en el pasado ya vivido”. Pensamos que no es cierto, que no hay ese viaje al origen ni ese intencional deseo de recuperar el pasado. Lo que sucede es que las “posibilidades frustradas en el pasado” y que pudieran ser un infortunio para el yo lírico, ahora, con la luz y la vida que irradia la amada, ya no son nada, nada, sólo pasado que se olvida porque ella salva el tiempo cuando es presencia; pero no hay ningún deseo de recuperarlo ni voluntad de volver al origen porque la amada ya le ha dado una nueva vida, lo ha “reciennacido” en y a la vida. De hecho, observemos la misma cita en la que se basa Feal:

No, el pasado era nuestro:

no tenía ni nombre.

Podíamos llamarlo

a nuestro gusto: estrella,

colibrí, teorema,

en vez de así, “pasado”;

Por tanto, no lo está recuperando, no está superando sus frustraciones. Al dominarlo y posesionarse de él, la amada lo está reinventando, lo está haciendo nuevo, pues ella, como un dios, de la nada crea astros, seres, conceptos. Tampoco “nos evadimos en el tiempo y el espacio” sino que la amada reconstruye y crea sobre las ruinas del tiempo, sin importar a ella ni al amante, llevado por la fuerza vital de ella, qué fueron o qué son. Incluso el futuro puede perder su importancia ante el presente sublimado por el amor que se erige en único tiempo, perfecto, absoluto, el que se está viviendo con ella. Por eso la vida se quita de encima los siglos y la historia que ya fue, deseando nada más que ser otra vez presente de amor.

Amor, amor, catástrofe.

¡Qué hundimiento del mundo!  
Un gran horror a techos  
quiebra columnas, tiempos;  
los reemplaza por cielos  
intemporales. Andas, ando

Los "tiempos" son reemplazados por "cielos intemporales", paraísos fuera de límites espaciotemporales, edenes cerrados, jardín secreto, de los amantes.

Y la vida en retroceso se olvidará de su historia, despreciará su pasado, para comenzar de nuevo; pero no desde atrás o ayer, sino que desde la llegada del "tú" ningún tiempo es pertinente, incluso el futuro queda atrás y fuera del nuevo proyecto vital de los amantes.

Toda hacia atrás la vida  
se va quitando siglos,  
frenética, de encima;  
desteje, galopando,  
su curso, lento antes;  
se desvive de ansia  
de borrarse la historia,  
de no ser más que el puro  
anhelo de empezarse  
otra vez. El futuro  
se llama ayer. Ayer

Tenemos una última divergencia interpretativa con Feal Deibe (2000: 118) cuando escribe con respecto a los versos que siguen: "como en el caso anterior destaca la naturaleza profundamente antisocial de esta relación amorosa."

Para vivir no quiero  
islas, palacios, torres.  
¡Qué alegría más alta:  
vivir en los pronombres!

Pensamos que es más pertinente decir que la naturaleza del amor del cancionero es privada, no pública; íntima, no social; verdadera y pura, no convencional; pero en absoluto es "antisocial", no se alza contra la sociedad ni contra nada. La sociedad se rehuye porque remite al mundo exterior, y los amantes buscan una vida interior, un amor íntimo y esencial, cerrado y personal.

Cuando aparece el mundo exterior, sus objetos tangibles, personas y realidades son superados porque no le interesan. Son como una parte de su sistema de valores caducados. Representan su visión del pasado, y, como éste ya ha sido anulado por ella, el amante sabe que con la "trasmirada" puede mirar a través de ellos y, enajenándose de esa realidad, encontrar a su amada. Así, al traspasar los límites materiales y las apariencias, llega a su ser más puro y último.

Nuevamente utilizaremos los mismos versos citados por Feal Deibe:

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.

No hay, por tanto, ningún motivo antisocial, el yo busca a su amada más pura y auténtica detrás de todo lo mundano ("gentes", "nombres", "imagen"). Y este proceso depurador de lo superficial y conocido se lo aplicará también a él:

También detrás, más atrás  
de mí te busco. No eres  
(...)  
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.

El afán y estímulo de todo el proceso esencializador es encontrarla, y para ello debe prescindir de “los otros” en una interiorización y búsqueda de lo esencial que recuerda la vía purgativa e iluminativa<sup>148</sup> de la poesía mística, pues el proceso de trascender la realidad y lo aparente llega también a traspasar la relación de los amantes, incluso la propia esencia de los pronombres personales, y, como en la mística, vivirse un punto más allá, “como si fuese morir”. Con acierto dice Ángel del Río (1972: 216):

“Salinas se acerca en este libro, más que en ningún otro de los anteriores, a la poesía mística. El punto de arranque y la meta son acaso distintos; la intensidad en el goce, en la zozobra, en el ansia y en la busca, la misma.”

Los besos y abrazos, lo corporal, permiten al amante realizarse en el mundo y asimilarlo por un proceso de intelectualización que llega a su esencia, pero paradójicamente le “apartan” de la amada, porque los amantes son y viven en los cuerpos, y gozando sólo la corporeidad no alcanzan lo más esencial, sus seres esenciales. Y este ir y venir de los cuerpos a las almas, de la carnalidad rosa al destino de trascenderla intelectualmente, convierte a los amantes en sombras, en seres vacíos, en ausentes seres sombríos deseosos de volver a los cuerpos otra vez para, salvando su amor, salvarse ellos también. Por tanto, no debemos

---

<sup>148</sup> En la mística, la aspiración a la unión del alma con Dios culminaba en una tercera vía o fase, la unitiva. En la sutil paráfrasis a lo profano de *La voz a ti debida*, el *itinerarium mentis ad Deum* se reconduce hacia la amada, y la unión con ella se produce a partir del fragmento 5, y, más gozosamente, la “llama de amor viva” (“fuego” en los Fs. 5 y 33, “volcán” en el F. 19, “gran ardor sin cálculo” en el F. 28, etc.) se experimenta con la llegada de la alegría (Fs. 8, 15, 21, etc.) como constatación de que el contacto amoroso de los amantes se ha consumado.

olvidar que el amor no es sólo un medio espiritual y una meta ansiada que permite alcanzar el conocimiento, también tiene una dimensión más cercana como experiencia que enriquece y perfecciona a los amantes y que les permite sobrevivir al tiempo y mundo presente, sobrevivirse en el tiempo y mundo futuro.

#### **4.2. Un primer acercamiento al modelo compositivo.**

La ordenación interna no tiene por qué tener un índice, un orden, como no lo tenía el *Canzoniere* de Petrarca:

"...se les presenta a Boscán y Garcilaso no como un conjunto lírico de poesía amorosa donde no presidía un orden, sino como unas *rime* que desde la alternancia de sus formas métricas se ofrecían como un proceso narrativo de fragmentos de ordenación lírica que proyectaban la tensión amorosa de una historia." (Prieto, 2002: 71).

Del mismo modo, observamos que la ordenación temática de *La voz a ti debida* no es lógica sino lírica, es decir, derivada de la tensión y emoción poética producida por la evocación y reflexión amorosa del yo lírico.

El modelo o esquema compositivo del cancionero de Salinas parece seguir un plan textual clásico que destaca la tesis o idea principal formulándola en el primer fragmento lírico (el amor de la amada estimula la vida y da entidad e identidad al amante), que actúa como avance de los roles de los dos actores líricos y de sus iniciales esferas de actuación. A partir de este fragmento, se irá configurando y explicitando todo el proceso amoroso (espera, llegada, unión, gozo, alegría, separación, incertidumbres, dolor, búsqueda, esperanza), pero sin que haya partes perfectamente delimitadas, pues de "su progreso como historia amorosa" (Prieto, 2002: 75) resultarán los fragmentos *in ordine*. El fragmento final conjetura, añade, una nueva tesis, la que surge del conocimiento que aporta la experiencia amorosa: la corporeidad de los amantes es necesaria como soporte físico para trascender el amor.

En consecuencia, no hay un orden explícito o evidente, y sí el que proviene de una perspectiva subjetiva, "biográfica", en la organización de los fragmentos poemáticos. Estamos, por tanto,

ante un macrotexto poético en el que el acercamiento a su *dispositio* interna u organización textual de la estructura conceptual, será siempre relativamente imprecisa. En principio, sólo parece incuestionable la presencia del fragmento inicial y del final, que pueden ser interpretados como apartados más o menos soberanos; pero en medio nos encontraremos con un extenso *corpus* poemático de dificultosa compartimentación, pues como en Petrarca o Stampa, depende de una ordenación interna: "existe una conciencia editora de estructurar un cancionero, un *corpus* poético que obedezca a un proceso ilativo manifestado en *fragmenta* solidarios entre sí (...) como proyección de una historia amorosa" (Prieto, 2002: 75-76).

Veremos en el epígrafe próximo que la estructuración de Torres Nebrera está muy cercana a esta distribución (fragmento inicial, *corpus* poemático, fragmento final) y que las otras propuestas tampoco localizan apartados de contenido totalmente exactos o independientes por lo que, igualmente, agrupan grandes conjuntos de versos en la estructura temática que plantean. De lo que se deduce la necesidad de hallar una disposición del contenido textual más compleja y precisa, una razón diegética subjetiva. Con esa pretensión expondremos, más adelante, nuestra propuesta de secuenciación temática.

#### **4.3. Principales propuestas de secuenciación temática: Dámaso Alonso, John Crispin, Gregorio Torres Nebrera.**

Salinas, como Lorca o Guillén, estaba obsesionado con concebir las obras con una disposición y coherencia global de los materiales poéticos. El método proviene de la lírica moderna (Baudelaire, Mallarmé, Valéry), y tiene su modelo más cercano para Salinas en Juan Ramón y su excesivo celo perfeccionista. Y, como él, Salinas escribe libros unitarios, no poemarios de piezas sueltas sin ninguna relación o intención. Sin embargo, *La voz a ti debida* rompe con el orden externo que poseían sus tres poemarios

anteriores y se concibe como un largo poema<sup>149</sup> del que intentamos precisar su estructuración semántico-textual.

Dámaso Alonso (1952: 140-152)<sup>150</sup> aporta la primera opinión crítica a tener en cuenta, pues no debemos olvidar que fue él quien ayudó a ordenar el cancionero antes de su publicación y quien reafirmó la condición de que era un único poema. Esta voz autorizada contemplaba dos fases esenciales: un *crescendo* y un *disminuendo*, “elementos esenciales de la estructura poemática del libro de Salinas, son su línea musical, superpuesta, claro está, al tema e inseparablemente unida a éste”, que distribuía en una introducción y tres fases.

La parte introductiva está formada por las páginas 9 a 24, es decir, los seis primeros fragmentos: “preparativos para la recepción de la amada, deseo de la genuina llamada amorosa.” Las tres fases sucesivas presentarían un “entrecruzamiento de temas” y serían las siguientes:

1- Gozo, júbilo (páginas 25-67). Se correspondería con los fragmentos 7 a la 21.

2- Angustia en el gozo, “busca de la amada verdadera”, desasosiego, “temor de la unión perfecta”, (pp. 68-132). Fragmentos 22 a 48.

3- Dolor y sombras, el amor reducido a un recuerdo, a una sombra que necesitará de la materia para volver a vivir (pp. 133-186). Fragmentos 49 a 70.

A continuación, dos son los intentos más lúcidos y reconocidos que intentan vislumbrar un proyecto ordenador, una interior estructura poemática que permita entender este extenso texto y sus principales formantes constructivos:

---

<sup>149</sup> Zubizarreta (1969: 125) escribe: “El poema, indudable unidad, dividido en 70 fragmentos de tema propio vinculados siempre al tema central.” Pero reconoce que “no hemos encontrado el proceso evolutivo de esta relación, aunque existen algunas huellas significativas, como, por ejemplo, que al comienzo del libro aparezcan una serie de poemas de espera, búsqueda, encuentro, deseo de acercarse al tú (...) y que generalmente, poemas portadores de un mismo motivo aparezcan juntos o cercanos.”

<sup>150</sup> “La poesía de Pedro Salinas, desde *Presagios* hasta *La voz a ti debida*”, en *Del siglo de Oro a este siglo de siglas*. Madrid, Gredos, Campo abierto, 1952: 126 a 153 (las citas provienen de la segunda edición, 1968).

El hispanista John Crispin realizó un atento y sensible estudio de la obra completa de Pedro Salinas en el que intercaló y comentó poemas en edición bilingüe castellano-inglés de sus diversos poemarios. Al detenerse en *La voz a ti debida*, Crispin (1974: 63-78)<sup>151</sup> propone para el volumen un plan narrativo circular que iría del descubrimiento del amor (una nueva realidad) a la plenitud del amor (paraíso terrenal), y del amor perdido (paraíso perdido) hasta el último poema que anticipa un recobro de la felicidad perdida.

Dentro de este plan, subdivide el libro en:

A) Una introducción: poemas 1 y 2 (vv. 1 al 77). Estaría formada por el proemio de Gilman y el segundo poema (invitación al lector a seguir el camino del descubrimiento poético a través del amor).

B) Cuatro partes:

- I- Poemas 3 a 6 (vv. 78 a 200), en donde Crispin testimonia el nacimiento del amor.

- II- Poemas 7 a 21 (vv. 201 a 830). Plenitud del amor, un nuevo mundo paradisíaco es creado y se define por los roles de la amada. El clímax iría del verso 700 al 830, recordándonos que los poemas 20 y 21 son para González Muela un intento saliniano de definición del amor.

- III- Poemas 22 a 63 (vv. 831 a 2220). De la plenitud a la separación. En esta parte más extensa se invierten las relaciones entre los amantes, donde previamente la mujer era guía en el redescubrimiento de la realidad, es ahora el poeta quien asume el rol de redescubridor de su esencia verdadera (el amor como cambiante e impenetrable realidad, amor como eterna pregunta; primero incomprensión, separación espiritual, y, finalmente, separación).

- IV- Poemas 64 a 70 (vv. 2221 al 2462). Paraíso perdido.

El poeta estudia la naturaleza del amor a la luz de la corrosión del tiempo. Varias soluciones son examinadas: amor como ilusión, como ideal platónico, y, finalmente como fuerza eterna, un espíritu (alma) constantemente reencarnado en nuevas generaciones de amantes.

---

<sup>151</sup> Crispin J. *Pedro Salinas*. Nueva York, Twayne Publishers, 1974.

Gregorio Torres Nebrera (1980: 52)<sup>152</sup> advierte 68 variaciones distribuidas en 4 etapas:

- I- Poema prólogo: vv. 1 al 36.
- II- Nacimiento de la pasión (37 al 856). El centro del proceso estaría formado desde el verso 702 al 856.
- III- Inicio de la ruptura de los amantes (857 al 2430). El verso 896 marcaría el inicio de la desunión.
- IV- Poema epílogo: vv. 2431 al 2462.

Creemos que estos tres interesantes acercamientos estructurales que fraccionan el texto en cuatro o cinco fases, devienen en insuficientes<sup>153</sup> para intentar ordenar un variadísimo y extenso *corpus* poemático de 70 fragmentos<sup>154</sup> con la muy apreciable cifra de 2.460 versos.

Lo primero que observamos es que los dos últimos han venido a inspirarse en la primera interpretación estructural de Dámaso Alonso que, casualmente, también tendría su correspondencia en la *dispositio* de la retórica clásica. Y parece que también ambos salinistas disienten de la última fase que propone Alonso y que tiende a ser segmentada.

A primera vista se observa que J. Crispin (1974) fragmenta la introducción y primera parte de D. Alonso (1952) en tres subapartados: proemio de Gilman (F. 1) e introducción al amor (F. 2); nacimiento del amor (F. 3 al 6); y plenitud amorosa (7 al 21). Y que G. Torres Nebrera actúa de manera similar partiendo del texto

---

<sup>152</sup> Escartín M. (1995: 27-28) atribuye la propuesta estructural a J. M. Rozas, coautor del libro; pero es un trabajo de Torres Nebrera G.: “*La voz a ti debida*” en *El grupo poético del 27*, Madrid, Cincel, *Cuadernos de Estudio* nº 24, 1983.

<sup>153</sup> Todas fraccionan *La voz* atendiendo a los fragmentos más sobresalientes por su contenido y/o el cambio direccional de sentimiento que augura una nueva fase o etapa de inspiración y expresión. Opuestamente, creemos que un macrotexto de 70 fragmentos requiere, objetivamente, más apartados estructurales; y que hay fragmentos, aparentemente irrelevantes y arracimados bajo el signo semántico de otros muy destacados, que son pertinentes por su nueva configuración métrica y desarrollo temático, sus variaciones emotivas, sus paradojas y clima de ambigüedad, sus equívocos y connotaciones, etc.

<sup>154</sup> Torres N. tiene un ligero desliz en el cómputo de los fragmentos líricos al afirmar que son 68. Así como J. Palley (*La luz no usada. La poesía de Pedro Salinas*. México, Andrea, 1966: 69), que escribe: “Hay un total de 69 poemas.”

de Dámaso Alonso: el fragmento primero es el prólogo, y del 2 al 22 se produce el nacimiento de la pasión.

#### 4.4. Nuestra propuesta estructural.

El narrador de *Entrada a Sevilla*, que formaba parte del libro *Víspera del gozo*<sup>155</sup> en donde se recogían otras seis narraciones más, nos enseña subliminalmente cómo debe entenderse el cuento y, por extensión, también un cancionero. La información sugerida es que debemos tener en mente tanto la particularidad de cada fragmento como la continuidad y las interrelaciones que establece con el todo:

“Cada visión nueva era la aventura final, el último encantamiento, y, sin embargo, a cada visión se sustituía inmediatamente la de al lado, lo mismo que huye una nota de la cuerda donde nació, porque en la voluntad del ejecutante ya hay otra esperando, que la alcanza y la completa. Y era preciso que la imaginación juntase tal trozo de blanqueada pared, aquel zaguán, una cancela, con la perspectiva no suya.”

Esta parece ser la estructura semántico-textual de *La voz a ti debida, fragmenta* de significados autónomos pero relacionados con el anterior y el posterior que añadirá un desarrollo argumental, una progresión del contenido más allá. Sin la contemplación de todas las variaciones-fragmentos temáticos, que conforman un abigarrado y unitario todo en nuestra mente y en la del creador, corremos el riesgo de no aprehender la realidad total poemática, su entero significado, pues aunque por ventura nos resuene sólo un fragmento lírico, todos están íntimamente unidos con el resto:

“un inminente peligro de que al no poder tenerse juntos, arbitrariamente ensamblados en la imaginación todos aquellos fragmentos que en realidad estaban perfectamente unidos, se viniera todo abajo, en un terremoto ideal y pintarrajeado como los que se muestran con comento de romances en los cartelones de las ferias.”<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> Pedro Salinas. *Víspera del gozo* (J. y S. Salinas ed.), Madrid, Alianza, 1974: 32.

<sup>156</sup> Ídem nota anterior.

Con esta intención, nuestra propuesta desea contemplar el macrotexto en toda su extensión significativa, variaciones tonales y progresivas evoluciones de los fragmentos del imaginario amoroso. Simultáneamente, debemos respetar aquello que ya ha sido precisado y sea muy evidente, y matizar lo que se ha dejado comprendido y extendido en una excesiva etapa estructural o subdivisión poemática. Parece obvio que en un macrotexto poético tan complejo pocas son dos o tres fases para delimitar los 20 o 21 fragmentos líricos iniciales, es decir, de 794 u 820 versos según Alonso-Crispin o Torres, respectivamente. No nos parecería extraño en un poema épico, narrativo o con títulos; pero sí en uno lírico que está expresando un sentimiento, una abstracción a la que se ha desprovisto de concretas referencias espaciales y personales, y que se ha abordado desde una nueva perspectiva técnica, semántica, emocional e imaginaria. Consiguientemente, creemos que hay más tonalidades y subapartados en estos versos y que incluso con nuestra subdivisión algunos se nos escapan, pero esta es la intención e identidad de este poema cuyos temas e ideas van y vienen, o se desarrollan en un segundo plano para rebrotar en otro fragmento cercano, o conectan entre sí varios fragmentos<sup>157</sup>. Por estas razones, es primordial un acercamiento más detenido y pormenorizado, recordando siempre que las partes estructurales no son rígidas e impenetrables fronteras pues todo el poema está construido por una red orgánica de asociaciones y correspondencias léxicas, semánticas e imaginarias.

No sin pudor a lo inasequible y cierto atrevimiento temerario para adentrarnos en lo específico de esta aventura hacia la esencia de una pasión que ansía el conocimiento más profundo, indicaremos siete grandes momentos o estadios en la expresión poética de esta experiencia física, trascorpórea, trasamatoria, que

---

<sup>157</sup> José M<sup>a</sup> Barrera (“Salinas frente a Bécquer” en *Ínsula* 540, 1991: 17) rescata una carta de Salinas a Rafael Porlám que estaba proyectando un homenaje a Bécquer en la revista *Mediodía*. La epístola contiene una frase que bien puede aplicarse a la estructura de *La voz*: “No acierto a ver a un Bécquer constructor si no es con materiales volátiles y cambiantes, deshechos a cada momento, en eterna inmovilidad. Y ese es su valor.”



es verbalizada en un extenso macrotexto poético de gran intensidad emotiva y tensión lírica.

En primer lugar, expondremos esquemáticamente nuestra propuesta de estructura argumental, y, acto seguido, desarrollaremos y justificaremos las siete secuencias narrativas:

**Sec. 1 → {F. 1}**

-Se corresponde con el fragmento pórtico: elogio, introducción simbólica a los protagonistas líricos y al imaginario representado.

**S. 2 → {F. 2, F. 3, F. 4}**

-Espera inquieta del amante: consejos, invitación, búsqueda, petición de contacto.

**S. 3 → {F. 5 a F. 24}**

-Del contacto verbal al físico: alegrías, júbilo de vivir y unión en plenitud, gozo de amor y trasamor.

**S. 4 → {F. 25 a F. 44}**

-Inquietudes y desencantos se combinan con alegrías, enaltecimientos de la amada y búsqueda del trasamor y un "tú" más esencial.

**S. 5 → {F. 45 a F. 65}**

-De la soledad y la separación al deseo de encontrar la amada esencial; constatación de la ruptura y penar de amor.

**S. 6 → {F. 66 a F. 69}**

-Luz entre las sombras y éstas como sustento de un amor precario; intentos de esclarecer la identidad de las sombras y trasombras.

**S. 7 → {F. 70}**

-La materialización de las sombras restablece la corporeidad y la unión a los amantes que proyectarán su amor supratemporalmente.

A continuación, examinaremos razonadamente nuestra propuesta de secuenciación para *La voz a ti debida*.

**S.1.** En primer lugar, pensamos que la primera fase o apartado estructural del contenido argumental poemático, está representada por el que denominamos fragmento pórtico (F. 1), pues tiene una propia entidad soberana, una simbología precisa y una triple función como ya comentamos en las páginas 101 a 103: introducción sintética a los roles de los protagonistas poemáticos, al imaginario representado mediante un falso diálogo, y elogio del destinatario.

**S. 2.** Una vez introducidos los amantes y avisados de su caracterización en el poema, hay una segunda fase que denominamos de espera inquieta del amante (F. 2 a F. 4)<sup>158</sup>, y que está integrada por tres trayectorias temáticas básicas:

-Los consejos y preparativos para la llegada de la amada, y la invitación<sup>159</sup> a participar del evento. Así debe entenderse la primera paraestrofa del F. 2:

No, no dejéis cerradas  
las puertas de la noche,  
    (...)  
Que estén abiertas siempre  
    (...)  
Poned señales altas,  
maravillas, luceros;  
que se vea muy bien

---

<sup>158</sup> Vila Selma (1972: 118) insinúa un primer tramo de tres fragmentos que no compartimos: “La experiencia de la búsqueda de la trascendencia, tan evidente para mí, ha enriquecido el alma del poeta, le ha enseñado a conocer la íntima relación de las cosas, y el nuevo rumbo decidido que toman los versos de *La voz a ti debida* –tras estos tres poemas primeros-, dicen, van cantando...”

<sup>159</sup> Pedro Salinas en una conferencia de 1930 titulada “Mundo real y mundo poético” editada por Christopher Maurer (Valencia, Pre-textos, 1996: 36), expone: “Toda poesía supone necesariamente el lanzamiento de un mundo nuevo a la circulación, y la invitación más o menos expresa a embarcarnos en él.”



(...)

Y aquello que ella me dijo  
fue en un idioma del mundo  
con gramática e historia.

La constatación de que ha escuchado la voz de la amada "marca" un antes y un después, indica una datación, un hito, del desarrollo de la historia amorosa. El diálogo con la amada tendrá, pues, una nueva dirección argumental que originará toda una serie de efectos, llegadas, avances y alegrías en el desarrollo de la historia de amor. Así pues, tras los miedos e inseguridades ante la amada "múltiple" (F. 6: "Múltiples, tú y tu vida"), y la inquietud y esperanza por la llegada del amor que se consolidará con la voz de la amada, cuando "tú pusiste, agudísima, / arma de veinte años, / la flecha más segura / cuando dijiste: "Yo..." F. 7); se producirá la arribada de la alegría expresada directa y cíclicamente en tres fragmentos climáticos, de euforia rebosante: F. 8, F. 15 y F. 21, y que contagian su júbilo a todos los que les rodean. Aquel último, al transmitir un entusiasmo jubiloso y la plena unión de los amantes ha sido tomado por límite por D. Alonso y J. Crispin, pero nosotros lo consideramos como otro fragmento climático dentro del macrotexto, como también lo son el 15º y el 8º.

Efectivamente, el F. 8 es el primero que se centra en la llegada de la alegría y la consiguiente superación de las dudas por el sentimiento de posesión amorosa.

Y súbita, de pronto,  
Porque sí, la alegría,  
(...)  
Conmigo está, me arrastra.  
Me arranca del dudar.  
(...)  
mirándome. Y veré  
que ahora sí es mía, ya.

Después hay dos poéticas reflexiones metalingüísticas, una primera sobre el nombre como límite en el fragmento 9:

Si tú no tuvieras nombre,  
todo sería primero,  
inicial, todo inventado  
por mí,

(...)

Nombre, ¡qué puñal clavado  
en medio de un pecho cándido  
que sería nuestro siempre  
si no fuese por su nombre!

Y otra segunda sobre el pronombre como símbolo de lo esencial en el fragmento 14 (“¡Qué alegría más alta: / vivir en los pronombres!”) que, junto a los dos fragmentos que le preceden, contiene elementos de la entrega amorosa del yo.

A partir del fragmento 10, el hablante lírico irá enumerando los frutos positivos del amor sintetizados en que la llegada luminosa del tú salva lo perdido y el tiempo pasado.

Y entonces viniste tú  
de lo oscuro, iluminada  
de joven paciencia honda

(...)

Cuando te miré a los besos  
vírgenes que tú me diste,  
los tiempos y las espumas,  
las nubes y los amores  
que perdí estaban salvados.

Hay también una primera confirmación evocativa del contacto corporal: “los besos / vírgenes”. Otros efectos y motivos irán expresándose en los sucesivos fragmentos:

-F. 11. El miedo ante la amada aparente se transforma en seguridad cuando se acerca a su esencia gracias al amor propio que se proyecta, retroalimenta, como un espejo.

Y al verte en el amor  
que yo te tiendo siempre  
como un espejo ardiendo,

tú reconocerás  
un rostro serio, grave  
    (...)  
que es mi amada. Y me quiere  
por detrás de la risa.

-F. 12. El yo lírico reconoció a la amada de manera fulminante e intensa ("el relámpago", "en ese desgarramiento / brutal de tiniebla y luz, / donde se revela el fondo"), y ella es quien le proporciona luz y confianza.

Te vi, me has visto, y ahora,  
desnuda ya del equívoco,  
de la historia, del pasado,  
    (...)  
te conozco tan de tiempo,  
que en tu amor cierro los ojos,  
y camino sin errar,

-F. 13. Este es el fragmento más extenso del cancionero, 69 versos heptasílabos a excepción del v. 66º: "yo, esperando". En los anteriores se plantea detalladamente cómo el mundo era una espera ("víspera") hasta que la amada le da su destino a todos los seres ("esperaban que tú / les dijese: "Aquí""), conciencia e impulso; como sucede con el anhelante yo poemático.

El gran mundo vacío,  
sin empleo, delante  
de ti estaba: su impulso  
se lo darías tú.  
    (...)  
yo, esperando  
-ay, si no me mirabas-  
a que tú me quisieses  
y me dijeras: "Ya."

-F. 15. Se produce el segundo advenimiento triunfal de la alegría: "Bacante disparada / del arco más casual (...) y ebria toda

en su esencia", pero se trasmite la sensación de que el sentimiento no basta.

-F. 16. Continúa el sí jubiloso del amor que todo lo abarca con su optimismo vitalista y que se afirma con el deseo, y por detrás del mundo aparente.

Todo dice que sí.  
    (...)  
Un sí contesta sí  
a otro sí. Grandes diálogos  
repetidos se oyen  
por encima del mar  
de mundo a mundo: sí.  
    (...)  
Y que estaba detrás,  
    (...)  
la gran delicia: el sí.

-F. 17. El amor se representa como catástrofe y desplome del mundo de las apariencias. Mediante catarsis, el amor, "a fuerza de besar", erige un tiempo nuevo, intemporal, y, cual nuevo *Génesis*, retorna al hablante lírico a lo primigenio.

a fuerza de besar,  
inventando las ruinas  
del mundo, de la mano  
tú y yo  
    (...)  
entre abrazos, tu piel,  
que me entrega el retorno  
al palpar primero,  
sin luz, antes del mundo,  
total, sin forma, caos.

-F. 18. Consecución del día perfecto y pleno, sin sombras ni distancias, sólo los besos puros del amor y los amantes viviendo por encima de tiempos y circunstancias: "ingrávidos, flotantes / en el puro vivir / sin sucesión, salvados".

-F. 19. En clara continuidad con F. 18, se desea y vive "todo con exceso: / la luz, la vida, el mar!" Y así los besos, como el mar, se multiplican gozosamente en el amor de los amantes entregados y sabedores de que aún "hay más".

-F. 20. El amar como "Wonder" (Shelley), es decir, extravío, confusión y alegría, satisfacción y júbilo de vivir. También hay otra invitación a gozar de la aventura amorosa ("hay que embarcarse en todos / los proyectos que pasan, / sin preguntarles nada, / llenos de fe"). El amor no es más "que ser, querer, quererse / en la gran altitud (...) embriagado en la pura / gloria de su acertar."

-F. 21. Nuevamente el yo lírico expresa la alegría de "vivir / sintiéndose vivido", de vivir en la amada fundido cual profana paráfrasis mística, y con proyección transcorporal de los amantes:

la verdad trasvisible es que camino  
sin mis pasos, con otros  
    (...)  
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.

-F. 22. Al experimentar la unión total, el yo lírico desea mantenerla y depurarla hacia lo sempiterno, "atravesando todo / lo que en ti cambia, / a lo desnudo y a lo perdurable". Y una vez alcanzado el "centro puro, inmóvil, de ti misma" verla vivir "en mí, donde te sobrevives.". El contacto de los cuerpos, más visible y luminoso desde el fragmento 15 al 21, conlleva el gozo y el éxtasis de amor y trasamor.

Obsérvese que la proximidad entre este fragmento y el vigésimo primero no es solamente tonal y temática sino también métrica, ambos rompen el arte menor que estaba siendo utilizado ininterrumpidamente hasta el vigésimo y están escritos con silvas libres, de lo que podemos aventurar un agrupamiento intencionado.

-F. 23. A continuación, y ante este amor tan cumplido de alegrías, excesos, vida y trasvida, hay un principio de cambio tonal en la voz lírica: el amante reconoce su inferioridad, sus límites más humanos, según el tópico de la falsa modestia ("Yo no puedo darte





la trasrealidad del mundo y el amor, en busca de su verdadera esencia. Y también aumentan los cambios de tono que recogerán inflexiones muy variadas desde el optimismo a la angustia.

En el fragmento 25, la luz y la alegría ya no vienen de la amada. Además, si en el 24 era suficiente el simple vivir de ella para el amante y el mundo, ahora no siente directamente sus besos ("los traen los hilos / del telégrafo"), y desea que éstos, la alegría y las luces vengan de la amada.

¡Qué hermoso el mundo, qué entero,  
si todo, besos y luces,  
y gozo,  
viniese sólo de ti!

Hay, por tanto, una leve sensación de pérdida del rol lumínico y vitalista de la amada, y la aparición de un desencanto, de fisuras en la devoción que le profesaba el yo poemático; así como una búsqueda de la amada íntima.

Los fragmentos 26 y 27 intentan dos soluciones. La primera la aporta el F. 26 -en relación con el F. 23- expresando el deseo de ser parte de la amada, entregándose a ella ("Cómo quisiera ser / eso que yo te doy"), y constituirse en un recuerdo eterno como vía de salvación: "a salvo / de otro amor u otra vida / que los que vivas tú." La segunda, recuperándola en el sueño como trasvida: "viva, sobrevivida, / en el sueño que sueño"; aunque pierda su efecto con la ineludible llegada del "gran error del día."

A continuación, se alternan los fragmentos que celebran las cualidades maravillosas de la amada (F. 28, F. 29, F. 30, F. 33, F. 40) con los que expresan el deseo de conquistar el trasamor y la verdad esencial por parte del protagonista poemático (F. 30, F. 34, F. 36, F. 37, F. 41), o sus miedos, altibajos e incertidumbres (31, 32, 39). Los contemplaremos en el orden en que aparecen:

-F. 28. La amada trasciende el tiempo ("A tu vida infinita, / sin término, echan lazos / pueriles los segundos") con el latido de su ser, que lleva "al mundo / una cuenta distinta, / única, nueva: tú."

-F. 29. La amada esencial atrae al amante ("me voy contigo, adentro") liberándolo de sus sentidos corporales ("Me sobran / los

ojos y los labios, / en este mundo tuyo”) y del mundo vulgar, “en este / mundo descolorido / en donde yo vivía.”

-F. 30. Contra la verticalidad del día (F. 27), el protagonista poemático propone la horizontalidad del beso, la noche y el mar (F. 18) como medio para ser “carne de vida” (F. 70), y alcanzar desde la noche y el amor, la traspasada y el trasamor, es decir, la verdad final y esencial de los amantes.

Ya cambiados  
en horizontes finales,  
tú y yo, de nosotros mismos.

-F. 31. La amada es génesis y meta, principio y final del yo lírico: “De ti salgo siempre, siempre / tengo que volver a ti”.

-F. 32. El amante expresa sus incertidumbres y su espera desasosegada ante la esquivez de la amada (no sabe si debe “abrir la puerta nada más”, como en el F. 2). Es la tercera silva libre del cancionero, pero si en las anteriores (F. 21, F. 22) dominaba la alegría y el gozo, en esta ocasión los endecasílabos se utilizan para exponer más minuciosamente las dudas del yo lírico:

entre el aquí, el allí. Tienes mi alma  
suspensa toda sobre el gran vacío,  
sin poderte besar el cuerpo cierto  
(...)  
escapada también tu forma ausente  
que aún no llegó de la sabida ausencia  
donde nos reuníamos, soñando

El desasosiego se contrapuntea con la ligereza e inmediatez que transmite el heptasílabo, pero es un fragmento en el que escasea, y en el que la ausencia de la amada deja inerme y desamparado al protagonista poemático:

Y yo, perdido, ciego,  
no sé con qué alcanzarte en donde estés,  
si con abrir la puerta nada más,  
(...)

en la absoluta espera inmóvil  
del amor, inminencia, gozo, pánico,  
sin otras alas que silencios, alas.

-F. 33. La amada es autosuficiente en el amor y como en el fragmento pórtico lo dona a las criaturas del mundo ("se lo reparten seres / y cosas que tú miras, / que tú tocas, que nunca / tuvieron amor antes"), mientras que el afligido amante recuerda el pasado amoroso, "a través de este cuerpo / mío, transido ya / del recuerdo sin fin". Y sabe que él también fue partícipe del amor: "llegaste / a tu amor por mi amor."

-F. 34. El yo lírico traspasa los aspectos externos de la amada ["No te atiendo (...) Yo no miro adonde miras (...) no pienso en lo que tú quieres"], esperándola más allá, "en el puro acto / de tu deseo."

-F. 35. Los cielos, al ser contemplados desde la horizontalidad del mar o la hierba, posibilitan el encuentro de los amantes: "nadadores celestes, / náufragos de los cielos".

-F. 36. El yo poético reconoce el trasbeso y el trasamor como superación de lo temporal.

Hoy estoy besando un beso;  
estoy solo con mis labios.

(...)

Los pongo  
En el beso que te di

(...)

Te estoy besando más lejos.

-F. 37. El "yo" está completo con la vida que le entregó la amada; pero le pide más, atraído por la capacidad de regeneración y de infinitud de los dones vitales de ella.

Porque tu entrega es  
reconquista de ti,  
vuelta hacia adentro, aumento.

(...)

es decirte que vivas,

que vayas  
más allá todavía  
por la minas  
últimas de tu ser.  
    (...)  
te renuevas y vives  
devuelta a ti, aumentada  
en tus dones sin fin.

Como en el F. 33, reaparece la asunción de cierto protagonismo en las acciones del yo lírico: "La vida que te imploro / a ti, la inagotable, / te la alumbro, al pedírtela."

-F. 38. El amor se explica por sí solo, y es necesario dejarse llevar por su certeza en la unión de los amantes para lograr el amor completo en "ese gran centro donde yo te espero. / Amor total, quererme como masas."

Es otro fragmento de la alegría amorosa escrito con silva libre como el 21 y el 22.

-F. 39. El amante comunica su inseguridad y temor ("Jamás palabras, abrazos, / me dirán que tú existías, / que me quisiste: jamás"), debido a la separación, el silencio y la actitud pasiva de la amada:

No vaya a ser que descubra  
con preguntas, con caricias,  
esa soledad inmensa  
de quererte sólo yo.

-F. 40. El cuerpo de ella transmite certezas al amante que encuentra, gracias al tacto y a su voz, a la amada última y verdadera transformada en "la irrefutable tú, / desnuda Venus cierta, (...) que se gana a sí misma / su nuevo ser, queriéndome."

-F. 41. El amante le pide perdón por indagar dentro de ella. Su acción esencializadora se sirve de la mayor extensión de los endecasílabos de esta quinta silva libre: "Perdóname por ir así buscándote (...) Perdóname el dolor, alguna vez." Él desea encontrar "de ti tu mejor tú", para que su amor se encuentre finalmente con "la nueva criatura que tú eras."

En la última parte de esta cuarta etapa (F. 42 a F. 44), surgen las preguntas de yo poemático y las respuestas nocturnas de la amada; pero se insinúa, se entreve ya, la inminencia de la ruptura del proceso amoroso, de la separación y, por consiguiente, cierto desvío en la trayectoria hacia el conocimiento de la verdad esencial. Todo ello implica también una disminución de la relación dialéctica que habían establecido los amantes (y que estaba siempre bajo la selección monologal del yo lírico):

Y cuando nos separen  
y ya no nos oigamos  
te diré todavía:  
“¡Qué pronto!  
¡Tanto que hablar, y tanto  
que nos quedaba aún!” (F. 42)

El paso siguiente (F. 43) afianza esta nueva dimensión temática. La presagiada comunicación incompleta en F. 42 (“¡qué diálogo angustiado!”) se torna más dificultosa: el amante anhela respuestas “a preguntas que ignoras, / que no ves, que no sabes”, porque una amada distraída y alegre las desconoce al no escucharle “eso que tú no ves / ni puedes contestar.” Esta es una de las razones por las que, en su progresión hacia el aislamiento y la soledad, recurre al recuerdo (F. 44) –que no presencia- como procedimiento recuperador de las respuestas, palabras y besos, que rescata el sí del amor como un sentimiento todavía cercano y en presente pese a la distancias.

¡Qué paseo de noche  
con tu ausencia a mi lado!  
Me acompaña el sentir  
que no vienes conmigo.

A partir de este fragmento 44, nos aventuramos en terrenos aún más movedizos. Y en este punto recordaremos que el macrotexto poético no pretende contar o precisar una acción narrativa perfectamente delimitada o ensamblada. No es tal su intención, sino dejar fluir libremente las sensaciones, impresiones,

deseos, alegrías y frustraciones de una historia amorosa que se cuenta retrospectivamente con la voz del recuerdo de, en realidad, un único enunciador lírico.

Dado que, por tanto, la pretensión no es ofrecer una linealidad argumentativa, entenderemos este final de etapa como fragmentos de transición entre unas secuencias temáticas que obviamente no pueden ni quieren ser estancas.

**S. 5. De la soledad y la separación al deseo de encontrar la amada esencial; intento quebrado por la constatación de la ruptura y las penalidades consecuentes (F. 45 a F. 65).**

Esta es, como puede intuirse del título, una fase compleja en la que vamos a incluir la soledad por la separación, sus efectos contradictorios sobre el amante, y sus renovados deseos por encontrar a la amada esencial y salvarse; pero, como hemos expuesto, todo este proyecto se trastorna con la verificación de la pérdida del amor que conlleva un penar amatorio. Entrevemos un mínimo de dos macromovimientos en las actitudes e intenciones actanciales del protagonista lírico que nos animan a disponer dos grandes fases o subapartados para el proceso, con las inherentes y obvias salvedades que comporta toda agrupación temática e imaginaria de tantos fragmentos líricos aunque estén más o menos conectados entre sí alrededor de un mismo tema.

**A)** De la soledad, la incertidumbre y el aislamiento de la separación (F. 45, F. 46) a la partida de la amada (F. 47) y sus efectos sobre el amante (F. 48 a F. 51) que desea encontrar a la amada auténtica a través de las apariencias para alcanzar la salvación (F. 52 a F. 57).

**B)** Constatación definitiva de la pérdida (F. 58) y el penar<sup>161</sup> de amor consiguiente: soledad, llanto, recuerdo dolorido, añoranza y vacío (F. 59 a F. 65).

---

<sup>161</sup> En “Sobre o macrotexto poético (Estructura e sentido de *El rayo que no cesa*, como Cancioneiro)”, del *Boletín galego de Literatura*, 1992: 36, López-Casanova, tras recordar el “dolorido sentir” garcilasiano y el “desgarrón afectivo” quevedesco, analiza la “constelación temática” de dicha obra hernandiana observando como en el “primeiro vector temático, o amante –suxeito lírico do poema, permanente axente emisor- vive a súa paixón amorosa como mágoa fatal da que non se pode liberar. Dominado, pois, por esa tortura, a súa voz faise decote dramático lamento, queixa da ferida e do sufrimento que o sulagan”, es decir, este primer tópico amoroso, como sucede en *La voz* con una reformulación más sutil, también es un organizador de la estructura de sentido.

Así pues, sin olvidarnos de este constante fluir y trasvase *inter fragmenta* del imaginario debido a las frecuentes oscilaciones del estado emocional del actor lírico, aventuraremos que desde el fragmento 45 se poetiza un proceso sentimental que va desde la vuelta al mundo gris sin la amada, la incomunicación y la soledad, al alejamiento de la amada, las dudas e inseguridades, los reproches y frustraciones por no poder encontrar a la amada última y verdadera, hasta la constatación de la pérdida del amor (F. 58, aunque ya intuida en el F. 55) y la enumeración de sus efectos dolorosos sobre el amante (F. 59 a F. 65).

Y este intervalo poemático que estudiamos, abierto a los altibajos propios de la conmoción y tensión emotiva a las que está sometido el protagonista poemático, presenta a grandes rasgos estas dos direcciones más o menos encadenadas en este cambio de la dirección argumental, y en la aspiración y relación actancial del yo poemático con su amada. Veamos los pasos del primer tramo que hemos alfabetizado con la letra **A**:

-F. 45. El amor corporal libera y salva al yo poemático, pero cuando ella se va reaparece una realidad angustiosa ("El mundo material / nace cuando te marchas") y el dolor por su ausencia: "lo insoportable, / lo que me está agobiando (...) es la distancia, es / el hueco de tu cuerpo."

-F. 46. El amante se siente incomunicado y solo, esperando que ella le hable, y, cuando ella lo hace, su "voz fue una pura / sombra de voz", y él no la escuchará, ensimismado en querer escucharla.

-F. 47. Ella lo abandona creyéndolo dormido ("a mí, que no dormía. / Y no pude llamarla. / Sentir que me quería."). Ella se marcha alegre y él se queda solo, con un sueño "que no dormía", relegado y confuso:

Imposible llamarla.  
Su gran obra de amor  
era dejarme solo.

-F. 48. La noche se ha tornado duda y amenaza del amor que, junto al silencio de la amada, sumen al enamorado en la

---



incertidumbre amorosa, por lo que necesita la simbólica luz auroral del día y la voz de ella para reafirmar su amor.

Necesito que el día  
cada día me diga  
que es el día, que es él,  
que es la luz: y allí tú.  
(...)  
la aurora, sí. La luz  
que ella me traiga hoy  
será el gran sí del mundo  
al amor que te tengo.

-F. 49. El amante reprocha a la inaccesible amada ("estás alta, ¡qué arriba!") que no le quiera, y que ésta le envíe copias que le abrazan, pero que siente como sombras de ella ("vivo, de ti, sin ti"), como apariencias sensibles y no últimas de la verdadera amada: "Yo vivo / de sombras, entre sombras / de carne tibia, bella (...) con todo / lo tuyo menos tú."

-F. 50. El yo poemático comunica a su amada que la está viendo desdoblada ("Se te está viendo la otra") y que la original morirá para que ella vea que él amará a la falsa; ya, renovada amada: "que pienso en ella y la quiero: / tú veas que no eres tú."

-F. 51. El enamorado desconfía, sorprendido, del amor de ella y de que éste sea verdadero mientras ansía volver a su condición de amante: "Nosotros, sí, nosotros, / amando, los amantes."

-F. 52. El yo lírico se dirige al espejo con una serie de oraciones de imperativo ("Distánciamela", "trastorna", "hazla", "Quítale", "desvíala") para que desnude a su amada de sus apariencias corporales y le devuelva su imagen esencial aun con el riesgo de perderla:

Entrégame tú de ella  
lo que no me dio nunca.  
(...)  
aunque así, me la quites.

-F. 53. El enunciador lírico se queja a la amada por impedirle con el amor físico alcanzar su ser más auténtico: "Entre tu verdad más honda / y yo / me pones siempre tus besos", aunque tal vez así, un día, lo consiga y "se me entregue, me lo des / sin querer / donde querías negármelo."

-F. 54. El amor corporal es considerado como un obstáculo para los amantes: "los labios (...) engañan sin querer", tras éstos se esconde el ser último y eterno que sólo se logra y salva vía intelectual metaforizada en "la frente", "cuando pasen los labios, sus besos."

-F. 55. El yo poemático tiene miedo y hasta angustia de preguntar a la amada porque se encontraría con la verdad: la separación de los amantes. Por este motivo, prefiere vivir en la duda, antes que con su ausencia: "yo a tu lado, sin ti. / Yo solo con la verdad."

-F. 56. El yo lírico está buscando la sombra-esencia de la amada, y, para conseguirlo, la está despojando de los elementos corporales (F. 53, F. 54) como método para amar al "tú" verdadero y trascorpóreo.

Tu solo cuerpo posible:  
tu dulce cuerpo pensado.

-F. 57. El amante recrimina a su amada que sus elementos sensibles y corporales no son válidos para el amor ("no se consuma nada"), porque les distancian del amor último que siente inalcanzable y eterno.

que tu vivir conmigo  
es signo puro  
en besos, en presencias  
de lo imposible, de  
tu querer vivir  
conmigo, mía, siempre.

**B)** Después de recorrer todo este camino en busca de la amada auténtica y del amor como método de conocimiento para acceder a la verdad y la salvación, el fragmento 58 marca la

constatación de la pérdida que ha intentado paliar buscando al tú lírico “por la duda”, “el dolor”, “Por la angustia” y “la herida” de amor; y que verbalizará incluso directamente: “por eso te perdí”. Los fragmentos siguientes detallarán los efectos de la separación amorosa: la espera en soledad (F. 59), y una muy evolucionada y libre interpretación del penar de amor (F. 60 al F. 65).

-F. 58. El yo poemático comunica a su amada que sus intentos por encontrarla han sido improductivos debido a su propia impericia. Ella mostraba sólo su amor físico y terrenal, un mundo de apariencias sin fondo trascendente, mientras que se encontraba:

en las cimas del beso  
sin duda y sin mañana.  
En el vértice puro  
de la alegría alta.

-F. 59. El protagonista poemático sabe y reconoce, tras perderla, que a su amada sólo se llega por ella misma. En su soledad, espera y desea volver con ella, sabiendo que el encuentro, el retorno, sólo de ella puede partir.

Yo quiero volver donde estuve.  
Contigo, volver.  
(...)  
Porque sé que adonde estuve  
sólo  
se va contigo, por ti.

-F. 60. Las lágrimas de la amada, mediante acertijo interpretativo, sumen en la incertidumbre al yo lírico que desconoce su significado.

Ni en mirar ni en besar  
aprendí lo que eran.  
Lo que quieren se queda  
allá atrás, todo incógnito.

-F. 61. El yo poemático comunica a su amada que sus propias lágrimas son las de ella también: “vienen de ti, son tú, / dolor de ti”. El padecimiento y la desolación del amante, y de la amada, es el “del que está / sólo ya con su pena.”

-F. 62. En este fragmento de escenografía y léxico romántico (ya presente en F. 60 y F. 61), el yo lírico recuerda el amor<sup>162</sup> y bien perdido<sup>163</sup>, y expresa su miedo a volver al anodino mundo de las apariencias y tornar a ser una sombra mortecina. La idea entronca con la situación oscura de la que partía el amante en el fragmento pórtico. Cuando la amada lo escogió, salió “del gran anónimo / de todos, de la nada”, dejó de ser una sombra (“una sombra parecía”, F. 1). Y si su “alegría estaba triste” en este fragmento, también ella lo escoge –“a mí, sí, a mí, entre todos”- y revive al nombrarlo, al decirle: “tú”. No obstante, el amante sabe que cuando ella se vaya, retornará “a ese sordo / mundo, sin diferencias.”

Vuelto al osario inmenso  
de los que no se han muerto  
y ya no tienen nada  
que morir en la vida.

-F. 63. El dolor que siente el yo lírico mantiene vivo el recuerdo del amor: “dolor, última forma / de amar.”

Y mientras yo te sienta,  
tú me serás, dolor,  
la prueba de otra vida

---

<sup>162</sup> Relacionado también con el F. 59: “A ti sólo se llega / por ti. Te espero (...) Porque sé que adonde estuve / sólo / se va contigo, por ti.” El sentido de estos versos tendrá una evolución en estos otros del F. 62: “Posesión tú me dabas / de mí, al dárteme tú.” Y, más adelante, se producirá también una involución en la identidad del yo lírico que en el F. 59 todavía tiene conocimiento de “mi ciudad, la calle, el nombre”, y que en el F. 62 tiene miedo: “Y perderé mi nombre, / mi edad, mis señas, todo”.

<sup>163</sup> J. Crispin (1974: 64) propone la idea del “*Paradise Lost*” a partir del fragmento 64. Nosotros pensamos que, en todo caso, la metáfora debe aplicarse antes, en el fragmento 62: “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” (...) más alto ya que estrellas / o corales estuve. / Y mi gozo / se echó a rodar.”

en que no me dolías.

El dolor además de prueba de aquella vida es la constatación de un presente en "que aún la estoy queriendo." Continúa, por tanto, el tópico del penar de amor; pero no se reutiliza desde una perspectiva tradicional. Como es normativo en Salinas se desautomatiza en busca de algo nuevo, de un más allá en la expresión y en su imaginario: "Me estoy sintiendo / vivir cuando me dueles / no en ti, ni aquí, más lejos."

-F. 64. Si en el fragmento anterior el dolor es "la prueba de otra vida / en que no me dolías", ahora la evocación dolorida es "memoria de un ayer que fue carne / tierna, materia viva, / y que ahora ya no es nada / más que peso infinito." Ante esta sensación de vacío interior y desamor, el enunciador lírico sobrevive con el "afán de retorno" y la ayuda de las débiles almas que recuperan el recuerdo del amor para salvarlo.

-F. 65. El yo poemático rememora la inconsistencia y debilidad de la experiencia amorosa de los amantes que, además de que estuvo amenazada por espada damocliana -"Y todo / colgando de aquel hilo / que sostenía ¿quién?-, sólo ha dejado un poso de recuerdos vacíos.

**S. 6. De un principio de luz entre las sombras a éstas como sustento de un amor precario, e intentos de esclarecer la identidad de las sombras y trasombras (F. 66 al F. 69).**

-F. 66. Con un comienzo semejante al fragmento 65 en los usos elocutivos (enumeraciones locativas y temporales), este representa un cambio del rumbo fatalista y desesperanzado de los anteriores. El primer verso es una afirmación inequívoca y optimista de la posibilidad del reencuentro amoroso: "Lo encontraremos, sí." Y ese "gran amor en vilo" se producirá. Será "trascendido a su gloria". Tomará tierra y cuerpo "en los labios", aunque sea en otra pareja de amantes, como cumplido deseo de los amantes esperanzados de su propio y seguro futuro.

-F. 67. El protagonista poemático se encuentra solo con las sombras, sin "carnes, ni alma", pero sí hay un becqueriano "rumor de alma" entre la soledad y vacío que transmite el final del fragmento. No obstante, se entreaire una mínima posibilidad: en el

aire las almas se asoman (“rumor de alma”) y se esconden (“el gran aire vacío”). Aunque serán negadas poco después, “sin señal de las almas”, “azares sin respuestas”.

-F. 68. El yo poemático vive desconcertado entre los besos al aire y el rechazo de las sombras, yendo “de los cuerpos a las sombras, / de lo imposible a los labios”, es decir, del deseo de la posesión a la comprobación de la ausencia, y de la volátil alma a los labios. Entre la confusión y el dislocamiento de su amor, sobrevive la ilusión y el deseo de forjar, realizar, su “amor en volandas”; idea ya expresada en F. 66 con el “amor en vilo”, un amor que es transportado por la esperanza del yo lírico, deseosa de consumarlo pese a su precario estado.

-F. 69. El yo poemático se cuestiona la posibilidad de que las sombras a las que abraza no sean tales sino leves cuerpos amantes “todos miedosos de carne”. Incluso se pregunta si estos cuerpos de sombra tendrán “otras / sombras más últimas”, imágenes sintéticas de la amada ausente, si tendrán un ser esencial, más íntimo y cercano.

### S. 7. Los cuerpos como solución final para que las sombras y los amantes recuperen y proyecten su amor supratemporalmente (F. 70).

-F. 70. Estas sombras que han ido fraguándose poco a poco por la pareja de amantes en los fragmentos 67, 68 y 69, han decidido abandonar su ser inmaterial, porque estaban muy cerca de su no ser y la nada, y exigen corporeizarse para no morir. Y será el amante quien reclame la ayuda de la amada y de su impulso vital, tópico iterado desde el fragmento pórico, para que ambos puedan revitalizarlas y restablecerlas al amor de los amantes, que también, con un efecto recíproco, vencerán a las distancias y salvarán su amor, siempre hacia un más allá, en este caso, infinito.

Junto a la concepción filosófica del eterno retorno (ya apuntada en F. 66), el optimismo<sup>164</sup> de los dos últimos versos son una exaltación de los cuerpos como *locus optimus amoris*.

---

<sup>164</sup> Zubizarreta (1969: 169) comenta que “se salvan los elementos del amor (...) pero, en cambio, la unión de ambos tendrá por saldo sólo una «corporeidad mortal y rosa», que será únicamente asidero para que el amor invente, no consiga, su infinito.” Sentimos disentir de esta opinión. En *La voz*, tan importante como lo que se dice es lo que no se dice y se deja entrever. De un lado, la “corporeidad mortal y rosa”, inminentemente recuperada, no

Y su afanoso sueño  
de sombras, otra vez, será el retorno  
a esta corporeidad mortal y rosa  
donde el amor inventa su infinito.

Es preciso apuntar que, aunque los sintéticos contenidos argumentales de cada fragmento poético han sido anotados aquí en su orden de aparición, esta disposición y el carácter de extracto de la exposición se prestan a confusión pues ni Salinas pretende contar su historia de amor con esta simpleza estructural<sup>165</sup> e inmediatez comunicativa ni quiere que se haga de manera lineal, dos impresiones desacertadas que podrían desprenderse de nuestra metodológica enumeración que, por otro lado, traslucen la condición de narración que el poema tiene para Claudio Guillén<sup>166</sup>.

Y desde este nuestro intento de visión más amplia y más específica podemos concluir que *La voz a ti debida* se articula en torno a siete apartados estructurales interrelacionados y de gran densidad en matices difícilmente abarcables incluso en nuestra más dilatada división taxonómica. Además, hemos constatamos temas y

---

es “sólo” un resultado o “saldo” sino una buscada y anhelada meta que es reinterpretada y asumida como sustancial materialización presente y eterna del amor. De otro, no es que el amor “invente, no consiga, su infinito.” Al revés, el amor “inventa”, consigue, alcanza.

En el fragmento poemático no aparece un presente de subjuntivo hipotético o desdibujado por una probabilidad (“invente”, dice Zubizarreta), sino un presente de indicativo pleno de fe en su enunciación, y con la seguridad de que se realiza y realizará la acción de su acto de habla: “inventa su infinito”. Por tanto, los amantes recuperan y disfrutarán, de nuevo, el paraíso perdido, con la cierta llegada de la felicidad; porque el efecto salvador que se concentra en la unión de los cuerpos amantes no alberga la mínima duda o pesimismo, sino la certeza de que reconquistarán el futuro y la infinitud.

<sup>165</sup> Nos avisa acertadamente Díez de Revenga (1989: 39): “No existe intención de que haya una trama narrativa -como se ha hecho con la poesía de Bécquer-”, pues el subtítulo de “Poema” y la subdivisión de éste es parte de la ambigüedad del volumen.”

<sup>166</sup> Destacamos que C. Guillén (1991: 83-85) no propone una estructuración temática al uso tradicional para *La voz* sino que tras afirmar que es “entre otras cosas una narración”, explica que “incluye tres niveles. En primer lugar el de los acontecimientos. Se presenta una sucesión de momentos en la realización temporal y básica de la relación amorosa (...) En segundo lugar, aún más insistido y frecuente, se desenvuelve un proceso de conocimiento (...) aparece de vez en cuando un plano tercero, el de la interpretación general de la naturaleza del amor, que (...) se desprende de los sucesos vividos en determinados instantes. Son aspectos iterativos.”

motivos de ubicación transversal en el poema y que son fisuras lógicas en las fases estructurales que proponemos, puesto que aparecen subtemas que conectan entre sí, sea en fragmentos consecutivos o no.

Con estas fases, etapas o movimientos llegamos imperfectamente a un perfecto poema. José María Quiroga Plá (1934: 104-105)<sup>167</sup> resaltaba la unidad y la novedad que suponía para la poesía del período la aparición del libro de Salinas:

*"La voz a ti debida no es un libro de poesías, sino un perfecto cuerpo de poesía, un poema. Poema con palmaria sustantividad, con la cohesión, con el juego de trabazones y correspondencias íntimas, con la arquitectura, con la unidad orgánica, en fin, exigibles en todos los tiempos al poema, realizado aquí con un sentido eterno de lo que debe ser la construcción, el esqueleto ineludible de la obra poética, y, a la vez, con un espíritu de modernidad difícil de superar. Su gran novedad con respecto a la poesía de hoy (...) está, además, en ser no sólo un poema, sino un poema de amor. Amor y poesía auténticos."*

## **V- TÓPICA AMATORIA.**

Tanto de la idea del *continuum* de la tradición<sup>168</sup>, que comentaba Northrop Frye a propósito de T. S. Eliot, en el que todo escrito guarda cierta relación con la tradición en la que está irremediabilmente inmerso, como de la conocida frase "La tradición es la habitación natural del poeta", que escribió Pedro Salinas en su estudio sobre *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, podemos suponer la aceptación y utilización en *La voz a ti debida* de una serie de tópicos que van a ser modificados y reactualizados.

---

<sup>167</sup> J. M. Quiroga Plá, "El espejo ardiendo" en *Cruz y Raya*, enero-marzo 1934.

<sup>168</sup> V. nota 61 y el concepto de "continuum" de Frye (1963: 41): "Una parte esencial del poder creador hállase en la literatura del pasado." Y añade en la página 46: "En la gran poesía somos conscientes de la variedad de experiencias que pueden fundirse juntas, difiriendo la gran poesía de la menor no por una cualidad ética como la <<sublimación>>, sino por una intensidad de combinación. Una poesía tal funde lo antiguo, pasado, vulgar, corriente, y lo nuevo y sorprendente, la mentalidad más antigua y la más civilizada."



Por tópicos entendemos lo relativo o perteneciente a un lugar literario común “que la retórica antigua convirtió en fórmulas o clichés fijos y admitidos en esquemas formales o conceptuales de que se sirvieron los escritores con frecuencia”<sup>169</sup>. Por tópica amatoria<sup>170</sup> entenderemos el conjunto de tópicos o fórmulas estereotipadas y convencionales que referencian temas amorosos, habituales y consagrados desde la tradición grecolatina, y que son utilizados hasta nuestros días.

Pedro Salinas actúa recogiendo el tópico de la tradición y operando sobre él con un criterio deconstructivo, innovador y estilizador. Se apropia de él, lo camufla como motivo temático apenas perceptible y no lo reutiliza en su totalidad sino fragmentaria o subliminalmente. Como la mayor parte de los poetas del 27 adopta la tradición modificándola, innovando a partir de ella y revitalizándola con una nueva expresión que altera el sentido final del cliché original. En concreto, Salinas tomará sólo una porción del tópico o realizará sobre él una transformación o mutación de sentido para no hacerlo tan evidente a la lectura e interpretación del lector.

### 5.1. Tópica amatoria tradicional e innovación.

Los tópicos amorosos más destacados de *La voz a ti debida*, organizados no por su importancia ni su orden de aparición sino alfabéticamente por sus indudables ventajas metodológicas, son los siguientes:

- A) *Amada mutabile y fortuna mutabile (levis est fortuna)*.
- B) *Descriptio puellae*.

---

<sup>169</sup> Según quinta acepción del *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE, vigésima edición, tomo II, Espasa Calpe, Madrid, 1984: 1320.

<sup>170</sup> Esta cultura amorosa tópica y el cuadro correspondiente de *topoi* se actualiza en nuestra lírica moderna desde Bécquer hasta Miguel Hernández. Esa actualización responde, en cada caso, a la concreta poética epocal y a la peculiar cosmovisión del autor. Pero, salvo el caso de Miguel Hernández, se hace un uso aislado de determinados ejes temáticos o imágenes tópicas, no respondiendo, como sucede con los poemarios de Pedro Salinas, a construcciones macrotextuales ni a complejas estructuras de cancionero amoroso. Son, por otra parte, usos tópicos, que todavía están pendientes de una clarificadora y rigurosa sistematización.

C) Efectos del amor: alegría, destrucción, luz, salvación, *vulnus amoris*, inseguridad, dudas, desdenes, *flamma amoris*, etc.

D) *Gratus animus*.

E) La noche (encuentro y salvación) y el día (separación).  
Ruptura del tópico e interpretación simbólica inversa.

F) *Oculus sicarii*.

G) *Religio amoris* y dos mitos como tópicos femeninos: Diana y Afrodita.

H) *Remedia amoris*.

**A) *Amada mutabile y fortuna mutabile (levis est fortuna)*.**

No es un tópico muy explícito en *La voz a ti debida*. Obviamente, no aparece la figura de una amada enemiga, como en la poesía de cancionero, que repudie o rechace al enamorado impidiendo su felicidad; y sólo en un ocasión se da el tópico misógino de la inconstancia y variabilidad de la mujer (*Varium et mutabile semper femina*). Pero sí hay versos en los que ella muda su naturaleza provocando el desconcierto<sup>171</sup> y las interrogaciones del yo que siente cómo, consecuentemente, también cambia su fortuna, todas sus aspiraciones y realizaciones vitales que están depositadas exclusivamente en la relación con su amada.

Múltiples tú y tu vida.

(...)

Fatalmente, te mudas

sin dejar de ser tú,

en tu propia mudanza,

con la fidelidad

constante del cambiar.

(Versos 166, y 177 a 181)<sup>172</sup>.

---

<sup>171</sup> Comenta Emilia de Zuleta (1981: 90) que “la amada es eminentemente azarosa: su presencia o ausencia, sus gestos y actitudes, sus sentimientos dependen del azar y, por tal motivo, sorprenden de continuo al amante y enriquecen la experiencia del amor.”

<sup>172</sup> En el fragmento lírico anterior, el quinto, aparece por vez primera, aunque más brevemente, el tema: “Y así, cuando se desdiga / de lo que entonces me dijo, / no me morderá el dolor / de haber perdido una dicha...” (vv. 153 y 154).

Respecto al *Varium et mutabile semper femina* citado, está presente en los versos 1256 a 1258:

Lo quieres hoy, lo deseas;  
mañana lo olvidarás  
por una querencia nueva.

Cuando el amante se siente escogido por su amada todo es felicidad; pero su ausencia le sumerge en la tristeza y la melancolía, le llena de temores porque sabe que su sino, su fortuna, será diferente.

más alto ya que estrellas  
o corales estuve.  
Y mi gozo  
se echó a rodar, prendido  
a tu ser, en tu pulso.  
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,  
(...)  
Y perderé mi nombre,  
mi edad, mis señas, todo

(vv. 2166-77, 2182-83).

### **B) *Descriptio puellae.***

Sobre este tema, que habitualmente y desde el Renacimiento se centraba en una completa descripción metafórica de la amada que incluía ojos, boca, cuello, cabello, etc., se opera una reducción estilizante al describir únicamente aspectos parciales y con trazos rápidos e impresionistas, pues sólo interesa el sustantivo libre de

---

imaginería metafórica y resaltado por su emotivo valor semántico original, ya que "Cada belleza tuya, / me parece el extremo / cumplirse de ti misma." (vv. 1320 a 1323).

Como consecuencia, el interés recae más en nombrar las diversas partes corporales que en decir cómo son, y, mucho menos en atribuirle adjetivos inéditos o aplicarle un símil o metáfora, recursos que, desde esta perspectiva, tendrían la consideración de algo discordante y ya vetusto. De ahí que la adjetivación, cuando se dé, sea mediante epítetos, porque lo que se desea es llamar la atención sobre el sustantivo corporal y su íntimo valor emocional y esencial. En este sentido, ya destacamos, cómo desde el primer fragmento poético, prevalece el uso de dos epítetos<sup>173</sup> como "tierno" y "rosada" para referirse a la amada y la atribución a ésta de una simbólica edad concreta: una juventud de "veinte años".

Reproduciremos, por orden de aparición, la fragmentaria y discontinua, pero persistente y esencial *descriptio puellae* que se produce en el cancionero:

y el tierno cuerpo rosado (v. 25).

de alma y carne rosada,  
cuerda del arco donde  
tú pusiste, agudísima,  
arma de veinte años (vv. 231 a 234).

de joven paciencia honda,  
ligera, sin que pesara  
sobre tu cintura fina<sup>174</sup>,  
sobre tus hombros desnudos,  
el pasado que traías

---

<sup>173</sup> En Garcilaso es muy frecuente la doble adjetivación basada en el epíteto al que se le añade una cualidad más, la triple matiza intensificando o graduando la cualidad emocional que aporta el adjetivo, y, de otro lado, tiene una labor arquitectónica en el verso: construye y remata la morfología del endecasílabo. Salinas tiende también a la doble y triple adjetivación, pero busca especialmente que los adjetivos tengan capacidad de sugestión, de ahí que rehuya abiertamente los descriptivos o detallistas.

<sup>174</sup> Véase que, contra la norma consuetudinaria, todos los epítetos son pospuestos para no restar protagonismo al sustantivo.

tú, tan joven, para mí. (vv. 332 a 337).

un rostro serio, grave,  
una desconocida  
alta, pálida y triste  
que es mi amada. Y me quiere (vv. 383 a 386).

Después de estos dos retratos ya comentados al estudiar al actor lírico en el capítulo 3.1., seguirá constatándose la presencia reducida, fugaz e intensa de la fisonomía de la amada, porque sólo importa un único rasgo en cada ocasión y éste centrará nuestra atención de manera sensitiva y en exclusiva cuando aparezca.

Que me dejaras  
tu cuerpo al marcharte, huella  
tierna, tibia, inolvidable. (vv. 863 a 865).

¿Amor? ¿Vivir? Atiende  
al tic tac diminuto  
que hace ya veinte años  
sonó por vez primera  
en una carne virgen (vv. 1060 a 1067).

Cuando cierras los ojos,  
tus párpados son aire. (vv. 1072-73).

descubriré tus sonrisas  
anchas, tus miradas claras. (vv. 1158-59).

Obsérvese que, sin embargo, sí hay una tendencia generalizada a apoyar el elemento físico en otro cercano espacial o semánticamente, tanto en los ejemplos anteriores ("cuerpo"- "huella", "tic tac"- "carne", "ojos"- "párpados", "sonrisas"- "miradas") como en los que vienen a continuación ("labios"- "beso", "puntas"- "pies", "ardor"- "bulto").

Te besé en los labios. Densos,  
rojos. Fue un beso tan corto (vv. 1291-92).

con las puntas rosadas de tus pies, (v. 1465).

tu dulce peso rosa, (v. 1618).

Quítale esa delicia  
del ardor y del bulto, (vv. 1837-38).

De la sombra de la amada, su ausencia, se destacará su corpórea voz de entre el resto de rasgos corporales prescindibles.

Me estoy labrando tu sombra.  
La tengo ya sin los labios,  
rojos y duros: ardían.

(...)

Luego te paro los brazos,  
rápidos, largos, nerviosos.

(...)

Te arranco el color, el bulto.

(...)

es tu voz. Densa, tan cálida,  
más palpable que tu cuerpo.

[vv. 1944 (...) 1959].

**C) Efectos del amor: destrucción, alegría, luz, salvación, confusión, *vulnus amoris*, inseguridad, dudas, desdenes, *flamma amoris*, etc.**

El amor puede producir toda una amplia gama de oscilaciones sentimentales al yo lírico. Inicialmente, el amor es esperado como una fuerza arrolladora, incluso destructora del mundo de las apariencias.

murallas, nombres, tiempos,  
se quebrarían todos,  
deshechos, traspasados  
irresistiblemente  
por el gran vendaval

de su amor, ya presencia. (vv. 72 a 77).

Ese rol caracterizará también a la consecuente alegría que él causa:

a amenazas. Aplasta  
bajo sus pies ligeros  
la paciencia y el mundo.  
Y lo llena de ruinas  
-órdenes, tiempo, penas-  
en una abolición  
triunfal, total, de todo  
lo que no es ella, pura  
alegría, alegría (vv. 543 a 552).

Sin embargo, la alegría aparece sobre todo como expresión jubilosa por el encuentro y el contacto amoroso:

Y súbita, de pronto,  
Porque sí, la alegría.  
Sola, porque ella quiso,  
vino. Tan vertical  
(...)  
que no puedo creer que  
sea para mí. [vv. 237(...) 244].

De prisa, la alegría,  
atropellada, loca.  
Bacante disparada  
del arco más causal  
(...)  
alegría, alegría  
altísima, empinada  
encima de sí misma. (vv. 522... 552)

Todo dice que sí.  
Sí del cielo, lo azul,  
y sí, lo azul del mar;

(...)  
júbilos monosílabos  
repiten sin parar. (vv. 567... 573).

Qué alegría, vivir  
sintiéndose vivido. (vv. 792 y 793).

El amor y la luz que vienen de ella consiguen rescatar la vida  
y el tiempo perdido, salvándolos del olvido:

¡Ay!, cuántas cosas perdidas  
que no se perdieron nunca.

(...)  
Y entonces viniste tú  
de lo oscuro, iluminada

(...)  
Cuando te miré a los besos  
vírgenes que tú me diste,  
los tiempos y las espumas,  
las nubes y los amores  
que perdí estaban salvados.

(...)  
En ti seguían viviendo. (vv. 310-11, 330-31, 438-42, 346).

Contrariamente, el amor puede ser una dolencia que  
provoque temporales efectos negativos para el yo lírico, como el  
miedo a la pérdida; la sensación de confusión y caos; el temor a la  
separación; y la inseguridad del amante por la inactividad  
(desdenes) de la amada.

Y es que entonces estás  
queriendo ser tu otra,  
pareciéndote tanto  
a ti misma, que tengo  
miedo a perderte. (vv. 360 a 364).

Extraviadamente  
amantes, por el mundo.



¡Amar! ¡Qué confusión  
sin par! ¡Cuántos errores!  
Besar rostros en vez  
de máscaras amadas.  
Universo en equívocos: (vv. 740 a 746).

Qué dolor, separarme  
de aquello que te entrego  
y que te pertenece  
sin más destino ya  
que ser tuyo, de ti,  
mientras yo me quedo  
en la otra orilla, solo,  
(...)  
tengo miedo a una nube,  
a una ciudad, a un número  
que me pueden robar  
un minuto al amor  
entero a ti debido. (vv. 951 a 957, y 964 a 968).

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. (vv. 1396 a 1405).

Esta incertidumbre que padece el amante por los desdenes de la amada (una variante del *aegritudo amoris* o mal de amor) se transforma, cuando se acerca el momento de la ruptura amorosa, en miedo a preguntarle, y, consumada ésta, en duda, dolor y angustia:

No preguntarte me salva.

Si llegase a preguntar  
antes de decir tú nada,  
¡qué claro estaría todo,  
todo que acabado ya!

(...)

Te marcharías, entonces.

(vv. 1918 a 1922, y 1931).

Te busqué por la duda:

(...)

Me fui a tu encuentro  
por el dolor.

(...)

Me metí en lo más hondo  
por ver si, al fin, estabas.

Por la angustia,  
desgarradora, hiriéndome.

Tú no surgías nunca de la herida. (vv. 2016, 2018, 2019, 2021-25).

El yo lírico ha perdido a su amada e intenta encontrarla por varias vías: duda, dolor, angustia. Los tres itinerarios de búsqueda pueden considerarse manifestaciones de uno de los tópicos de los efectos del amor: *vulnus amoris*. Aunque haya una negación explícita -"Tú no surgías nunca de la herida"-, este endecasílabo, tan contundente, no es una invalidación del tópico, en cuanto es conclusión del *vía crucis* seguido y padecido por el amante herido por la ausencia de la amada en un fragmento lírico muy concreto.

La herida de amor (*vulnus amoris*) es aquí "desgarradora", pero puede ser "dulce", como "el dulce lamentar" de pastor garcilasiano o de *Los besos de amor* del dulce *Batilo*, en los versos 2189 a 2192 y 2210 a 2217:

No quiero que te vayas,  
dolor, última forma  
de amar. Me estoy sintiendo  
vivir cuando me dueles

(...)

Y mientras yo te sienta,  
tú me serás, dolor,  
la prueba de otra vida  
en que no me dolías.  
La gran prueba, a lo lejos,  
de que existió, que existe,  
de que me quiso, sí,  
de que aún la estoy queriendo.

Y la herida puede sentirse también según el tópico del *ignis amoris* o *flamma amoris*. El amor así considerado es un fuego interior que quema y estimula la fogosidad del enamorado, un ardor pasional cercano al expresado por Juan de Yepes<sup>175</sup> en la *Noche oscura* y su "Amado con amada, / amada en el Amado transformada."

es tu amor implacable,  
sin pareja posible,  
que regresa a sí mismo  
a través de este cuerpo  
mío, transido ya  
    (...)  
de que sirvió una vez  
para que tú pasaras  
por él -aún siento el fuego-  
ciega, hacia tu destino.

(vv. 1223-27, 1230-33).

#### **D) Gratus animus.**

La predisposición a ser agradecido del favor y protección de la amada se produce constantemente debido a la presencia de otro tópico que desarrollaremos más adelante, el de la *religio amoris* o representación de la amada como un ser superior con facultades divinas. Ante este ser extraordinario que da vida y luz al mundo, el

---

<sup>175</sup> San Juan utiliza el tópico en el título y en varios versos de *Llama de amor viva*: "¡Oh llama de amor viva, que tiernamente hieres / de mi alma en el más profundo centro! (...) ¡Oh regalada llaga!" (Salinas, P. 1936: 28).

yo lírico no puede más que agradecer su amparo y desear su protección.

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. (vv. 95 a 101).

¡Si me llamaras, sí  
si me llamaras!

Lo dejaría todo,  
todo lo tiraría: (vv. 102 a 105).

Te tengo, a la de hoy;  
ya la conozco, entro  
por laberintos, fáciles  
gracias a ti, a tu mano.

(...)

Di, ¿podré yo vivir  
en esos otros climas,  
o futuros o luces  
que estás elaborando (vv. 167 a 170, y 182 a 185).

El amante presenta una actitud humilde y sumisa, similar a la del amor cortés. Vive pendiente de que ella le llame y le cobije, y espera pacientemente su mirada, su impulso vital.

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 me quisieses  
y me dijeras: "Ya." (vv. 484 a 493).

Los ojos y la voz de ella tienen un efecto benefactor sobre el enamorado agradecido. Ambos le hacen sentirse amado en otra dimensión y seguro de alcanzar la plenitud vital con los dones de su amada infinita.

la verdad trasvisible es que camino  
sin mis pasos, con otros,  
allá lejos, y allí  
estoy besando flores, luces, hablo.  
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, (vv. 804 a 811)<sup>176</sup>.

Tal como me la diste,  
la vida está completa:  
(...)  
La vida que te imploro  
a ti , la inagotable,  
te la alumbro, al pedírtela.  
Y no te acabaré  
por mucho que te pida (vv.1317 a 1319, 1328-29, 1353-57).

Al final del cancionero, la disposición a agradecer la protección de la amada se traslada al interlocutor de los últimos fragmentos líricos, las sombras.

Me acercaré a su lecho

---

<sup>176</sup> El tópico se produce también en la última estrofa de la *Noche oscura* de Juan de Yepes:

Quedéme y olvidéme  
el rostro recliné sobre el Amado,  
cesó todo, y dejéme,  
dejando mi cuidado  
entre las azucenas olvidado. (Salinas, P. 1936: 18).

-aire quieto, agua quieta-  
a intentar que me quieran  
a fuerza de silencio  
y de beso. Engañado (vv. 2370-74).

En todos los casos, el amante siempre evitará ser un *exclusus amator* o enamorado rechazado y abandonado, aunque, conociendo de su insignificancia ante su amada, se muestra modestamente ante ella para captar su atención y magnanimidad según el antiguo tópico del *captatio benevolentiae*.

Yo no puedo darte más.  
No soy más que lo que soy.

¡Ay, como quisiera ser  
arena, sol, en estío!  
Que te tendieses  
descansada a descansar.

(...)

Ser  
la materia que te gusta,  
que tocas todos los días

(...)

Pero  
no soy más que lo que soy. (vv. 857-62, 876-78, 890-91).

Los versos son también la reproducción literal del tópico religioso de la tradición religiosa cristiana *Ego sum quo sum*. Lema que el posmodernista Amado Nervo (1870-1918) utilizó como subtítulo de su poema "Brama no piensa."

**E) La noche (encuentro y salvación) y el día (separación). Ruptura del tópico e interpretación simbólica inversa.**

El amanecer ha sido, desde la lírica primitiva y los cancioneros, el momento de separación o encuentro de los

amantes. Así lo testimonian las medievales canciones de albas<sup>177</sup> o alboradas gallego-portuguesas y castellanas. Siguiendo esta dilatada tradición, en *La voz a ti debida* la noche suele figurar como el tiempo dedicado al encuentro de los amantes, y el día como el instante de la separación.

El día, por consiguiente, está cargado de connotaciones negativas y es un enemigo de los amantes:

Te abrazo por vez última:

eso es abrir los ojos.

Ya está. Las verticales

entran a trabajar,

(...)

tu cuerpo limpio, exacto,

ofreciéndome en labios

el gran error del día.

(vv. 1008-1011, 1033-1035).

Frente a “las verticales” del día, la noche es el tiempo horizontal<sup>178</sup> en el que los amantes se encuentran con su verdad esencial, con la traspasada y el traspasar:

---

<sup>177</sup> En el *Cancionero de Palacio* recoge Asenjo Babieri una conocida canción paralelística:

Al alba venid, buen amigo,  
al alba venid.  
Amigo el que yo más quería  
venid a la luz del día.

Otra célebre albada se inicia con el deseo de que se produzca el amanecer para los “amadores”: “¡Cuando saldréis, alba galana / cuándo saldréis, el alba!” El tema está también presente en viejos romances como el fronterizo de don Bueso:

Madruga Don Bueso,  
mañanita fría  
y a buscar amores  
a la morería;

<sup>178</sup> Escribe Salinas: “¡Qué bien se está, así boca arriba, horizontal (...) en la alta noche (...) todo parece posible, todo es una materia plástica, que nosotros vamos dando forma de deseo. La vida es entonces forma del deseo. Suspensión de la ley del día, de las normas de la luz y las medidas, gran huida, gran fuga, al campo de lo querido, de lo ansiado. La noche lo permite todo. Todo. ¡Qué gran compensación a los deberes, a los quehaceres diurnos, esa formidable entrega de la noche a nuestra vida interior! Amor, esta noche la he pasado toda así, vagando contigo por calles sin ciudad, por praderas sin tierra, por días sin

Horizontal, sí, te quiero.  
 Mírale la cara al cielo,  
 (...)
   
 Ríndete  
 a la gran verdad final,  
 a lo que has de ser conmigo,  
 tendida ya, paralela,  
 en la muerte o en el beso.  
 Horizontal es la noche  
 (...)
   
 El estar de pie, mentira:  
 (...)
   
 En la noche y la trasnoche,  
 y el amor y el trasamor, (vv. 1108-09, 1113-18, 1122, 1134-35).

Día y noche se trasfiguran en la pareja de amantes, reservándose la amada la noche como tiempo de respuestas a las preguntas del yo lírico:

Los días, mis preguntas;  
 oscuras, anchas, vagas  
 tus respuestas: las noches.  
 (...)
   
 Mi preguntar hundiéndose  
 con la luz en la nada,  
 callado,  
 para que tú respondas  
 con estrellas equívocas;  
 luego, recién naciéndose  
 con el alba, asombroso  
 de novedad, de ansia (vv. 1471-73, 1477-84).

No obstante, el rol tradicionalmente otorgado a la noche como sinónimo de lo positivo y el día como negatividad puede

---

tiempo. Luego, de pronto ha llegado la luz. El día. La verdad. Necesidad de ponerse en pie. Verticalidad. <Debout, debout, il faut tenter de vivre!>”

La polisémica cita (Salinas, 2002: 62; 28-VIII-1932) esclarece el fragmento poemático 30º y el 44º, explica el proceso de la creación poética y descifra la simbología del día y la noche.



cambiar y ser el contrario. Tal circunstancia supone una ruptura del tónico e imaginario tradicional<sup>179</sup>. Esta faceta de la noche como espacio de la duda y la interrogación se constata en los versos 1500 y 1501: “A la noche se empiezan / a encender las preguntas.”

La idea se radicaliza más adelante en el fragmento lírico 48. En los versos 1698-1703, 1708-11, 1716-17, y 1722-26, la noche intimida con sus dudas, mientras que el día y la aurora significan la consecución de la luz, de la seguridad y la certeza del amor:

La noche es la gran duda  
del mundo y de tu amor.  
Necesito que el día  
cada día me diga  
que es el día, que es él,  
que es la luz: y allí tú.  
(...)  
la noche; la amenaza  
ya de una abolición  
del color y de ti,  
me hace temblar: ¿la nada?  
(...)  
Necesito el milagro  
insólito: otro día  
(...)  
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.

Sin embargo, la noche recobra sus capacidades benéficas en los versos 1914 a 1917:

---

<sup>179</sup> Aunque, otros autores, Jorge Guillén por ejemplo, pueda considerar la noche como adversidad. Así, García Berrio en *La construcción imaginaria en “Cántico” de Jorge Guillén* (1985: 508) afirma: “El asalto del sentimiento de turbación mortal primero, y más tarde el angustioso presentimiento, ya indomable, de la oscuridad como fondo nocturno de destino, amenaza universal y eterna para el hombre, se presenta con sus cargas más lastradas y apremiantes sobre todo a partir de 1945.”

sus besos. Salvación  
fría, dura en la tierra,  
del gran contacto ardiente  
que esta noche consume.

Y en paralelo a Juan de Yepes, que relaciona la noche con el alma siendo su oscuridad guía para la amada hacia el amado, aparece la visión de la noche como tierra prometida para la salvación de los amantes en los versos 2236 a 2238:

dime, ¿quién te sostiene  
si no es la esperanzada  
soledad de la noche?

#### **F) *Oculus sicarii.***

No nos encontraremos con unos ojos malhechores o asesinos con la mirada. Más bien se trata de una variante del tópico: el enamoramiento por la mirada, una mirada que rapta y enamora a la manera intimista y simbolista:

Cuando cierras los ojos,  
tus párpados son aire.  
Me arrebatan:  
me voy contigo, adentro. (vv. 1072-75).

Y, como ya vimos en el apartado 5.1.D., esta mirada de la amada sumerge al amante en otra dimensión, a la que accede y de la que sale por el umbral de los ojos amados:

Yendo, viniendo  
de uno a otro  
cuando tú quieres,  
cuando abres, cuando cierras  
los párpados, los ojos. (vv. 1103-07).

### G) *Religio amoris*. Y dos diosas-mito como símbolos del poder y la atracción femenina: Diana y Afrodita.

La amada está representada como un ser sublimado, celeste<sup>180</sup>. Es una superación de la *donna angelicata*, ensalzada en los versos de Dante y hecha terrenal por Petrarca. En *La voz a ti debida*, pese a la devoción que le profesa el yo lírico (“rendido, aquí, adorándote”, v. 1221), no es una mujer reflejo, mediadora o dependiente de la divinidad, sino que por su belleza, perfección y maravilla se constituye en una amada sublime y donadora de vida.

Pero de pronto tú  
dijiste: “Yo mañana...”  
Y 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.

En trenes o en gacelas  
me llegaban –agudas,  
(...)

inmensas esperanzas  
de un amor sin final.

(vv. 208-219, 227-228).

Ella es una diosa portentosa que regala luz, vida, certeza y alegría al yo lírico y al mundo<sup>181</sup>. Y esta idea viene ya resaltada

---

<sup>180</sup> Martins H. (1955: 52) destaca que “Salinas chega ao misticismo amoroso mais intenso, pois a mulher querida, onipairante, caminho e fim de todos os andares de seu enamorado, é na verdade causa e essência de tôdas as coisas.”

<sup>181</sup> Esta configuración imaginaria de la amada será también una constante en *Razón de amor* y *Largo lamento* del que proceden estos últimos versos del poema “Las hojas tuyas, di, árbol”:

Yo solo nada soy; vivo  
de la vida que me mandas.  
Te doy pena si me das  
pena. Mi gozo va a ti

desde el primer fragmento, que no está en este privilegiado lugar porque le corresponda en el desarrollo lógico de la historia amorosa, sino porque es un fragmento pórtico, portada, entrada, es decir, es el acceso a una creación poética que adelanta las relaciones y patrones conductuales de sus actores líricos desde el principio recogiendo, desde una perspectiva no religiosa sino profana, un diseño arquitectónico medieval.

Esta imaginería (*lux, vita, certitudo*), lugar dominante y lema van a ser adoptados y desautomatizados por Salinas para ser utilizados sutilmente en *La voz a ti debida*. Así, la amada, desde el primer fragmento poemático, el pórtico del cancionero, es una mujer de carne y hueso, y encarna desde la primera paraestrofa ciertos atributos divinos. Recordemos que así comienza *La voz a ti debida*:

Tú vives siempre en tus actos.  
Con la punta de tus dedos  
pulsas el mundo, le arrancas  
auroras, triunfos, colores,  
alegrías: es tú música.  
La vida es lo que tú tocas.

Es, por tanto, una amada que da luz al mundo ("auroras, triunfos, colores") y vida a lo que toca con sus manos<sup>182</sup>: "La vida es lo que tú tocas."

En el *Génesis* 1.2<sup>183</sup>, primer libro de la *Biblia*, "la tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la haz del abismo". Y es la

---

cuando de ti viene a mí,  
porque te debe la vida,  
y vuelve adonde nació.  
Si me preguntas si estoy  
salvado en la claridad,  
o perdido entre neblinas,  
yo me callaré esperando  
a que te lo digas tú  
que das la luz y la quitas. (P. Salinas, 1990: 100).

182 Tal vez, la imagen de la amada donando vida al yo poemático con la punta de sus dedos, dándole conciencia de sí mismo cuando antes era una sombra, pudiera ser un remoto eco del Dios de Miguel Ángel otorgando la vida en la *Creación de Adán*.

183 VVAA. *Sagrada Biblia*. Madrid, Católica, 1966: 24.

figura divina quien aporta luz, separando el día de la noche; y la vida, creando los seres vivos. La amada también realiza idéntica acción en los versos del fragmento 13, ante un mundo inexistente actúa revitalizándolo:

¡Qué gran víspera el mundo!

No había nada hecho.

Ni materia, ni números,

ni astros, ni siglos nada.

(...)

El gran mundo vacío,

sin empleo, delante

de ti estaba: su impulso

se lo darías tú.

Ya en el fragmento anterior ella surgía con la imagen divina separando las tinieblas de la luz:

Te conocí, repentina,

en ese desgarramiento

brutal de tiniebla y luz,

donde se revela el fondo

que escapa al día y la noche.

Otra imagen, en el fragmento 15, refiere a la amada con una posición característica de la escultura mariana, de pie y subida sobre el globo terráqueo:

Aplasta

bajo sus pies ligeros

la paciencia y el mundo.

La amada del cancionero se asimila, difuminada, libre y ocasionalmente, con la simbología mariana. Además, como ya vimos en el capítulo 3.1., ella suele estar representada o acompañada de estrellas, tiene una naturaleza "celeste", y movimientos ascensionales, hacia arriba.

Como consecuencia, el deslumbrado amado se ve atraído poderosamente por su prodigiosa amada (“que en tu amor cierro los ojos, / y camino si errar”, vv. 417 y 418) alrededor de cuyas portentosas facultades y cualidades girará todo su ser y existencia: “A ti debértelo todo / querría yo” (vv. 942 y 943).

Y mira al mundo. Y descansa  
sin más hacer que añadir  
tu perfección a otro día.

Tu tarea

es llevar la vida en alto,

(...)

Ese es tu sino: vivirte.

No hagas nada.

Tu obra eres tú, nada más. (vv. 909-913, 918-920).

### **Dos mitos como tópicos femeninos: Diana y Venus.**

Es tal el cúmulo de portentosas facultades de la amada que llegará a ser identificada, también, con dos deidades paganas o mitologemas femeninos, que sufrirán también un proceso de asimilación e innovación.

La primera es Diana<sup>184</sup>, la diosa de la castidad y de la caza, que los romanos habían asimilado de la griega Artemisa, también cazadora. Y esta es la habilidad que se refleja alegóricamente en los versos 229 a 236:

¡Mañana! Qué palabra  
toda vibrante, tensa  
de alma y carne rosada,

---

<sup>184</sup> En *Largo lamento* [Pedro Salinas. *Poesías Completas* 4 (S. Salinas ed.), Madrid, Alianza, 1990: 145], Diana, diosa amada, demuestra que también puede castigar con sus flechas: “¿Dónde está mi vida, dí? / (...) tiene las flechas, también, / con que mi vida se mata.”

Y al final del relato *Cita de los tres*, se reelabora irónica y cinematográficamente el mito de una Diana cazadora “que traía bajo el brazo un carcaj parecido a una sombrilla corta (...) en una hábil metamorfosis no ovidiana, tomó la apariencia respetuosa y tímida de una señorita que llega tarde a la catedral,” (Salinas P., 1973: 49-50).

cuerda del arco donde  
tú pusiste, agudísima,  
arma de veinte años,  
la flecha más segura  
cuando dijiste: "Yo..."

No deja de ser sorprendente que haya sido Diana la diosa escogida, pues representa el polo opuesto a la sensual y erótica Venus. Sin embargo la elección viene motivada por dos razones.

La primera es que se trataba de simbolizar y expresar como el "tú" ha asumido las cualidades cazadoras de la diosa. Fijémonos en cómo la palabra "Mañana" adquiere los adjetivos "vibrante" y "tensa" para metamorfosearse en la "cuerda del arco" donde la amada-diosa pone "agudísima, / arma de veinte años, / la flecha más segura". Es decir, se lanza a sí misma hacia él, tal y como queda evocado con la suspensión final que intensifica, cual línea cinética, la sensación de disparo de la flecha humana "de veinte años" metaforizada, casi pictográficamente, en la "Y" -y griega mayúscula- del pronombre personal de primera persona: "Yo..."

Y después de los puntos suspensivos que lanzan el impulso y la emoción personal, el acierto en la diana, porque el fragmento lírico siguiente (8º) comienza con la repentina y arrolladora llegada de la alegría:

Y súbita, de pronto,  
porque sí, la alegría.  
Sola, porque ella quiso  
vino. Tan vertical,  
tan gracia inesperada,  
tan dádiva caída, (vv. 237 a 239).

Otra saeta atina al comienzo del fragmento 18, en el que nuevamente la alegría llega rauda y disparada por acción de la "amazona en la centella" (v. 412):

De prisa, la alegría,  
atropellada, loca.  
Bacante disparada

del arco más causal

El mito ha sufrido un proceso de desautomatización similar al acontecido a los tópicos, es la diosa, el "tú", la que se convierte en flecha para que la amada se tense e impacte en el amado. Pedro Salinas está haciendo lo que todo gran poeta<sup>185</sup>, extrae de la tradición un mito o un tópico amoroso y lo desarticula, adaptándole un nuevo papel, una nueva interpretación, una visión diferente a un aspecto del imaginario ya establecido por la literatura precedente.

La segunda razón es que otra básica seña de identidad de Diana-Artemisa era que sus flechas simbolizaban los rayos lunares. Se representaba con su arco y sus flechas, y con media luna sobre su cabeza, por tanto, sus "flechazos" tienden a producirse bajo el influjo de la noche, tiempo ideal para el encuentro de los enamorados.

La otra diosa pagana que late bajo los versos del cancionero, y de un modo más profundo y reiterado, es Venus<sup>186</sup>, la diosa romana de la belleza, asimilada a la popular Afrodita griega, símbolos metafóricos ambas de la belleza, la carnalidad<sup>187</sup>, la primavera y las maravillas de la naturaleza. Los versos 1442 a 1445

---

<sup>185</sup> Fernando de Herrera une en el soneto XXXIX (1985: 397) a ambas diosas paganas, y, si en su maravillosa *Égloga venatoria* recrea el mito desde una perspectiva renacentista, en el soneto realiza una aportación personal, un símil que se establece entre los suspiros de su alma con las flechas de Diana:

Pues vos, por quien suspiros mil envía  
mi alma, cual castíssima Diana,  
movéis la empresa vuestra soberana  
contra Venus i Amor con osadía,

<sup>186</sup> *En las olas (Ondina I)*, Gauguin 1889, es una recreación simbolista del mito, una paráfrasis pictórica con los planos invertidos: la mujer penetra, desnuda y de espaldas, en las espumosas olas del mar.

Otra visión diferente la aporta la nueva sensibilidad deshumanizadora del vanguardista José Díaz Fernández en *La Venus mecánica* (1929), novela experimental y de compromiso social.

<sup>187</sup> Escribe Pedro Salinas a propósito de la poesía de Rubén: "Venus, diosa patrona del amor, emblema del amor carnal, purifica su ser cuando se la mira en lo alto del cielo, vuelta estrella." Añade más adelante: "Lo erótico, al revestirse de mitología, da en seguida con varias ganancias. Una es el quitarse de encima esa tacha de bajeza, de vulgaridad, que suele ponerse al mero apetito físico de los sentidos"; y destaca que "notoria ventaja es hacer ingresar al amor este, actual, presente, de un individuo en una augusta tradición eterna." (1981, II: 43 y 67).



recuerdan *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli en el que sale desnuda de las espumas del mar, trastocadas ahora en "auroras"<sup>188</sup>.

para que surja al fin  
la irrefutable tú,  
desnuda Venus cierta,  
entre auroras seguras,

El mito es reutilizado subliminalmente en el fragmento lírico siguiente:

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. (vv. 1463-69).

### **G) *Remedia amoris*.**

Ante los males y efectos contrarios que el amor provoca en el enamorado, éste como Ovidio en *Remedia amoris*, intenta remediar las secuelas con diversos procedimientos. Sobresale la actitud militante del enamorado que con esfuerzo, trabajo y deseo constante luchará contra las adversidades que surjan. Su voluntad de amor le permitirá alcanzar la esencia imperecedera de la amada:

---

<sup>188</sup> Es la misma imagen expresada en su relato *Aurora de verdad*, en el que, con un juego de perspectivas, delante del cuadro impresionista *Amanecer entre rocas* de Turner, aparece la protagonista "intacta y novísima, en la virginal pureza del paraíso, tendiéndole la mano (...) era la vida de hoy, era Aurora de verdad."

En este relato, que incluimos en el primer volumen de la antología *Cuentistas del siglo XX*, propusimos una idea que se repetirá para las protagonistas de Pedro Salinas, incluida la de *La voz a ti debida*: "Aurora no sólo tiene pues la simbología de su significado objetivo (momento naciente del día, luz del amanecer inminente, la mañana que empieza a despuntar con su tenue luz) sino que también representa la vida, la creación, las potencias creativas de la mujer; Eva, todo lo que es auroral y primigenio, el origen y creación del mundo real, de la realidad virginal y certera." (Corencia J. y Roldán A., 2004: 192).

Afán  
para no separarme  
de ti, por tu belleza.

Lucha  
por no quedar en donde quierres tú:  
aquí, en los alfabetos,  
en las auroras, en los labios.

Ansia  
de irse dejando atrás  
anécdotas, vestidos y caricias,  
de llegar  
(...)  
a lo desnudo y a lo perdurable. [vv. 831-841, (...) 844]

Estos tres voluntariosos remedios para el amor (afán, lucha, ansia) se truecan, después de la separación de los amantes, por una actitud pasiva y desesperanzada. El amante adopta, en cierta medida, la función del *exclusus amator*; sabedor de su insignificancia, tan sólo le resta la espera.

Yo quiero estar donde estuve.  
Contigo, volver.  
(...)  
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  
sólo  
se va contigo, por ti. (vv. 2070-71, 2076-79, 2084-86).

## 5.2. TÓPICA NO AMATORIA.

De entre los tópicos de temática no directamente amorosa que tienen innegable reiteración e importancia significativa en el cancionero reseñaremos los siguientes ordenándolos alfabéticamente por su utilidad metodológica: *concordia discors; dum vivimus, vivamus; et in Arcadia Ego; mundus retrorsum; recusatio; vita tam quam somnis*. En la utilización de todos ellos sigue aplicándose la voluntad de no reproducir literalmente los lugares comunes ya que, con un deseo actualizador, éstos aparecerán con sus contornos desdibujados, sin dejar de intervenir, revividos, en la expresión poética del propio imaginario.

**-*Concordia discors***. En numerosas enumeraciones caóticas, plurimembraciones o complementaciones múltiples, lo que funciona es el tópico del concierto disonante o la presentación como armónicos de varios elementos que son real o aparentemente discordantes. También es la base de muchas paradojas como los versos 417 y 418 ya citados: “en tu amor cierro los ojos / y camino sin errar.” Dada la frecuencia de todos estos procedimientos elocutivos y que es un recurso largamente utilizado en este cancionero, veremos sólo algunos versos paradigmáticos:

todo lo tiraría:

los precios, los catálogos,  
el azul del océano en los mapas,  
los días y sus noches,  
los telegramas viejos  
y un amor.

(...)

Y aún espero tu voz:

telescopios abajo,  
desde la estrella,  
por espejos, por túneles,  
por los años bisiestos  
puede venir. No sé por dónde. (vv. 105-110, 113-118).

Como en el ejemplo anterior, en la policomplementación se mezclan arbitrariamente elementos discordantes o antitéticos (espaciales y temporales) que tienen su lógica razón de ser para el yo lírico en el interior del poema, pero no en el mundo real.

me acompañan. Nos vamos  
por los claustros del agua,  
por los hielos flotantes,  
por la pampa, o a cines  
minúsculos y hondos (vv. 1737-41).

**-Dum vivimus, vivamus.** El tópico puede contemplarse como una versión difuminada del "carpe diem" y su incitación a aprovechar, disfrutar, el día presente.

Como es frecuente en Salinas, todo tópico es depurado y estilizado para pasar desapercibido en una primera lectura sin dejar de estar ahí.

viviendo de la luz,  
y por la luz y en ella.  
(...)  
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,

(vv. 664-665, 668-688).

El comienzo del fragmento lírico decimonoveno (vv. 702-711)  
es toda una incitación a expresar la vida y gozar del amor:

¡Sí, todo con exceso:  
la luz, la vida, el mar!  
Plural todo, plural,  
luces, vidas, mares.  
A subir, a ascender  
de docenas a cientos,  
de cientos a millar,  
en una jubilosa  
repetición sin fin  
de tu amor, unidad.

El tono hedonista inundará casi todo el fragmento, pero el  
tópico continuará aplicándose de una manera no manifiesta y  
automática, sino novedosa y sutil:

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 sinus,  
entregarnos a ciegas  
-¡exceso, qué penúltimo!-  
a un gran fondo azaroso

(vv. 722-733)

Cercano al *carpe diem* de los anteriores versos, está también el *collige, virgo, rosas* de los versos que vienen a continuación y que terminan con el tópico que daba título a este epígrafe: *dum vivimus, vivamus*.

Pero para querer  
hay que embarcarse en todos  
los proyectos que pasan,  
sin preguntarles nada,  
llenos, llenos de fe

(...)

Con el júbilo único  
de ir viviendo una vida  
inocente entre errores,  
y que no quiere más  
que ser, querer, quererse

(vv. 765-69, 778-82).

**-Et in Arcadia Ego.** Este lugar común hace referencia al carácter perecedero de la felicidad del ser humano. El recuerdo de haber vivido en la Arcadia<sup>189</sup> se identifica con el mito del paraíso perdido, la fugaz duración de la dicha y la nostalgia por su pérdida. De ahí que las apariciones del tópico en *La voz a ti debida* se produzcan hacia el final del poema, cuando el yo lírico siente la ausencia de la amada porque se ha producido la separación de los amantes:

Pero ahora,  
¡qué desterrado, qué ausente  
es estar donde uno está!

(...)

Yo quiero estar donde estuve.  
Contigo, volver.  
¡Qué novedad tan inmensa  
eso, volver otra vez,

---

<sup>189</sup> El mito literario de la Arcadia, relacionado con el jardín edénico de la *Biblia*, arranca de la comunidad pastoril idealizada en las *Églogas* de Virgilio y su influjo sobre la pastoral del Renacimiento. Sannazzaro (*Arcadia*, 1504) y Garcilaso en sus *Églogas* retoman el tema.

repetir lo nunca igual  
de aquel asombro infinito! (vv. 2062-64, 2070-75).

La ausencia o pérdida de la amada hace que el “yo lírico” trueque su alegría por tristeza y que se sienta arrojado a un mundo trivial, sin identidad, mortecino<sup>190</sup>.

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 (vv. 2175-86).

**-Mundus retrorsum.** Los versos anteriores son simultáneamente un ejemplo de este lugar común en distintas tradiciones literarias, pues en ellos la ausencia de la amada ha desestabilizado el mundo. También lo es el sentido de sus versos paradójicos: “Uno más seré yo / al tenerte de menos.”

Ya desde los primeros versos del cancionero, las potencias creativas y vitales del tú lírico tienen ese poder del adverbio latino “retrorsum”:

Porque has vuelto los misterios  
del revés. Y tus enigmas,  
lo que nunca entenderás,  
son esas cosas tan claras. (vv. 19-22).

---

<sup>190</sup> Recordemos que *Et in Arcadia Ego* es, también, el título de un cuadro del francés Nicolas Poussin (1594-1665) en el que un grupo de pastores contemplan un ataúd con dicha inscripción, aviso de que la Muerte está cercana incluso en los paraísos idílicos.

Y más recientemente es el verso con que Luis Cernuda, admirador de Poussin, concluye su nostálgico poema “Luna llena en Semana Santa” de *Desolación de la Quimera* (1962).

El mundo al revés surge de la acción de la amada, pero también de las relaciones ilógicas o paradójicas que su amor establece con las cosas y los seres:

¡Qué de pesos inmensos,  
órbitas celestiales,  
se apoyan  
-maravilla, milagro-  
en aires, en ausencias,  
en papeles, en nada!

(..)

¡Sí, las almas, finales!  
¡Las últimas, las siempre  
elegidas, tan débiles,  
para sostén eterno  
de los pesos más grandes!

(vv. 2218-23, 2258-62).

**-Recusatio.** El yo lírico rechaza los valores o realidades externas o convencionales porque busca una unión más íntima y auténtica con la amada. Así manifiesta su oposición al nombre de las cosas porque les predispone una identidad concreta, conocida.

¿Por qué tienes nombre tú,  
día, miércoles?  
¿Por qué tienes nombre tú,  
tiempo, otoño?  
Alegría, pena, siempre  
¿por qué tenéis nombre: amor?

(...)

Si tú no tuvieras nombre  
todo sería primero,  
inicial, todo inventado  
por mí,

(vv. 285-290, 299-302).

La búsqueda de lo esencial y auténtico le estimula a rechazar también la realidad exterior y las apariencias de la amada en un



proceso depurador cercano al de Juan Ramón Jiménez y su repudio de los "ropajes" de una "reina, / fastuosa de tesoros" a la que finalmente desea virginal y pura, "desnuda toda."

Para vivir no quiero  
islas, palacios, torres.

(...)

Quítate ya los trajes,  
las señas, los retratos;  
yo no te quiero así,  
disfrazada de otra,  
hija siempre de algo.

Te quiero pura, libre,

(vv. 494-495, 498-503).

**-*Vita tam quam somnis***. Debido a la idea de la vida como sueño o de éste como interiorización de la experiencia amorosa y como recuperación del recuerdo, el sueño funciona como otra vida o dimensión interior, una solución alternativa ante las posibles adversidades de la realidad.

No.

Tengo que vivirlo dentro,  
me lo tengo que soñar.

(...)

Convertir todo en acaso,  
en azar puro, soñándolo.  
Y así, cuando se desdiga  
de lo que entonces me dijo  
no me morderá el dolor

(...)

Creeré que fue soñado.

(vv. 145-47, 151-55, 159).

El sueño representa también el encuentro amoroso, la felicidad. Además, el yo lírico sueña que sueña un sueño con lo que juega con la ambigüedad del sueño fisiológico y el de la visión ilusionada; pero se truncarán ambos con la llegada del día y la

realidad. Tal y como Antonio Carreño (1981: 87)<sup>191</sup> analiza en Antonio Machado, también se produce aquí “una dialéctica de espacios inversos: el del sueño (espacio figurado interior), y el físico que habita el hombre. El primero es luminoso, esclarecedor: lo preside la ilusoria dicha del amor. La oscuridad y la sombra caracterizan al espacio exterior.”

El sueño es una larga  
despedida de ti.  
¡Qué gran vida contigo,  
en pie, alerta en el sueño!  
¡Dormir el mundo, el sol,  
(...)

en el sueño que duermo!  
Menos tú, tú la única,  
viva, sobrevivida,  
en el sueño que sueño.

(...)  
voy a dejarte. Cerca,  
la mañana prepara  
toda su precisión  
(...)  
a la hora en punto. El mundo  
va a funcionar hoy bien:  
me ha matado ya el sueño. (vv. 986-89, 993-96, 998-1000, 1016-18).

Fugazmente, el sueño puede remedar la muerte según el tópico del *somnis imago mortis*.

Horizontal, sí, te quiero.  
(...)  
tendida ya, paralela,  
en la muerte o en el beso. (vv. 1108, 1116-17).

---

<sup>191</sup> “La persona como `otredad´: Antonio Machado”, en su volumen *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*. Madrid, Gredos, 1981: 85.

Lo onírico constituye una dimensión real y mental, una proyección del intelecto del amante, un sendero vital para el contacto amoroso incluso si la amada está ausente.

En vano iría en busca tuya allí  
adonde tanto fue mi pensamiento  
a sorprender tu sueño, o tu risa, o tu juego  
    (...)  
escapada también tu forma ausente  
que aún no llegó de la sabida ausencia  
donde nos reuníamos, soñando. (vv. 1178-80, 1188-90).

El sueño se identifica básicamente como un elemento conformante de la noche de amor; pero aunque sea una vía de acceso a su mundo interior no tiene garantizada su eficacia, ya que, la amada, distraída, puede no escuchar las preguntas y anhelos del enamorado.

Tú no las puedes ver,  
pero tienes el sueño  
cercado todo él  
por interrogaciones  
mías.  
Y acaso alguna vez  
tú, soñando dirás  
que sí, que no, respuestas  
de azar y milagro (vv. 1515-24).

Y, en los cuatro últimos versos del poema, el sueño y el deseo son las fuerzas poderosas que canalizan la decidida voluntad de las sombras para reencarnarse en amantes y proyectar su amor temporalmente.

Y su afanoso sueño  
de sombras, otra vez, será el retorno  
a esta corporeidad mortal y rosa  
donde el amor inventa su infinito. (vv. 2457-60).

### 5.3. Otra tónica imaginaria. Sistema de imágenes propias.

Junto a la sutil reutilización depurativa de los tópicos tradicionales que hemos repasado y de cierta nómina de mitos (la amada idealizada, Diana, Venus, la caverna de Platón, etc.), constatamos la presencia de redes de imágenes propias que se convertirán en lugares comunes del cancionero y que tienen una recurrente participación en su estructura imaginaria: el *mundo* como contrapunto espacial a las relaciones de los amantes, y como entidad plurisignificativa entre lo aparente y la trasrealidad; y las *sombras* como oscuridad o estado final de los amantes transcorpóreos, y como almas vacías por la ausencia o separación de los amantes.

Ambos elementos son extraídos de la realidad extensional por el artista o poeta que, explica María Rubio<sup>192</sup> (1991: 18-19):

“...han configurado el mundo y la realidad de acuerdo a sus necesidades y capricho, y determinado por sus conocimientos y cultura. Hasta el momento en que a través de la *elocutio* se da forma artística al pensamiento, éste ha tenido que conformarse a partir de una realidad externa objetiva que analizada por el artista pasa a ser algo subjetivo, individual y original.”

Y este proceso de subjetivización de la realidad externa se realizará a través de “factores cultural-antropológicos y de factores individual-psicológicos.” Creemos que productos de los primeros son todos los tópicos, amatorios o no, que hemos constatado en los epígrafes precedentes, y, para los segundos, además de las diversas operaciones de transformación, desautomatización y evolución imaginaria que se aplican sobre aquellos, contamos con los dos elementos que ahora abordamos: el *mundo* y las *sombras*<sup>193</sup> como generadores de redes asociativas de términos, conceptos e imágenes que gravitan alrededor de sus dos órbitas. Ambas

---

<sup>192</sup> *Estructuras imaginarias en la poesía*. Madrid, Júcar, 1991.

<sup>193</sup> P. Salinas (1938: XIII) las considera un elemento natural en su poesía: “the place which Poetry occupies and should occupy, scarcely visible, either subterranean or celestial, but always in the centre of the confusion of fugitive signs and shadows.”

palabras irán reencarnado distintas modulaciones significativas<sup>194</sup>, evolucionando semánticamente hacia otras realidades líricas a las que pueden matizar o desdecir en el fragmento siguiente o en otro volumen lírico (en *Largo lamento*, por ejemplo, el yo lírico puede volverse amarga *sombra* fracasada).

### 5.3.1. El mundo.

El espacio con que nos encontraremos, al hilo de las reflexiones monologales del protagonista poemático, se localiza en el tradicional concepto de “el mundo”, ligado por sí mismo al componente de la “semántica del mundo. Llamado también de semántica extensional” y que -continúa Rubio (1991: 133)- “se ocupa del establecimiento del modelo de mundo y del referente complejo correspondiente a cada texto. Observaremos que éste tiene una configuración múltiple y no limitada de la realidad por él representada.”

En efecto, la conformación de un mundo propio irá evolucionando a través de los fragmentos líricos. Inicialmente es un espacio establecido, revitalizado, por la amada: “Con la punta de tus dedos / pulsas el mundo” (vv. 2 / 3). Una vez recreado, este *mundo* de la ficción poética estará también pendiente de la llegada del tú lírico como el resto de los seres. Como consecuencia, se conforma la entidad del tiempo en cuanto medirá el instante en que ella aparezca: “Porque puede venir. / Hoy o mañana, o dentro / de mil años, o el día / penúltimo del mundo.” (F. 2). Así, cuando llega

---

<sup>194</sup> Robert G. Harvard (“The Reality of Words in the Poetry of Pedro Salinas”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 51, 1974: 47) utiliza el término de lenguaje *in progress* para explicar cómo en Salinas las palabras van cuestionando su significado como medio para ir creando su propia realidad.

Y en “Meaning and Metaphor of Syntax in Bécquer, Guillén and Salinas” (*Iberoromania*, 19, 1984: 76) recuerda la presencia de cierta ilógica y flexibilidad en la interpretación de su verso: “The idea of a struggle against language’s inherent rationalism is continued by Pedro Salinas.” E indica que Salinas, ante la insuficiencia del lenguaje para expresar lo que necesita, “he does convert the extensive apparatus of language into something that approximates his ideal, making it as elastic as possible, breaking down some at least of its components of logic” (p. 77).

el primer contacto con la amada (F. 5), el tiempo contará "con gramática e historia".

A continuación, el yo lírico le atribuye al "tú" cualidades trasvisibles, cósmicas y esenciales ("tú eres / tu propio más allá, / como la luz y el mundo"; F. 6), tal y como manifiestan sus creaciones: "el mundo", "auroras", "alegrías", "la vida".

En el fragmento 11, el *mundo* adquiere la categoría de personaje lírico mediante su personificación:

cuando se crea el mundo  
que ya sabe quién eres  
y diga: "Sí, ya sé."

Sin embargo, es un *mundo* que sólo reconoce a la amada aparente, "la momentánea / cautiva de lo fácil."

En el fragmento 13 el *mundo* aparece, al igual que en el primero, nuevamente como víspera<sup>195</sup>. "El gran mundo vacío" tomará su consistencia y conciencia por la acción directa de la amada: "su impulso / se lo darías tú." Y, una vez reafirmado, se constituye en el contexto ficcional donde se desenvuelve la historia amorosa: "entre todas las gentes / del mundo, / sólo tú serás tú" (F. 14), un contexto imperfecto para el protagonista poemático<sup>196</sup>, pues puede depurarlo en busca de lo más esencial:

Y vuelto ya al anónimo  
eterno del desnudo,  
de la piedra, del mundo,  
te diré:  
"Yo te quiero, soy yo."

---

<sup>195</sup> Olga Costa (1969: 138) opina que "el mundo prenatal es tanto la intuición que de él tiene el poeta, como su nostalgia de la realidad que se vive." Sentimos disentir de esta idea; pues el mundo previo no es intuición o nostalgia, sino realidad antigua, pasada y gris, necesitada del impulso vivificador del "tú". De ahí que cuando, tras la noche de amor, los amantes se separen por la llegada del día, el yo lírico no desee abandonar el sueño y las horizontales porque supone volver a ese mundo antiguo que no le basta.

<sup>196</sup> Y para la alegría desatada, como consecuencia de la llegada de la amada que hiperbólicamente: "Aplasta / bajo sus pies ligeros / la paciencia y el mundo." (F. 15).

Tal y como hemos comprobado el *mundo* es una entidad de significación poliédrica en cuanto asume varios roles cambiantes en función del fragmento lírico. En el 16 comienza siendo un espacio lírico de magnitud planetaria ["mares, cielos (...) de mundo a mundo"], con la doble simbología del *mundo* aparente y el trasreal, que contesta al ansia y a la posibilidad del amor con un gran "sí". Pero, en el fragmento 17, el amor arrumbará todo con su llegada: "Amor, amor, catástrofe. / ¡Qué hundimiento del mundo!", en un proceso purificador de lo temporal y lo espacial que reinventará "las ruinas / del mundo" hasta conseguir un estadio primigenio en donde los amantes retornen "al palpitar primero, / sin luz, antes del mundo, / total, sin forma, caos."

En el fragmento 20, vuelve a ser un referente contextual, medio natural en el que se desenvuelven los amantes ("Extraviadamente / amantes por el mundo"); así como en el 21 ("Que hay otro ser por el miro el mundo") y también en el 22. En el 24, se recupera la idea de que la maravilla y plenitud del *mundo* es consecuencia de la acción de la amada, fruto de su vivir:

Y mira al mundo. Y descansa  
sin más hacer que añadir  
tu perfección a otro día.

Aunque el yo lírico siempre deseará trascender lo mundano y sensible en busca de lo que procede de la amada y, por tanto, es más auténtico (F. 25): "¡Qué hermoso el mundo, qué entero / si (...) viniese sólo de ti."

En el fragmento 27, el *mundo* es una realidad que se trasciende por efecto del sueño ["¡Dormir el mundo, el sol (...) en el sueño que duermo"], poderoso período liberador para los amantes, pues les permite la máxima afinidad e intimidad. Cuando el día llega con el amanecer, esa eficaz dimensión de unión feliz se desvanece porque la realidad aparente, inmediata, resurge con la precisión de la aurora.

El mundo  
va a funcionar hoy bien:  
me ha matado el sueño.

De ahí que en el fragmento 29 el yo poemático desee ser atraído por la mirada de la amada que le permite huir de “este / mundo descolorido / en donde yo vivía”<sup>197</sup>, para, prescindiendo de los propios sentidos, confiarse entregado a ella y al *mundo* trasreal y verdadero que representa<sup>198</sup>:

se oye nada. Me sobran  
los ojos y los labios,  
en este mundo tuyo.

Antes de conocer a su amada, el amante, en su soledad, vivía en un apagado y sombrío mundo, imposible regalo para un “tú” que genera con su presencia el universo auténtico y esencial, razón por la que el enamorado reconoce su propia intrascendencia y el valor de lo que proviene de la amada (F. 31):

nunca esperes que te traiga  
más mundos, más primaveras  
que esas que tú te defiendes  
contra mí.

En el fragmento 35 el *mundo* reaparece como espacio elemental y reducido que contrasta con la inmensa magnitud de las estrellas; y en el 42, como lugar conformado y creado -junto al tiempo- para el amor mediante una relación dialógica: los días-preguntas y las noches-respuestas de los amantes.

juntándose una a otra  
forman el mundo, el tiempo  
para ti y para mí.

---

<sup>197</sup> Escribe Salinas (2002: 56; ¿17?-VIII-1932): “El contacto contigo, el encuentro contigo me ha lanzado al mundo otra vez”.

<sup>198</sup> Jorge Guillén (1972: 12) explica que estamos “ante un amor que es todo un mundo independiente y aparte de la realidad ordinaria, aunque este mundo del amor sea a su vez realísimo –si no el más real- y todo quede en él exaltado: la pasión, la ternura, la sensualidad, dirigidas al cuerpo y al alma de los amantes (..) Lo que se niega es el mundo común.”



En el fragmento 45 se repite el tema de la amada y su amor como fuente de sentido y salvación del *mundo* cotidiano (contenido argumental ya referido en los Fs. 1, 13, 15, 16, 17, 24, 28, 29). Por el contrario, la ausencia del tú lírico lo convertirá en opresión y trivialidad:

El mundo material  
nace cuando te marchas  
    (...)  
tu dulce peso rosa,  
es lo que me volvía  
el mundo más ingrátido.

En el fragmento 48 las noches dejan de ser el momento de felicidad para tornarse en “la gran duda / del mundo y de tu amor”. Causa por la que necesite al día, a la aurora con su luz, como prueba de que el *mundo* le confirma su amor: “será el gran sí del mundo / al amor que te tengo.”

“A ella, que llena el mundo” (F. 52) y le da sentido a la vida, le dedica todos sus esfuerzos. De ahí que los amantes piensen erróneamente que es en los labios y en los besos, en lo corpóreo, en donde “se aprieta el mundo, / que se cierran / el final y el principio” (F. 54); creen equivocadamente en la verdad inmediata de estas físicas “dulzuras / esenciales del mundo”, aunque la verdad final, la salvación, está realmente en “la frente”, símbolo e instrumento con el que se alcanza la esencia última: “Se maduran los mundos / tras de su fortaleza.”

Cuando el dolor por la ausencia de la amada provoque las lágrimas en el enigmático fragmento 60, éstas tendrán el sabor “de los zumos del mundo”, de sus tres elementos primordiales<sup>199</sup>: “¡Qué

---

<sup>199</sup> Componentes elementales que funcionan como símbolos arquetípicos, “construidos sobre arquetipos o fijaciones propias del inconsciente colectivo” (López-Casnovas A., *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca, Colegio de España, 1994: 94). En este fragmento 60, están condensados en las lágrimas-versos como fruto último de la unión y voz de la amada: “¿Son estrellas, son signos, (...) Si las llamara lágrimas, / nadie me entendería”.

La idea ya está presente en la rima de Lope que citamos en las páginas 54-55 de nuestro trabajo. En aquel soneto los símbolos arquetípicos eran la luz (“Lucinda”, “ojos claros”), el fuego (“Eróstrato”) y el “cielo”, espacio donde se consolida la identificación simbólica de “mis lágrimas, mis versos, mis suspiros” que encontrarán allí su lugar y medio de salvación: “de olvido y tiempos vivirán seguros.”

gusto negro y denso / a tierra, a sol, a mar!" Y cuando el amante evoque que la amada le hizo partícipe de su amor, reconocerá que gracias a ella alcanzó su máxima dicha y realización personal: "Hasta entonces / nunca era yo más alto / que las sierras del mundo", sabedor que con su ausencia se reencontrará con el *mundo* "descolorido" (F. 29), vulgar e insustancial:

Cuando te vayas  
retornaré a ese sordo  
mundo, sin diferencias.

El *mundo* sólo tendrá tres apariciones directas más. En el fragmento 65 para representar la sensación de inconsistencia que proporciona el amor perdido y para reconocer con amargura la precariedad en que disfrutaron del amor: "en leves mundos frágiles / hemos vivido juntos". En el 67 porque el yo poemático sólo puede revivir el *mundo* con la compañía de la amada, y no encuentra más que soledad y sombras: "¿Quién, quién me puebla el mundo / esta noche de agosto?" Y en el 69 porque, al cuestionarse la identidad de las sombras, necesita la existencia de otra realidad, otra trasrealidad esencial:

¿Y si hubiese  
otra luz en el mundo  
para sacarles a ellas,  
cuerpos ya de sombra, otras  
sombras más últimas, sueltas  
de color, de forma, libres  
de sospecha de materia;

En el camino hacia la trasrealidad y lo esencial, la materia y lo corporal se habían ido apartando peligrosamente del monólogo del protagonista poemático por un proceso de intelectualización del sentimiento amoroso, de ahí que en el último fragmento el grito feroz de las sombras desee "realidades", "materia", "límites", "corporeidad", la vuelta al *mundo* físico y real donde el amor encontrará su razón de ser, su ser.

### 5.3.2. Las sombras.

Una vez referidos los aspectos más relevantes de la semántica imaginaria que el *mundo* tiene en este macrotexto poético, son las *sombras* quienes pueden adquirir, junto a los dos actores líricos, un especial coprotagonismo, sobre todo, en los últimos fragmentos. El acercamiento interpretativo a la semántica de las *sombras* se revela imprescindible para la coherencia y cohesión textuales, y para completar la estructura sintáctica de lo imaginario.

Inicialmente, una *sombra* es el yo lírico en el fragmento pórtico. "Una sombra parecía. / Y la quisiste abrazar. / Y era yo." Una *sombra* es, por tanto, la metáfora con que el "yo" se define en un mundo oscuro que será iluminado platónicamente por los ojos de la amada, pues de sus ojos, "sólo de ellos, / sale la luz."

En el fragmento quinto, el amante está estremecido porque ella se ha dirigido a él, e, incrédulo de su fortuna, necesita soñarlo como recurso para no sentir dolor en el futuro. Así, convertirá su experiencia real en imaginaria, en trasreal, para que, precozmente inseguro, en caso de perderla, sólo sienta "Que pierdo / una sombra, un sueño más."

En el fragmento 18, "Aún no se conocían / la conciencia y la sombra", es decir, el goce corporal de los amantes en la luz les hace vivir la novedad de su amor sin detenerse a indagar todavía en la esencia del amor y de la amada, por lo que la *sombra* no tiene definido todavía su futuro rol trascorpóreo. Sin embargo, la *sombra* ya se aproxima a constituirse como entidad amenazadora, portadora de ausencia y oscuridad en el fragmento 24, en el que el actor poemático apostrofa a su amada ordenándole que rescate su cuerpo de la noche y la *sombra*.

Arráncale ya a la noche  
negadora y a la sombra  
que lo celaba, ese cuerpo  
por quien aguarda la luz  
de puntillas en el alba.

Las *sombras* se asimilan por disyunción a los tigres como animales felinos y peligrosos: “Me quieren / los tigres o las sombras”; pero todavía no constituyen un peligro para el amor, ya que, sobre todo, representan en el fragmento 33 a los seres que no existían antes de que la amada los creará, por lo que se reproduce el mismo esquema imaginario del fragmento inicial en el que nada existe hasta que es mirado o tocado por la amada.

Como ya advertimos, desde el fragmento pórtico se produce una sutil paráfrasis del mito de la caverna. El yo lírico vivía entre *sombras* y apariencias, de espaldas a la realidad del mundo, y será la amada quien le donará la vida porque le enseña con su amor la realidad auténtica, el conocimiento profundo y último de su existencia. Ella libera al amante de su condición de *sombra* y lo transporta al mundo de la verdad esencial y de la luz. De ahí la actitud expectante con que el yo poemático aguarda la llegada de la amada en los primeros fragmentos (2º, 3º, 4º, etc.), o en el décimo tercero:

por nacer, anheloso,  
con los ojos cerrados  
    (...)  
yo, esperando  
-ay, si no me mirabas-  
a que tú me quisieses  
y tú me dijeras: “Ya”.

Incluso cuando ya se haya constatado la separación de los amantes, el yo lírico seguirá reconociendo (F. 62) que alcanzó la luz, la vida y la alegría gracias a ella; y que con su ausencia volverá a ese oscuro mundo de las *sombras* donde no era nadie.

Cuando tú me elegiste  
-el amor eligió-  
salí del gran anónimo  
de todos, de la nada.  
    (...)  
Cuando te vayas  
retornaré a ese sordo

mundo, sin diferencias  
    (...)  
Vuelto al osario inmenso  
de los que no se han muerto  
y ya no tienen nada  
que morir en la vida.

El becqueriano fragmento 44º reitera la identificación, al igual que el 5º, de los sueños con las *sombras*. Y añade un dato más, otro enriquecimiento semántico del vocablo, *sombras* son también los pasados amores, los recuerdos, que se apiadan de su soledad.

Espectros, sombras, sueños,  
amores de otra vez,  
de mí compadecidos,  
quieren venir conmigo,  
van a darme la mano.

No obstante, estas *sombras* se sorprenderán de que el amante no está solo: le acompañan las palabras con que ella se despidió para no irse de su lado.

al decir: "No te vayas."  
Se van, se marchan ellos,  
los espectros, las sombras,  
atónitos de ver  
que no me dejan solo.

En el fragmento 45 las *sombras* remiten al efecto que provoca la ausencia de la amada en el mundo. Los seres son expulsados del paraíso, y el mundo material y de las apariencias atenaza al yo poemático.

Y siento sobre el alma  
esa opresión enorme  
de sombras que dejaste,  
de palabras, sin labios,

Las *sombras* mantendrán su rol negativo en los fragmentos siguientes. En el 46, la incomunicación que se cierne sobre los amantes hace que el yo lírico no oiga la voz de la amada porque ensimismado en sus reflexiones, le sonó como una *sombra*, "tu voz fue una pura / sombra de voz, y yo / nunca, nunca la oí." En el 47, cuando la amada se marcha "despacio, / despacio, con el alma," lo hace "cambiada / en querencia de sombra", porque comienza a perderla, a sentir su ausencia mientras ella se va alborozada cazando lorquianas "sombras verdes".

Liberada ya, alegre,  
cogiendo mariposas  
de espuma, sombras verdes  
de olivos, toda llena

El actor poemático siente su dependencia e inferioridad con respecto a su alta amada, y cómo ella intenta reanimarle enviándole "sombras, copias, / retratos, simulacros". La *sombras* son, pues, falsas reproducciones del tú lírico con las que intenta consolar al amante en su soledad. Sin embargo, la compañía de estos "espectros", calcos incompletos de la amada, no sacian el deseo del yo lírico. De un lado, su incorporeidad no permite cumplir el amor perfecto. De otro, son apariencias sensibles que no dejan alcanzar<sup>200</sup> al "tú" verdadero y esencial. En ambos casos, el yo poemático siente su soledad y la vacuidad de esta relación artificial, que es un estorbo para acceder a la amada plena, auténtica:

Yo vivo  
de sombras, entre sombras  
de carne tibia, bella,  
con tus ojos, tu cuerpo,  
tus besos, sí, con todo

---

<sup>200</sup> En este fragmento y en los últimos hay un indudable eco del famoso soneto de Quevedo (1981: 379) en el que el yo poético expresa su impotencia para asir las sombras - espíritu amoroso- que se le escapan:

A fugitivas sombras doy abrazos;  
en los sueños se cansa el alma mía;  
paso luchando a solas noche y día  
con un trasgo que traigo entre mis brazos.

lo tuyo menos tú.  
Con criaturas falsas,  
divinas, interpuestas

En este fragmento 49, el yo lírico tiene al menos un desahogo con las *sombras* de la amada, pero en el 56 su soledad no le deja otro consuelo que el recuerdo: "Me estoy labrando tu sombra." En esta ensoñación depurativa de la amada, prescindirá de sus labios, brazos, cuerpo, voz, etc., hasta que el yo poemático se encuentra finalmente "con tu sombra descarnada", desprovista de cuerpo y concentrada en su esencia, con "tu dulce cuerpo pensado."

En el fragmento 65, la *sombra* es nuevamente una metáfora del "tú" auténtico, metáfora del alma esencial, de ahí que, en el *ubi sunt* recordatorio de su amor que se aplica en este fragmento lírico, el actor poemático recomiende a la amada que no se mire "al alma, / a la sombra, a los labios", pues nada ha permanecido de aquella vida. También se produce un acercamiento semántico entre los términos "alma" y "sombra", y, además, la intuición, el presagio, de una renuncia de lo intelectual por su cualidad descarnada para la seguridad y permanencia en el tiempo del amor.

La intangibilidad del mundo creado en pos del amor esencial deviene en insustanciales frutos para la pareja de amantes, razón por la que el yo poemático indica a la amada, desconcertante y resolutivo, que nada accesible dejó huella en el alma, *sombra* y labios. Nada quedó en las manos de la amada.

En el fragmento 66 se expresa un intento de recobrar el amor, aunque tenga que cristalizar en otra pareja de amantes. Y este deseo se proyecta hacia el futuro con la última palabra del fragmento, que define su actitud y voluntad, "fe". Mientras tanto (F. 67), el "yo" está desolado con la soledad de las *sombras* -"Sombras y yo"-, recordando el bien perdido, sin "carnes, ni almas". Sin embargo, frente a estas *sombras* vacías, se dan cita en el poema (F. 68) unos "cuerpos leves, sutiles", una reaparición de la fe en los cuerpos y en el amor con que se culminaba el fragmento 66. Y, aunque sean "tan vagos como las sombras" que le rodean, son síntomas de un paralelo proceso de incipiente rematerialización de las *sombras*: "qué sombras tan morenas / hay, tan duras".

Así, se plantean dos polos: "cuerpos leves, sutiles" *versus* "sombras tan morenas"<sup>201</sup>; y entre ellos inicia sus tanteos "el gran amor en vilo" (F. 66), un "amor en volandas" (F. 68). Los vaivenes emocionales que se producen en el viaje "de los cuerpos a las sombras, / de lo imposible a los labios" provoca la incertidumbre en los amantes:

sin parar, sin saber nunca  
si es alma de carne o sombra  
de cuerpo lo que besamos,  
si es algo! ¡Temblando  
de dar cariño a la nada!

Del verbo "saber"<sup>202</sup> se desprende una complementación directa que plantea una disyunción esclarecedora, pues identifica en paralelo la simbología final de las *sombras*: el "alma" se acerca más en su interpretación al concepto de "sombra", y, con mayor obviedad, la "carne" a "cuerpo". La *sombra* es, por tanto, una huella, una proyección de la corporeidad, que hemos visto disfrazada de ausencia, recuerdo, esencia.

El penúltimo fragmento mantiene la modalidad oracional interrogativa que arranca en el 66. Está formado por tres preguntas dirigidas a encontrar la verdad, a reencontrar la presencia y sustancia corpórea del amor, a conocer la verdadera morfología y esencia de las *sombras*. De ahí la persistencia de ese tono interrogante, indagador. El yo lírico comienza cuestionándose:

---

<sup>201</sup> En este proceso de recuperación y reintroducción de lo material, la sombra no es ya oscura sino que se "humaniza" con la asignación del adjetivo "morena".

En el fragmento primero, el yo lírico era una sombra en su personal mundo oscuro y desvitalizado hasta que irrumpe la amada. Con su luz y corporeidad, el "yo" se convierte en amante gozoso que ha abandonado su estado de sombra; pero, cuando se inicia la separación y se mantiene la ausencia de la amada o revive los recuerdos, las sombras y él mismo corren el peligro de volverse ya sombras para siempre, de no ser nada. De ahí, la necesidad de recuperar el amor para salvar las sombras y salvarse él también abandonado su mundo de soledades y ausencias, de sombras, gracias de nuevo a la intercesión todopoderosa del tú lírico.

<sup>202</sup> Conocer es el impulso que estimula al amante desde el fragmento 66: "¿Será (...) ¿Lo sabes? (...) Eso no lo sabemos. / Sabemos que será (...) será, sin que lo sepan"



¿Y si no fueran las sombras  
sombras? ¿Si las sombras fueran  
(...)  
cuerpos finos y delgados,  
todos miedosos de carne?

En consecuencia, podemos afirmar que este fragmento poemático recoge la antigua relación de términos distantes y opuestos (“cuerpos leves, sutiles” *versus* “sombras tan morenas”) intentando unificarlos, fundirlos, pues la interrogación nos propone una nueva realidad: “sombras” = “cuerpos finos, delgados”; con lo que los vocablos en antítesis se transforman en sinónimos que tienen una inquietud común: “todos miedosos de carne?”

La unión de aquellos antagonistas ha engendrado una nueva criatura metafórica. Las *sombras* inician una metamorfosis de “sombra de cuerpo” a “cuerpo ya de sombras”, simbolizando su comienzo de transmutación hacia la materialidad física, de ahí que posean su propio más allá: “otras / sombras más últimas”. No obstante, el yo poemático no se detiene en esta vía hacia la luz y la salvación que supone el cambio en la composición morfológico-metafórica de las *sombras*, no abandona jamás la posibilidad de alcanzar la esencia final en los versos del poema.

En el último fragmento la pregunta ya no es un lírico monólogo interior sino que se dirige, confidente, al oído de la amada:

¿Las oyes cómo piden realidades,  
ellas, desmelenadas, fieras,  
ellas, las sombras que los dos forjamos  
en este inmenso lecho de distancias?

El yo lírico pregunta a su amada si escucha la impulsiva solicitud de realidad que piden las *sombras*, metáforas ahora de la común nostalgia que sienten los amantes separados<sup>203</sup>, y del vehemente deseo de reencontrarse en los cuerpos.

---

<sup>203</sup> En dos prólogos a la poesía de Pedro Salinas, insistió Jorge Guillén, conocedor de la relación y la correspondencia amorosa, en que al final del volumen las sombras son

La ávida añoranza de amor es tan apremiante que “están al borde / del morir de las sombras, que es la nada.” Y, sin amor físico, su ser desaparecerá. De aquí que el actor poemático proponga un antídoto: la amada cubriéndolas de corporeidad.

Tiende tus manos, tiéndeles tu cuerpo.  
Los dos le buscaremos  
un color, una fecha, un pecho, un sol.  
Que descansen en ti, sé tú su carne.

Este rol del tú poemático como creador de vida es el mismo que comentamos a propósito del primer fragmento del cancionero con el que hay elementales paralelismos. Para salvar a las *sombras* de la nada, la amada debe tocarlas con sus manos, acogerlas con su cuerpo, como una variación de la amada inicial que con la punta de sus dedos pulsaba al mundo cual instrumento musical –arpa becqueriana- para extraerle sus mejores logros<sup>204</sup>, porque la vida era una dádiva otorgada por la amada como una diosa. Reiteramos el inicio poemático.

Con la punta de tus dedos  
pulsas el mundo, le arrancas  
auroras, triunfos, colores,  
alegrías: es tu música.  
La vida es lo que tú tocas.

---

aquello en lo que se han convertido los amantes a causa de la continuada lejanía espacial que los separa. No olvidemos ciertas referencias crípticas: “su perfume aquí, / y nació a tres mil kilómetros” (F. 23).

Escribe Guillén: “me sacude el postrer poema de ‘La voz a ti debida’, concebido y padecido desde el hueco de nostalgia en que un amante está deseando a la ausente: los dos, tan separados, no son más que dos sombras.” (Prólogo a) Pedro Salinas. *Poemas escogidos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1972: 14.

Y en el prólogo a la edición de Soledad Salinas -Pedro Salinas. *Poesías completas*- de la edición de Barcelona-Seix Barral (1981) y de la que utilizamos de Barcelona-Lumen (2000: 18 y 19), Jorge Guillén explica: “<Las oyes como piden realidades>. Con energía la interpelación se dirige a la amada, ausente, remota, en el otro cabo de un hilo epistolar (...) Poema de ausencia. (...) Los amantes se han trocado en seres anónimos: sombras. La ausencia los reduce a esta condición.”

<sup>204</sup> Obsérvese que también hay cierto paralelismo en las enumeraciones de los dos fragmentos relacionados: “color”-“colores”, “fecha-triunfo”, “sol”-“auroras”.

Como consecuencia de la acción corporal de la amada [“Tiende tus manos (...) sé tú su cuerpo”], las *sombras* continúan su proceso metamórfico hacia lo material, manifestado en la necesidad de adquirir límites y elementos físicos: “un color, una fecha, un pecho, un sol”; y en el abrazo de los cuerpos amantes, la solución final positiva contra su andar errático de *sombras*.

Estos logros culminan en los amantes-*sombras* abrazados en un mismo sueño, y alimentando con sus presencias y realidades el ser de las *sombras*, al que le reportarán consistencia y seguridad para el futuro (“recuerdos”, “pasado”, vida). A través de los amantes, y con ellos, las *sombras* logran su meta: existir física, carnal, temporalmente. De ahí que dormidas y abrazadas “en nuestro sueño”, consigan el tiempo y la experiencia del amor. Así, el sueño de las *sombras* siempre será el recobro y la fusión con el amor corporal de los amantes como soporte de su salvación supratemporal: “esta corporeidad mortal y rosa / donde el amor inventa su infinito.”

A la luz de nuestro análisis y propuesta interpretativa de las *sombras* a lo largo de toda *La voz a ti debida*, sentimos disentir de la interpretación que para este importantísimo fragmento epilógico expone Cabrera (1975: 91) cuando afirma que en ella hay dos metáforas:

“...la de la sombra que son los amantes ausentes y la de las fieras que son las sombras. La metaforización metafórica consiste en la transformación de los amantes ausentes en sombras y la de estos en fieras.”

Lamentamos no compartir esta aseveración. No se trata del sustantivo “fieras” sino del adjetivo, sinónimo de “feroces”, “salvajes”. El isomorfismo de ambas categorías gramaticales, esto es, su condición de homofonía ha provocado su confusión semántica:

¿Las oyes cómo piden realidades,  
ellas, desmelenadas, fieras,  
ellas, las sombras que los dos forjamos  
en este inmenso lecho de distancias?

Es un caso de doble complemento predicativo concordado en género y número con el sujeto oracional, es decir, de las *sombras* se predica que están desmelenadas, que son fieras. Sobre el término real de los amantes sin amor por la ausencia o la distancia, se realiza la metáfora de "las sombras", y éstas, mediante un desarrollo visionario más extenso, están "desmelenadas", "fieras", "cansadas" y "heridas", pues sienten con dolor y miedo "una gran nostalgia de materia."

También sentimos discrepar de Cabrera (1975: 92) en su siguiente juicio sobre las *sombras*:

"Él le pide a ella desesperadamente que salve a las dos sombras de su muerte: de su nada (versos 9-12). ¿Cómo las ha de salvar? Dándoles cuerpo. Es decir –esto es lo más importante y paradójico- destruyéndolas y por tanto matando su calidad de sombras (...) que, dentro del contexto del poema, estando al borde de la muerte (versos 10-11), ha de salvarse a través de su propia muerte (...) La muerte de las sombras es su propia salvación, su propia vida."

No nos parece acertado. El yo poemático aplica a todas las cosas, en su ansia de conocimiento y de amor, un proceso esencializador. Cuando éste alcanza la esencia de las *sombras*, observa que no hay un paso más allá, que las agotará:

No pueden  
vivir ya más: están al borde  
del morir de las sombras, que es la nada.

Pero él no anhela ni recomienda matarlas, destruirlas, sino todo lo contrario ("Tiende tus manos, tiéndeles tu cuerpo"), desea ayudarles a retroceder en su proceso esencializador y completarlas de corporeidad ("Que descansen en ti, sé tú su carne"). Esta acción no puede ejecutarla el amante sino la amada, única fuente de vida como ya se desveló en el fragmento pórtico del macrotexto poético: "La vida es lo que tú tocas." Cuando ella rescate del peligro de la nada a las *sombras* de los amantes, éstos podrán recobrarlas y alimentarlas con sus cuerpos, "donde encuentren su pasto y su reposo." Saciadas

de lo corporal -y la imagen tiene un inconfundible origen tradicional y maternal-, ellas podrán calmarse y dormir abrazadas.

## **VI-MODELOS MÉTRICOS Y FUNCIÓN RÍTMICA.**

En los epígrafes precedentes, ya han sido señalados y analizados los diversos elementos dispositivos del cancionero que presentaban cualquier tipo de relación transtextual: título, subtítulo ("Poema"), dos citas (Garcilaso, Shelley), índice de primeros versos, contraportada con información bibliográfica del autor y la importancia de *Amor en vilo*, etc. Hemos anotado cómo todos estos formantes ejercen su función propia siendo partes, al mismo tiempo, de una organización macrotextual y un diseño editorial muy preciso y cerrado.

Estudiaremos ahora otro elemento más importante de lo que parece a primera vista, la métrica. Sobre ella realizaremos un acercamiento más amplio del convencional, pues interesan no sólo el uso de un metro determinado para los versos, sino su morfología, su tradición y originalidad, su sincronía y proyección, su disposición en paraestrofas y fragmentos poemáticos, su concepción como mecanismo interno para la ordenación macrotextual, su trascendencia en el acabado de cada fragmento lírico así como en la elección y ubicación de los diversos materiales léxicos, sintácticos y semánticos.

Sin embargo, como ya observamos al estudiar los fragmentos, en los usos versolibristas de Pedro Salinas hay siempre una preocupación por conservar el tono, la emoción, la sonoridad de las palabras, la tensión lírica y la tendencia a evocar una unidad de sentido y a constituirse como texto poético, con la misma intención que posee la estrofa y el poema tradicional; por ejemplo, cada fragmento suele tener un propio ritmo sintáctico y semántico, así como un trabajado e intenso clímax en los últimos versos.

Completaremos el análisis métrico con otros aspectos referidos a los fragmentos poemáticos: extensión media, subdivisión en paraestrofas versolibristas, disposición y

agrupamientos, elementos de conexión *inter fragmenta*, figuras gramaticales con función rítmica, etc.

En primer lugar, anotaremos un fiel inventario métrico de los setenta fragmentos líricos del cancionero con un desglose de su morfología, y, a partir de este objetivo corpus de trabajo, que presentamos esquemáticamente, propondremos una serie de conclusiones y revelaciones. No sin antes plantear una propuesta de revisión del número total de versos que se le suele asignar a *La voz a ti debida* ya que pensamos que ha habido un error de recuento al confundir a dos braquistiquios -separados espacialmente mediante pronunciadas sangrías- con un verso trisílabo y otro tetrasílabo.

### 6.1. Argumentación preliminar: elementos para un cómputo versal correcto de *La voz a ti debida*. De 2462 a 2460 versos.

Reproduciremos los dos versos que motivan esta propuesta en sus respectivos contextos poemáticos. Comenzaremos por el segundo caso ya que parece un ejemplo más obvio y desde el que se comprende mejor la primera propuesta de modificación.

A) De cómo los versos 1870 y 1871 son, en realidad, un único verso, el **1869**, que en este epígrafe subrayamos para indicar que se trata de nuestro cómputo y distinguirlo del de González Muela o Escartín (al cancionero le restamos anteriormente otro verso, aunque este caso lo explicamos más adelante en el punto B).

Ediciones anteriores. Edición nuestra:

de que no me dejes ir	v. 1869, 8 sílabas	v. <b>1868</b> , 8 sílab.
y me beses.	v. 1870, 4 sílabas	-----
Ten cuidado.	v. 1871, 4 sílabas	v. <b>1869</b> , 8 sílab.
Te vas a vender, así.	v. 1872, 8 sílabas	v. <b>1870</b> , 8 sílab.

Según nuestra consideración nos encontramos ante tres versos octosílabos. El **1868** y el **1870** son heptasílabos desde una

perspectiva fonológica, aunque es sabido que su condición de versos oxítonos les proporciona una sílaba métrica más, adquiriendo, por consiguiente, la condición de octosílabos. El verso **1869** ha sido apreciado siempre como dos versos tetrasílabos, lo que es, en nuestra opinión, un error. En realidad se trata, como el anterior, de un octosílabo trocaico más (acento en sílabas impares) que ha sido escrito en dos líneas versales escalonadas para resaltar el contenido de la primera parte -“y me beses”-; pero sobre todo el de la segunda (verbo en imperativo junto a un aviso de peligro), es decir, el verso ha sido fraccionado en dos braquistiquios para llamar la atención del lector sobre cada uno de ellos, indicarle donde está la pausa poética (interior, rítmica, mental) y no la métrica, y, finalmente, destacar aún más si cabe la llamativa advertencia del segundo braquistiquio: “Ten cuidado”<sup>205</sup>.

Recordemos que, inicialmente, Pedro Salinas está pensando en redactar una serie de poemas, no versos aislados, que confecciona novedosamente según sus ritmos propios. Es, después de dar por terminada *La voz a ti debida*, cuando, a instancia de D. Alonso, decide que no son poemas sino que es un único y gran poema todo su libro. Por tanto, ni antes ni en aquellos momentos le preocupaba el número total de versos del macropoema.

Tradicionalmente, un poema en romance o romancillo, recordemos que ambos son formas no estróficas dominantes en *La voz*, debe tener un número par de versos. Sin embargo, no tiene por qué respetar esta norma el romance y romancillo libre de base tradicional y, mucho menos, la silva libre. Es decir, que en ambos casos no es pertinente un número de versos par o impar para el fragmento. Por ejemplo, en el macrotexto que estudiamos hay numerosos casos de “poemas” o fragmentos poemáticos de número impar de versos que desbordan lo que sería el cómputo tradicional: el fragmento 3º tiene 41 versos; el 4º, 25; el 5º, 37; el 6º, 37; el 9º, 25; el 10º, 39; el 11º, 39; etc., hasta un total de 39 fragmentos escritos con un número final de versos impares, un 57%.

---

<sup>205</sup> Curiosamente, también Vicente Aleixandre (*Historia del Corazón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977: 129) escribirá un braquistiquio con estas dos mismas palabras, a las que desgaja del verso al que pertenecen con la intención de resaltarlas con las pausas:

Así, marchando por la ciudad: “Ten cuidado: ese coche!...”

Es habitual que un poeta separe en braquistiquios un verso porque quiera subrayar el contenido de un fragmento, renovar la disposición espacial, etc. Salinas vio una y otra vez el procedimiento leyendo y admirando la poesía de Garcilaso o de Espronceda<sup>206</sup>. Del primero, como prueba de la antigüedad del uso, tomaremos unos ejemplos llamativos para reforzar nuestra idea de que el verso **1869** es uno y no dos, de que hay dos braquistiquios tetrasílabos de un único verso.

La frecuencia del braquistiquio en el poeta renacentista puede observarse hasta visualmente, por ejemplo, en los siguientes endecasílabos de la *Égloga II*:

Camila- ¡Socórreme, Diana!

Albanio- ¡No te muevas! (v. 802).

Albanio- ¿Qué tenté yo, Camila?

Camila- ¡Bueno es eso! (v. 826).

Camila- Suelta, que sí estaré.

Albanio- Primero jura. (v. 842).

Albanio- ¡Yo haré que descarne esa alma osada  
aquesta mano airada!

Salicio- ¡Está quedo!

¡Llega tú, que no puedo detenelle!

Nemoroso- Pues ¿qué quieres hacelle?

Salicio- ¿Yo? Dejalle. (vv. 991 a 994).

A partir de estos endecasílabos, el diálogo entre los dos pastores renacentistas se hace más rápido, intenso y vivo; y ese

---

<sup>206</sup> Para no extendernos, anotaremos sólo un ejemplo del autor de *El estudiante de Salamanca* que, en el cuadro dramático de su Escena 1 (Espronceda, J. *Obra poética*. Barcelona. 1882: 113), reproduce los parlamentos de tres jugadores de naipes mediante dos octosílabos escalonados en cinco líneas versales:

Jugador 2º: ¿Dónde anda?

Jugador 1º: ¡Qué sé yo!

No tardará.

Jugador 3º: Envido.

Jugador 1º: Quiero.



ritmo acelerado y entrecortado en los parlamentos de uno y otro provocará que el verso se fragmente no sólo en dos líneas versales (también en los versos 1001, 1004, 1009, 1018, 1027, 1028 de la *Égloga II*) sino en tres (v. 1007) con tres pastores e incluso, el caso más arriesgado, el endecasílabo escalonado en cuatro fracciones versales con las intervenciones alternas de dos personajes:

Salicio- ¡No!

Albanio- Pues ¿qué, matarésme?

Salicio- ¡Sí!

Albanio- ¿Sin falta? (v. 1016).

Sin embargo, el braquistiquio no se propone sólo porque el diálogo entre dos o más personajes gane fluidez y dinamismo, también puede indicar las pausas de entonación, tono y ritmo en la expresión de un solo actor lírico como en *La voz a ti debida*.

Salicio- ¿Qué es esto, Albanio? ¡Tente!

¡Oh manifiesto

ladrón!, mas ¿qué es aquesto? (vv. 986-987).

En *La voz*, estamos, por consiguiente, ante un caso análogo a los ejemplificados, al separar el referido verso **1869** en dos braquistiquios que realzan el ritmo y el cambio de tono en la expresión del yo lírico.

B) De cómo los versos 1295 y 1296 son, en realidad, dos braquistiquios del verso **1295**.

Efectivamente, el verso 1295, fragmento 36, también necesita una aclaración y corrección métrica. La duda surge alrededor de las palabras "El tiempo", que tradicionalmente vienen siendo consideradas un verso trisílabo. Pero no parece trisílabo cuando el verso anterior sería hexasílabo y el posterior pentasílabo en un fragmento en el que el verso dominante es el octosílabo. Veamos el caso tal y como aparece en la edición princeps, y con los distintos cómputos versales:

	Ediciones anteriores	Ed. nuestra:
Te besé en los labios. Densos,	v. 1291, 8 sílab.	v. 1291, 8 s.
rojos. Fue un beso tan corto	v. 1292, 8 sílab.	v. 1292, 8 s.
que duró más que un relámpago,	v. 1293, 8 sílab.	v. 1293, 8 s.
que un milagro, más.	v. 1294, 6 sílab.	v. 1294, 6 s.
El tiempo	v. 1295, 3 sílab.	-----
después de dártelo	v. 1296, 5 sílab.	v. <b>1295</b> , 8 s.
no lo quise para nada	v. 1297, 8 sílab.	v. <b>1296</b> , 8 s.

Luego parece lógico que los presuntos versos 1295 y 1296 sean en realidad un único octosílabo que mantiene uniformidad de sentido y de medida par con el resto del fragmento. Estamos ante un caso similar al **1869** con variaciones:

1ª- La sangría de las palabras "El tiempo" termina debajo, a mitad de "más.", la última palabra del verso anterior.

2ª- En el ejemplo del verso **1869**, la sangría que se aplica a las palabras "Ten cuidado" está después del final del braquistiquio superior, es decir, está detrás, por lo que al punto, a la pausa que se produce después de "beses.", la consideramos como una simple cesura.

3ª- Hay, por tanto, una diferencia visible en la separación espacial que posee cada uno de los dos versos estudiados.

4ª- Estas separaciones diferentes de la versión original de 1933 son respetadas escrupulosamente por la editorial Losada [1949 (Argentina; 1990, novena edición): 51 y 70]. Sin embargo, las demás no han sido tan fieles al original. González Muela (1974: 88 y 105) anula totalmente la del verso 1295, al que deja como un trisílabo cualquiera, y sí mantiene la sangría del 1869 pero lo contabiliza como un tetrasílabo independiente. Y Escartín también reproduce la del fragmento 53 (1995: 210), pero no la del fragmento 36 (1995: 180) en la que sitúa más a la derecha la sangría de las palabras "El tiempo" y añade un espacio en blanco

interparaestrófico en lo que suponemos un desafortunado error tipográfico:

que un milagro, más.

El tiempo

después de dártelo

No obstante, Escartín, en su segunda edición, enmienda la mayor parte del dislate tipográfico, pero no sitúa la palabra “El” debajo de “más”, por lo que suponemos itera la idea de que se trata de dos versos y no uno, tal como pensamos nosotros. Esta es la disposición de su última edición (2007: 298):

que un milagro, más.

El tiempo

después de dártelo

Soledad Salinas, en sus ediciones de las *Poesías completas* (1971: 278 y 303; 1989: II, 66 y 85; 2000: 305 y 333) transcribe “El tiempo” y “Ten cuidado” escalonados justo debajo del final del verso anterior; pero no los numera (otro lamentable error de imprenta le da al verso 1293 una sangría en blanco de 7 caracteres).

Ante este desacuerdo editorial, que no pasa desapercibido para el antólogo<sup>207</sup>, creemos necesario fijar objetiva y definitivamente el texto tomando como base de partida la edición original del autor (Salinas: 1933).

Por la sangría que caracteriza su disposición espacial, y por su relación rítmica y métrica con los versos contextuales, consideramos ambos casos como braquistiquios de obvios versos

---

<sup>207</sup> David L. Stixrude (1986), en la “Introducción” a Pedro Salinas, *Aventura poética*, selecciona 28 fragmentos de *La voz a ti debida* para dicha antología, rehuendo los que incluyen estos dos versos. Y Francisco Javier Díez de Revenga cuando reedita (1991: 140) la antología que sobre Salinas realizó Jorge Guillén (*Poemas escogidos*, 1953), que tampoco respeta la disposición espacial, nos remite en una nota a cómo era la disposición gráfica del verso 1295 en las *Poesías Completas* (1971) que mantienen la errata con respecto a la edición de 1933.

octosílabos. El **1869** porque el hasta ahora considerado 1871 (al que previamente restamos uno del nuevo recuento del 1295+1296) no es más que un segundo braquistiquio de un mismo verso. Y el caso inverso, el hasta ahora verso 1295 no es más que un primer braquistiquio tetrasílabo que tiene su prolongación en el pentasílabo siguiente con el que resulta un métrico verso octosílabo en perfecta armonía consigo mismo<sup>208</sup> y con el resto del fragmento octosilábico. Pero... ¿por qué Pedro Salinas decide sangrías diferentes para el verso 1295 y al 1870? Pensamos que toma una decisión sencilla, en el primer caso es más breve porque quiere resaltar que el braquistiquio no depende del verso superior (con el que también sumaría ocho sílabas) ni es su desarrollo, sino que es la apertura del inferior, por eso se sitúa un paso más atrás señalando su soberanía con el que le precede y su relación de dependencia con el que le sigue. Y en el segundo caso, inverso, parece obvio que la sangría es más larga y empieza a partir del final del braquistiquio anterior porque quiere que se tome como su natural extensión métrica y significativa.

Hay dos razones más a nuestro favor. La primera es de pura lógica poética y técnica métrica, la segunda la entresacamos de uno de sus últimos artículos en el que Salinas comenta un caso muy similar.

La razón técnica es que en ambos casos, Pedro Salinas está evitando, además, una cacofonía en la rima que produciría una sintonía demasiado “fácil” y cercana si no se fragmentaba el verso. No le parecería un prodigio de inspiración y tensión técnica las dos palabras esdrújulas finales en tan sólo tres versos, ni las tres rimas agudas en asonante –í, por tanto, rehuye la impericia que habría causado estos defectuosos resultados:

*que duró más que un relámpago<sup>209</sup>,  
que un milagro, más.  
El tiempo      después de dártelo*

---

<sup>208</sup> Obsérvese el ritmo de las oclusivas (el tiempo después de dártelo) con la aliteración de la /e/, y la reminiscencia de una fórmula fraseológica (“tiempo después”).

<sup>209</sup> El subrayado es nuestro.

de seguir más hacia ti  
en deseo  
de que no me dejes ir  
y me beses. Ten cuidado.  
Te vas a vender, así.

Sin olvidar lo dicho respecto a su intención de resaltar ciertas palabras, parece claro que evita, con la fragmentación versal en braquístiquios, la pérdida de tensión lírica y de ritmo.

Por último, en su artículo para el homenaje a A. M. Huntington, "El romancismo y el siglo XX"<sup>210</sup>, Pedro Salinas describe la técnica de fragmentar un octosílabo a propósito de su amigo Guillén:

"Hay ocasiones en que varios elementos semánticos dentro del mismo verso, se dividen, imprimiéndolos a distintas alturas, de suerte que resalten, distinguidos unos de otros, con toda evidencia a los ojos del lector. El verso inicial de "Cuerpo veloz" es: "En marcha. Más viento. Libres" (...) Pues bien, cada frase está impresa en un renglón diferente, en forma de escala descendente: arriba, "En marcha"; luego una línea debajo: "Más viento" y después, en renglón inferior el "Libres". (...) Esas disposiciones tipográficas son sugerencias, indicaciones al lector de donde han de caer las pausas –no las gramaticales, sino las poéticas del romance."

Y cuando prosigue hablando de la intención que tiene el poeta al fragmentar el verso, parece que esté hablando de sí mismo:

"Guillén lo que desea es que cierta palabra, cierto verso, que lleva un particular valor significativo dentro del poema, total, se detenga un

---

<sup>210</sup> Salinas, P. en *Estudios hispánicos*. Wellesley College, Mass. 1952: 517.

El artículo se escribe en 1950, su publicación es póstuma. Y, como en un guiño a lo último que sobre *Cántico* escribió su amigo exiliado, Guillén le dedicará un poema elegíaco "Pedro Salinas" que incluye en *Homenaje*, en el que le recuerda, tal vez no por casualidad, con un heptasílabo fragmentado en dos líneas versales:

Amigo  
sin quimeras

(Meneses C., Carretero S. *Jorge Guillén*. Madrid. Júcar, 1981: 160)

poco más, se exhale con más espacio. El romance es proyectado en la lectura –en la página– con fidelidad al orden de valores del poema y a la voluntad de concepción del poeta, que por esos medios tipográficos, dirige y guía al lector, y revela el diseño del autor.”

## 6.2. Catálogo métrico de *La voz a ti debida*.

Fragmento poemático 1: “Tú vives siempre en tus actos”, (Versos 1 a 36).

- 36 octosílabos, excepto 3 (de 5, 4, y 4 sílabas).
- Paraestrofas: 5.
- Versos proparoxítonos: 2.
- Versos oxítonos: 8.

Fragmento poemático 2: “No, no dejéis cerradas”, (vv. 37 a 77).

- 41 heptasílabos, excepto 2 (de 4 y 3 síl.).
- Paraestr.: 2.
- Vv. prop.: 2.
- Vv. ox.: 7.

Fragmento poemático 3: “Sí, por detrás de las gentes”, (vv.78 a 101).

- 24 octos., excepto 7 (3, 4, 6, 3, 4, 4 y 5 síl.).
- Paraestr.: 4
- Vv. prop.: 0.
- Vv. ox.: 8.

Fragmento poemático 4: “¡Sí me llamas, sí”, (vv. 102 a 126).

- 25 heptas., excepto 10 (5, 11,4, 5, 5, 9, 11, 11, 2 y 11 síl.).
- Paraestr.: 4
- Vv. prop.: 2.
- Vv. ox.: 4.

Fragmento poemático 5: “Ha sido, ocurrió, es verdad”, (vv. 127 a 163).

- 37 octos., excepto 5 (3, 4, 5, 2 y 3 síl.).
- Paraestr.: 2.
- Vv. prop.: 3.
- Vv. ox.: 9.

Fragmento poemático 6: "Miedo. De ti. Quererte", (vv. 164 a 200).

-37 heptas., excepto 2 (4 y 4 síl.).

-Paraestr.: 2.

-Vv. prop.: 2.

-Vv. ox.: 9.

Fragmento poemático 7: <<"Mañana." La palabra>>, (vv. 201 a 236).

-36 heptas., excepto 1 (5 síl.).

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 1.

-Vv. ox.: 6.

Fragmento poemático 8: "Y súbita, de pronto", (vv. 237 a 284).

-48 heptas., excepto 1 (3 síl.).

-Paraestr.: 2.

-Vv. prop.: 1.

-Vv. ox.: 18.

Fragmento poemático 9: "¿Por qué tienes nombre tú", (vv. 285 a 309).

-25 octos., excepto 3 (4, 4 y 3 síl.)

-Paraestr.: 5.

-Vv. prop.: 2.

-Vv. ox.: 6.

Fragmento poemático 10: "¡Ay!, cuántas cosas perdidas", (vv. 310 a 348).

-39 octos., excepto 4 (4, 4, 4 y 4 síl.).

-Paraestr.: 4.

-Vv. prop.: 0.

-Vv. ox.: 8.

Fragmento poemático 11: "Ahí, detrás de la risa", (vv. 349 a 387).

-39 heptas.

-Paraestr.: 2.

-Vv. prop.: 1.

-Vv. ox.: 9.

Fragmento poemático 12: "Yo no necesito tiempo", (vv. 388 a 424).

- 37 octos.
- Paraestr.: 1.
- Vv. prop.: 2.
- Vv. ox.: 9.

Fragmento poemático 13: "¡Qué gran víspera el mundo!", (vv. 425 a 493).

- 69 heptas., excepto 1 (4 síl.).
- Paraestr.: 1.
- Vv. prop.: 2.
- Vv. ox.: 13.

Fragmento poemático 14: "Para vivir no quiero", (vv. 494 a 521).

- 28 heptas., excepto 2 (3 y 4 síl.).
- Paraestr.: 2.
- Vv. prop.: 1.
- Vv. ox.: 6.

Fragmento poemático 15: "De prisa, la alegría", (vv. 522 a 566).

- 45 heptas.
- Paraestr.: 2.
- Vv. prop.: 0.
- Vv. ox.: 9.

Fragmento poemático 16: "Todo dice que sí", (vv. 567 a 610).

- 44 heptas.
- Paraestr.: 1.
- Vv. prop.: 5.
- Vv. ox.: 14.

Fragmento poemático 17: "Amor, amor, catástrofe", (vv. 611 a 654).

- 44 heptas., excepto 3 (9, 5 y 3 síl.).
- Paraestr.: 1.
- Vv. prop.: 3.
- Vv. ox.: 8.

Fragmento poemático 18: "¡Qué día sin pecado!", (vv. 655 a 701).

- 47 heptas., excepto 4 (3, 3, 2 y 5 síl.).
- Paraestr.: 1.



-Vv. prop.: 2.

-Vv. ox.: 10.

Fragmento poemático 19: "¡Sí, todo con exceso", (vv. 702 a 739).

-38 heptas., excepto 1 (3 síl.).

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 4.

-Vv. ox.: 17.

Fragmento poemático 20: "Extraviadamente", (vv. 740 a 791).

-52 heptas., excepto 1 (3 síl.).

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 7.

-Vv. ox.: 15.

Fragmento poemático 21: "Qué alegría, vivir" (vv. 792 a 830).

-39: 28 endecasílabos quebrados con 8 heptasílabos, excepto 3 (3, 5 y 5 síl.).

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 0.

-Vv. ox.: 6.

Fragmento poemático 22: "Afán", (vv. 831 a 856).

-26: 10 heptasílabos quebrados con 8 endecasílabos, excepto 8 (3, 2, 9, 2, 4, 5, 5 y 4 síl.).

-Paraestr.: 4.

-Vv. prop.: 2.

-Vv. ox.: 7.

Fragmento poemático 23: "Yo no puedo darte más", (vv. 857 a 891).

-35 octos., excepto 7 (5, 5, 3, 3, 2, 11 y 2 síl.).

-Paraestr.: 5.

-Vv. prop.: 1.

-Vv. ox.: 15.

Fragmento poemático 24: "Despierta. El día te llama", (vv. 892 a 920).

-29 octos., excepto 3 (4, 4 y 4 síl.).

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 0.

-Vv. ox.: 10.

Fragmento poemático 25: "La luz lo malo que tiene", (vv. 921 a 947).

-27 octos., excepto 5 (4, 5, 4, 5 y 3 síl.).

-Paraestr.: 3.

-Vv. prop.: 0.

-Vv. ox.: 10.

Fragmento poemático 26: "¿Regalo, don, entrega?", (vv. 948 a 985).

-38 heptas., excepto 1 (5 síl.).

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 1.

-Vv. ox.: 12.

Fragmento poemático 27: "El sueño es una larga", (vv. 986 a 1035).

-50 heptas<sup>211</sup>.

-Paraestr.: 3.

-Vv. prop.: 3.

-Vv. ox.: 11.

Fragmento poemático 28: "¡Qué cruce en tu muñeca" (vv. 1036 a 1071).

-36 heptas., excepto 1 (5).

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 3.

-Vv. ox.: 7.

Fragmento poemático 29: "Cuando cierras los ojos", (vv. 1072 a 1107).

-36 heptas., excepto 7 (4, 3, 4, 3, 5, 5, y 3 síl.).

-Paraestr.: 3.

-Vv. prop.: 1.

---

<sup>211</sup> En la primera edición, así como en la de González Muela, aparecía: "Y te contestaría: <<No sé, / se me ha olvidado>>". Debe tratarse de un error pues estos dos versos amétricos de 10 y 5 sílabas descuadrarían el dominante ritmo heptasílabo del todo el fragmento poemático, por lo que escribimos ambos versos con esta separación versal: "Y te contestaría: / <<No sé, se me ha olvidado>>". Obtenemos así dos heptasílabos, ya presentes en las ediciones que de *Poesías Completas* realiza Soledad Salinas (Barcelona, Barral, 1971; Madrid, Alianza, 1989; Barcelona, Lumen, 2000; Barcelona, Random House Mondadori 2007), y en las de M. Escartín (1995, 2007).

-Vv. ox.: 8.

Fragmento poemático 30: "Horizontal, sí, te quiero", (vv. 1108 a 1138).

-31 octos., excepto 2 (2 y 4 síl.).

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 3.

-Vv. ox.: 5.

Fragmento poemático 31: "Empújame, ¿lánzame", (vv. 1139 a 1171).

-33 octos., excepto 2 (6 y 2 síl.)

-Paraestr.: 2.

-Vv. prop.: 2.

-Vv. ox.: 10.

Fragmento poemático 32: "Ya no puedo encontrarte", (vv. 1172 a 1203).

-32: 18 endecasílabos quebrados con 5 alejandrinos, 5 heptas., 2 eneasílabos, 1 hexasílabo y 1 pentasílabo.

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 2.

-Vv. ox.: 7.

Fragmento poemático 33: "No, no te quieren, no", (vv. 1204 a 1236).

-33 heptas., excepto 1 (3 síl.).

-Paraestr.: 2.

-Vv. prop.: 1.

-Vv. ox.: 10.

Fragmento poemático 34: "Lo que eres" (vv. 1237 a 1265).

-29 octos., excepto 3 (4, 4 y 5 síl.).

-Paraestr.: 4.

-Vv. prop.: 3.

-Vv. ox.: 6.

Fragmento poemático 35: "Los cielos son iguales", (vv. 1266 a 1289).

-24 heptas.

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 0.

-Vv. ox.: 3.

Fragmento poemático 36: "Ayer te besé en los labios", (vv. 1290 a 1315).

-26 octos., excepto 5<sup>212</sup> (6, 5, 3, 3 y 2 síl.).

-Paraestr.: 2.

-Vv. prop.: 2.

-Vv. ox.: 7.

Fragmento poemático 37: "Me debía bastar", (vv. 1316 a 1362).

-47 heptas., excepto 4 (3, 3, 3 y 4 síl.).

-Paraestr.: 2.

-Vv. prop.: 1.

-Vv. ox.: 15.

Fragmento poemático 38: "¡Qué entera cae la piedra!", (vv. 1363 a 1383).

-21: 12 endecasílabos quebrados con 5 heptasílabos, 2 eneasílabos, 1 tetrasílabo y 1 pentasílabo.

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 1.

-Vv. ox.: 0.

Fragmento poemático 39: "La forma de querer tú", (vv. 1384 a 1405).

-22 octos., excepto 1 (3 síl.).

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 1.

-Vv. ox.: 8.

Fragmento poemático 40: "¡Qué probable eres tú!", (vv. 1406 a 1447).

-42 heptas., excepto 2 (2 y 3 síl.).

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 3.

-Vv. ox.: 13.

Fragmento poemático 41: "Perdóname por ir así buscándote", (vv. 1448 a 1469).

-22: 12 endecasílabos quebrados con 6 heptasílabos, 2 pentasílabos, 1 trisílabo y 1 tetrasílabo.

---

<sup>212</sup> Son cuatro desde nuestra perspectiva, que considera dos presuntos versos de 3 y 5 sílabas como braquistiquios de un verso octosílabo.

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 3.

-Vv. ox.: 8.

Fragmento poemático 42: "¿Hablamos, desde cuándo?", (vv. 1470 a 1499).

-30 heptas., excepto 3 (3, 5 y 3 síl.).

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 3.

-Vv. ox.: 4.

Fragmento poemático 43: "A la noche se empiezan", (vv. 1500 a 1536).

-37 heptas., excepto 4 (2, 9, 3 y 2 síl.).

-Paraestr.: 2.

-Vv. prop.: 1.

-Vv. ox.: 9.

Fragmento poemático 44: "¡Qué paseo de noche", (vv. 1537 a 1583).

-47 heptas.

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 3.

-Vv. ox.: 8.

Fragmento poemático 45: "La materia no pesa", (vv. 1584 a 1628).

-45 heptas., excepto 1 (4 síl.).

-Paraestr.: 2.

-Vv. prop.: 1.

-Vv. ox.: 5.

Fragmento poemático 46: "Cuántas veces he estado", (vv. 1629 a 1658).

-30 heptas., excepto 1 (5 síl.).

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 2.

-Vv. ox.: 6.

Fragmento poemático 47: "Imposible llamarla", (vv. 1659 a 1697).

-39 heptas., excepto 2 (4 y 5 síl.).

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 1.

-Vv. ox.: 7.

Fragmento poemático 48: "La noche es la gran duda", (vv. 1698 a 1726).

-29 heptas.

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 1.

-Vv. ox.: 11.

Fragmento poemático 49: "Tú no puedes quererme", (vv. 1729 a 1763).

-37 heptas., excepto 2 (3 y 3 síl.).

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 0.

-Vv. ox.: 7.

Fragmento poemático 50: "Se te está viendo la otra", (vv. 1764 a 1790).

-27 octos., excepto 4 (6, 5, 6 y 3 síl.).

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 1.

-Vv. ox.: 10.

Fragmento poemático 51: "No, no puedo creer", (vv. 1791 a 1826).

-36 heptas., excepto 1 (3 síl.).

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 0.

-Vv. ox.: 10.

Fragmento poemático 52: "Distánciamela, espejo", (vv. 1827 a 1853).

-27 heptas., excepto 4 (5, 3, 4 y 4 síl.).

-Paraestr.: 2.

-Vv. prop.: 2.

-Vv. ox.: 5.

Fragmento poemático 53: "Entre tu verdad más honda", (vv. 1854 a 1881).

-28 octos., excepto 5 (3, 4, 5, 5 y 4 síl.)<sup>213</sup>.

---

<sup>213</sup> Entendemos que los presuntos versos 16 y 17 de este fragmento son dos partes de un único y mismo verso octosílabo -metro dominante-, es decir, son dos llamativos braquistiquios tetrasílabos escalonados en diferente línea versal para destacar el contenido poemático del segundo: "Ten cuidado".

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 1.

-Vv. ox.: 12.

Fragmento poemático 54: "La frente es más segura", (1882 a 1917).

-36 heptas., excepto 2 (4 y 4 síl.).

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 0.

-Vv. ox.: 5.

Fragmento poemático 55: "No preguntarte me salva", (1918 a 1943).

-26 octos., excepto 1 (4 síl.).

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 1.

-Vv. ox.: 8.

Fragmento poemático 56: "Me estoy labrando mi sombra", (1944 a 1979).

-36 octos., excepto 5 (5, 3, 4, 4 y 3 síl.).

-Paraestr.: 4.

-Vv. prop.: 2.

-Vv. ox.: 8.

Fragmento poemático 57: "Dime, ¿por qué ese afán", (1980 a 2057).

-36 heptas., excepto 1 (6 síl.).

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 1.

-Vv. ox.: 7.

Fragmento poemático 58: "Te busqué por la duda", (2016 a 2044).

-29 heptas., excepto 6 (5, 9, 4, 11, 5 y 4 síl.).

-Paraestr.: 3.

-Vv. prop.: 3.

-Vv. ox.: 3.

Fragmento poemático 59: "A ti sólo se llega", (2045 a 2086).

-42 octos., excepto 10 (7, 5, 3, 2, 4, 4, 4, 6, 2 y 2 síl.).

-Paraestr.: 3.

-Vv. prop.: 1.

-Vv. ox.: 13.

Fragmento poemático 60: "Tú no las puedes ver", (2087 a 2121).

-35 heptas., excepto 4 (3, 3, 2 y 2 síl.).

-Paraestr.: 2.

-Vv. prop.: 2.

-Vv. ox.: 13.

Fragmento poemático 61: "¡Si tú supieras que ese", (2122 a 2147).

-26 heptas., excepto 2 (3 y 3 síl.).

-Paraestr.: 2.

-Vv. prop.: 3.

-Vv. ox.: 7.

Fragmento poemático 62: "Cuando tú me elegiste", (2148 a 2188).

-41 heptas., excepto 2 (4 y 4 síl.)

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 1.

-Vv. ox.: 7.

Fragmento poemático 63: "No quiero que te vayas", (2189 a 2217).

-29 heptas.

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 0.

-Vv. ox.: 7.

Fragmento poemático 64: "¡Qué de pesos inmensos", (2218 a 2270).

-53 heptas., excepto 1 (3 síl.).

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 1.

-Vv. ox.: 1.

Fragmento poemático 65: "No en palacios de mármol", (2271 a 2316).

-46 heptas., excepto 2 (3 y 3 síl.).

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 2.

-Vv. ox.: 4.

Fragmento poemático 66: "Lo encontraremos, sí", (2317 a 2355).



-39 heptas., excepto 2 (3 y 2 síl.).

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 2.

-Vv. ox.: 11.

Fragmento poemático 67: "¿Quién, quién me puebla el mundo", (2356 a 2386).

-31 heptas., excepto 1 (2 síl.).

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 0.

-Vv. ox.: 1.

Fragmento poemático 68: "¡Qué cuerpos leves, sutiles", (2387 a 2407).

-21 octos., excepto 3 (4, 4 y 6 síl.).

-Paraestr.: 3.

-Vv. prop.: 0.

-Vv. ox.: 4.

Fragmento poemático 69: "¿Y si no fueran las sombras", (2408 a 2428).

-21 octos., excepto 2 (5 y 4 síl.).

-Paraestr.: 2.

-Vv. prop.: 0.

-Vv. ox.: 1.

Fragmento poemático 70: "¿Las oyes como piden realidades", (2429 a 2460).

-32: 22 endecasílabos, 5 heptasílabos, 2 eneasílabos, 1 trisílabo, 1 bisílabo, 1 pentasílabo.

-Paraestr.: 1.

-Vv. prop.: 0.

-Vv. ox.: 1.

### **6.3. De los poemarios previos al encuentro de la propia voz, *La voz a ti debida*.**

Desde sus primeros poemarios, Pedro Salinas utiliza preferentemente el verso libre menor como marco idóneo que le

permite renovar<sup>214</sup> los parámetros más herméticos e invariables de la métrica tradicional, y que le amplía las posibilidades combinatorias y dispositivas de los diversos elementos léxicos, sintácticos y semánticos del poema.

En *Presagios* (1924), los 49 poemas están numerados y sobresale la tendencia al verso libre. Éste se produce tanto mediante arte menor quebrado mayoritariamente con versos de menor extensión y realizados sobre el ritmo del octosílabo, el hexasílabo, y alguno heptasílabo (poema 45), como con la silva libre conformada sobre todo con endecasílabo y heptasílabo (poemas 2, 7, 12, 18, 26, 31, 36, 38, 41, 44, 47) y algún caso de endecasílabo con eneasílabo (poema 33). En este primer poemario los poemas suelen escribirse en tiradas de un número irregular de versos, a excepción del 7 y el 10 que inician una técnica dispositiva que va a ser muy utilizada con posterioridad: el fraccionamiento del poema en paraestrofas versolibristas.

Los tres poemas centrales (23, 24, 25) forman un conjunto aparte desde la perspectiva métrica pues los tres están escritos con un soneto, composición poética muy cerrada e inusual en nuestro poeta<sup>215</sup>.

La temática de *Presagios*, publicado dos años después que la *Segunda Antología poética* de Juan Ramón, representa una huida del Modernismo, y tiene fuentes muy variadas que van desde los temas anecdóticos, infantiles, de la naturaleza, etc. de la lírica tradicional: (poemas 6, 10, 13, 16, 17, 21, 22, 23, 28, 35, 39, 40, 43), a los clásicos (14, 24), la temática neorromántica en la estela de Bécquer<sup>216</sup> (2, 5, 12, 15, 18, 27, 34, 36), el acercamiento a la

---

<sup>214</sup> Díez de Revenga, en su *Panorama crítico de la generación del 27* (Madrid, Castalia, 1987: 61), se reafirma en su trabajo sobre *La métrica de los poetas del 27* (Murcia, Universidad, 1973) al referir en este grupo poético “la variedad por el uso constante y común de las estructuras tradicionales, al tiempo que se incorpora decididamente la métrica más renovada (...) su interpretación es más variada y rica en recursos, más intuitiva y menos artificiosa, más ligada a los contenidos y menos brillante y ostentosa.”

<sup>215</sup> John Crispin publica “Tres sonetos satíricos inéditos de Pedro Salinas” en el monográfico extraordinario de *Ínsula*, 540, 1991: 9-10. Se trata de dos críticas feroces contra Neville Chamberlain (“A Chamberlain, en su viaje a Roma”, “Nach München!”) y una contra Franco (“Paca, la franca mona”). Los tres sonetos de intencionalidad antifascista están escritos con rasgos inspirados directamente en Quevedo.

<sup>216</sup> En sus notas introductorias a “Gustavo Adolfo Bécquer” publicadas en *Ten Centuries of Spanish Poetry* de E. Turnbull (1955: 362), también admira su aparente sencillez

poesía pura (1, 8, 30, 49), las técnicas del simbolista Laforgue (7, 9, 29) y la huella de las vanguardias: Creacionismo, Ultraísmo, Futurismo (4, 48). Hay incluso un ejemplo de lo que después se denominará metapoema, el número 31, en donde se identifica el movimiento de la propia sombra del protagonista poemático con el ritmo interior que debe darse a cada verso:

Estoy sentado al sol en la puerta de casa,  
sin otra compañía que la sombra  
de mí mismo tendida por el suelo.  
La criatura extraña  
    (...)  
es más ágil que yo y en tanto lucho  
por dar con el secreto del movimiento justo  
para mi verbo, ella se expresa bien, se alarga,

*Seguro azar* (1929) consta de 50 poemas numerados y titulados, 17 están fragmentados en paraestrofas versolibristas y uno (poema 26) presenta dos partes tituladas y muy extensas (55 y 21 versos).

Junto a tres poemas de tema metapoético (1, 14, 28), abundan los de motivos más tradicionales, populares o paisajísticos (5, 11, 32, 35, 42, 43, 46, 47). Hay otros que presagian *La voz a ti debida* en temática o técnica (16, 17, 20, 24, 27, 33, 39, 48) o que están en la línea de la poesía pura (1, 13, 18, 19), algunos inspirados directamente en Jorge Guillén (4, 8). También aparecen temas creacionistas, futuristas y relacionados con las máquinas y tecnología emergente de los años veinte (10, 15, 26, 27, 37, 40).

Salinas no se detiene sólo en actualizar los temas líricos, él continúa sumido en su tarea y deseo de renovar la anquilosada estrofa tradicional, y está confeccionando su propio criterio métrico basado en la libertad que proponía el Simbolismo y que se adecua más al ritmo de la emoción del pensamiento o a las combinaciones

---

expositiva y su trabajo de depuración con el que se identifica: “The work of Bécquer gives the impression of being unstudied, very simple and easy of attainment. But Bécquer is a cultivated, not spontaneous, but sensitive poet. (...) His is a purified romanticism, free of pomp and show. He aspires to create pure poetry that makes its own forms, that is not prolonged by tedious commentaries, but concentrates on substance.”

que puede producir la palabra en sus relaciones sintácticas y semánticas.

En *Seguro azar*, se observa una mayor tendencia a fragmentar el poema (18 ocasiones) y a que estos sean, en general, más extensos. La métrica frecuente predominantemente el versolibrismo sobre la base del octosílabo, seguido del heptasílabo, quebrados con todo tipo de verso menor y mayor, en cuyo caso, se forjan varios poemas en silva libre sobre la base de endecasílabos y heptasílabos. Hay también algún poema con predominio del hexasílabo (poema 32) o el eneasílabo quebrado con arte menor (poema 26). La rima se presenta irregularmente repartida entre escasas asonancias. Cuando se produce, ésta es asonante alternándose con otra en algún caso (21, 26) o con cierta intermitencia del vocablo final agudo (4, 10, 13, 14, 15, 18, 20, 26, 28, etc.). En ocasiones son las palabras con sus repeticiones como epíforas (poema 35) y anáforas paralelísticas (poema 30) las que conforman rimas en eco. Todas estas posibilidades y sus variantes son prueba de que Salinas sabe ya cómo construir innovadoramente el ritmo y la medida del poema.

*Fábula y signo* (1931) es un libro mejor cerrado y construido que los anteriores. Los poemas no tienen una temática tan heterogénea, están numerados y titulados como en *Seguro azar*, y, como en él, pueden aparecer distribuidos en varias paraestrofas (poemas 3, 6, 11, 12, 14, 19, 21, 23, etc.) El verso sigue siendo libre y versátil sobre la base del romance, romancillo y silva libres. El tono es más maduro al tratar los diversos temas tradicionales (4, *Mar distante*; 13, *Rapto a primavera*; 16, *Moneda*; 21, *Ruptura sin palabras*; 24, *Escorial II*) y los que referencian la técnica y la vida moderna (14, *Radiador y fogata*; 15, *Font-Romeu, noche de baile*; 26, *El teléfono*; 28, *Underwood Girls*).

Contra lo que suele afirmarse, no pensamos que sea este sólo un volumen de transición hacia la plenitud de la trilogía poética en el que todavía se produce “el tanteo hacia la propia voz y hacia el propio yo” (Marichal<sup>217</sup>: 29), sino que en este poemario la palabra poética es segura y firme, y el poema está más ajustado y delimitado, presagiando en muchas ocasiones el de *La voz*, pues la

---

<sup>217</sup> Marichal, J. *Tres voces de Pedro Salinas*. Madrid. Taller Ediciones, 1976: 19.

temática ya no es tan dispersa como en los dos libros anteriores sino decidida y definitivamente amorosa: 6, *Hallazgo*; 7, *París*; 9, *Amsterdam*; 10, *Aquí*; 11, *Muertes*; 17, *La tarde libre*; 14, *Vida segura*; 23, *Tú, mía*; 27, *La resignada*; 30, *La sin pruebas*.

Estamos ante una voz lírica plenamente madura y segura de sí misma, que depende menos de las modas vanguardistas, y que se centra más en seguir el impulso interior que nace de la propia vida, ya de su selectiva contemplación intuitiva, ya de su vivencia sensual y amorosa.

La realidad sigue siendo traspasada para extraerle su esencia invariable mediante un proceso intelectual de constante indagación que nace del deseo de evadirse de la percepción inmediata y fútil.

Tras la publicación de los tres primeros poemarios, aparece *La voz a ti debida* (1933) como un libro de plenitud y madurez. Supone la superación de los poemarios de temática variada y dispersa, propios y de otros compañeros generacionales, por una tendencia hacia una expresión lírica mural con afán de unidad temática: el amor. El mundo material y antes tecnológico (bujías, radiador, bombilla, máquina de escribir, automóvil, etc.) pierde importancia ante la presencia del tema central de la trilogía amorosa. El mundo circundante ya no es primordial ante el deseo del amor total que lo llena todo.

### **6.3.1. Tradición y originalidad, combinaciones métricas recurrentes, isosilabismo y anisosilabismo.**

#### *La voz a ti debida: tradición y originalidad.*

Al hojear las primeras páginas de *La voz a ti debida*, observamos que hereda una serie de características de los anteriores volúmenes: no hay rima tradicional, extensión fija o distribución paraestrófica regular. Tampoco hay títulos, numeración, ni, aparentemente, regularidad métrica. En este primer acercamiento no reconocemos, pues, los parámetros tradicionales de lo poético: títulos, estrofas, asonancias, consonancias y demás elementos redundantes o recurrentes como la medida.

Como se ha visto en el epígrafe anterior, ello es una verdad a medias. Salinas se encuentra inmerso en el proceso de evolución formal y técnica de la poesía que, partiendo en España de los signos premodernos de Bécquer<sup>218</sup> y Rosalía, y en Francia desde Baudelaire<sup>219</sup> –que abre la modernidad-, y luego Mallarmé, Verlaine, Rimbaud y Lautreamont, comienza a hacer habitual un nuevo modo de expresión caracterizado por una mayor libertad formal, y, simultáneamente, por el uso culto de metros y géneros líricos que antes fueron amplia o solamente populares<sup>220</sup>, y, ante todo, por una creciente tendencia al versolibrismo<sup>221</sup>.

Esta poesía, más sugestiva y liberada de los metros, rimas y estrofas tradicionales, encontró sus modelos en Juan Ramón (sobre todo, a partir del segundo momento creador<sup>222</sup> -la autodenominada "poesía intelectual"- con la fecha clave del celeberrimo *Diario de un poeta recién casado*, 1917), y las vanguardias; y, por supuesto, con

---

<sup>218</sup> Ya el primer momento del Romanticismo desintegró el sistema métrico clásico y tradicional con sus propuestas polimétricas y el poema en prosa.

<sup>219</sup> Junto a la corriente de nuestra tradición literaria, el influjo de la poesía francesa, y de su prosa con Proust a la cabeza, es determinante: “en la personalidad de don Pedro. Como Guillén, Salinas pertenece al grupo de poetas que quisieron europeizar nuestra estética partiendo de nuestra propia realidad literaria.” (Díez de Revenga, 1987: 72)

<sup>220</sup> El cantar, balada, canción, etc. obtendrán la gracia y renovación de poetas cultos que los trasladarán de la oralidad y la calle al papel impreso. Método creativo y salvador de lo popular ya frecuentado en nuestra literatura desde las moaxajas y jarchas, el mester de clerecía, la poesía de cancionero, etc.

<sup>221</sup> Díez de Revenga (1987: 61) constata en el grupo del 27 la definitiva incorporación a la poesía española del verso libre: “personal, innovador y trascendente -Aleixandre-, inspirado y apropiado cauce de nuevas tendencias -Alberti, Diego, Lorca- o como canal normal de expresión en muchos momentos -Salinas, Guillén, Cernuda, Alonso-, el poeta del 27 cultiva el verso libre descubriéndonos las posibilidades y riqueza expresiva de un mundo métrico nuevo que, no sujeto a medida, responde bien a nuestro mundo moderno.”

<sup>222</sup> Innovaciones presagiadas desde la etapa "sensitiva", sobre todo a partir de *Laberinto* y *Estío* (1916), y más firmes y decididas en *Diario*, *Eternidades*, *Piedra y cielo*, *Poesía*, *Belleza*, etc. En 1954, y en una conferencia en Puerto Rico expresó el punto final de su proceso de depuración y desnudez poética: "Prosa o verso, que es lo mismo en cuanto a lengua, ya que el verso sólo se diferencia de la prosa en la rima asonante o consonante, no en el ritmo, y si no que se lo pregunten a un ciego". No olvidemos tampoco que en *Espacio* (1954, aunque los dos fragmentos primeros fueron editados inicialmente en 1943 y 1944, y en verso) ya anunció su intención de cambiar a prosa toda su obra poética.

los, inicialmente al menos, decididos y fieles seguidores del maestro: la denominada Generación del 27.

Dentro de este amplio horizonte, debemos reconocer que Salinas en *La voz a ti debida* parte de una actitud neorromántica, ahora de entronque simbolista, que sigue los dictados de los propios y muy íntimos impulsos expresivos y creativos para conseguir una idónea formulación métrica, suya y personal, y que escribe siendo fiel a sí mismo y al ritmo que le pide cada fragmento, cada hallazgo lírico. Esta es la razón por la que en su plan textual hay una decidida voluntad de respetar una medida determinada para cada fragmento (el heptasílabo, el octosílabo, etc.) y, simultáneamente, permitir unos desvíos del cómputo silábico que diferirán de la tendencia general del poema. Pero que son consecuencia, en primer lugar, del encuentro gozoso con la expresión justa y acertada, del placer por reconocerse plasmando libremente el mensaje preciso y matizado en un todo orgánico que puede y debe permitirse libertades métricas ocasionales; y, en segundo lugar, del desvío consciente y de la renovación voluntaria de construcciones versales y metros de base tradicional que necesitan ser actualizados. Recordemos que el año de publicación del texto es 1933, fecha en que el poeta ya ha leído y asimilado las revoluciones formales de los ismos de las primeras décadas del siglo XX. La medida del verso vendrá, pues, determinada por la particular y subjetiva visión rítmica con que decida dotar a cada fragmento<sup>223</sup>.

Además, no podemos olvidarnos de los contactos y la huella que la literatura en lengua francesa tiene con Pedro Salinas. Recordaremos su traducción de los tres primeros volúmenes de *En busca del tiempo perdido*<sup>224</sup> de M. Proust, su trabajo como lector y

---

<sup>223</sup> En este sentido, Dámaso Alonso "Una generación poética (1920-1936)" en *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1965: 166-169, apunta que "Salinas cultiva un verso flojo, con voluntarias irregularidades métricas, sin rima o en asonante; la forma en él es más bien interior, una felicidad en el hallazgo del tema, delimitado, equivocante, sorprendente, intuitivo. Su íntimo amigo Guillén, en cambio, construye perfectas estrofas o estrofillas, aconsonantadas o asonantadas, y en ellas la materia poética se repliega y ajusta, con toda precisión, como si fuera su exacto molde, gustosa de haber hallado ese regazo."

<sup>224</sup> Véase Salinas, P. (1995). *En busca del tiempo perdido* (vol. 1, *Por el camino de Swan*; vol. 2, *A la sombra de las muchachas en flor*; vol. 3, *El mundo de Guermantes*, este último en colaboración con J. M. Quiroga Plá (Madrid, Alianza Editorial). Con Proust se introduce en el mundo del sueño, la vivencia y evocación personal como elementos

profesor en la Sorbona (1914-1917), su conocimiento de la antología de poesía francesa que preparaban sus amigos Díez-Canedo y Fortún<sup>225</sup>, y la decisiva influencia de los poetas de la generación simbolista y postsimbolista francesa. Uno de ellos, Émile Verhaeren (1885-1916), poeta belga que escribe en francés, fascina a Salinas con *Les villes tentaculaires* (1895), en verso libre, y con la trilogía amorosa que dedicó a su mujer (*Le heures claires*, 1896; *Las heures d'après-midi*, 1905; *Las heures du soir*, 1911), que escribe con un tono íntimo y amoroso, con tendencia al verso libre alternado con algunas rimas. Comenta Ciplijauskaitė (1991: 95) que “el tono” con que escribe entre 1913 y 1914 sus cartas a Margarita “se parece a veces al de *Les hereus claires*”. De estas lecturas francesas, sin olvidar las de Juan Ramón, proviene la idea de contemplar la métrica tradicional como un molde ya caduco, convención necesitada de mayor libertad formal. Así le escribe a Margarita Bonmatí:

“Te diré que efectivamente hay hoy en España como en Francia, una renovación de las letras. Mucho más *réussi* en Francia (...) empieza a iniciarse una tendencia moderna que en poesía se ha de manifestar creo yo, por el verso-librismo –sic-, y que tiene un carácter marcadamente idealista, pero sin perder sus dotes de realidad. La poesía española de hoy ha llegado con Rubén Darío, con Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, a nobles cimas. Pero los poetas jóvenes ya no podemos seguir ese camino, y buscamos formas nuevas para nuestros pensamientos (Salinas, P. 1984: 128).”

---

conformantes de la narración literaria. En este sentido Bernardo Gicovate (“Pedro Salinas y Marcel Proust: seducción y retorno.” *Asomante*, XVI, 1960: 11) indica que “en *La voz a ti debida* (1933), se abandona el poeta a un amor intelectualizado y a una pasión avasalladora por la memoria, se convierte la memoria, dentro de su poesía en una casi diosa inspiradora. He aquí el momento más decididamente proustiano de su obra.”

Del francés tradujo también, en 1920, *Los caprichos de Mariana y otras comedias*, del romántico amante de George Sand, Alfred de Musset (1810-1857).

<sup>225</sup> “En 1913 aparece, en la editorial Renacimiento, *La poesía moderna francesa*, (...) que recoge 64 poetas mayores y menores situados entre el posromanticismo y el umbral de la vanguardia (...) Salinas traduce seis poemas, de Albert Samain, Henri de Regnier, Charles Guérin, Leo Larnier y Émile Despax (dos composiciones).” La cita es de Soria Olmedo A. en “El Rubén Darío de Salinas, y sus cartas” en *Ínsula* 540 (1991: 18) quien recuerda que Jorge Guillén -en el prólogo a las *Poesías completas*- relaciona estas lecturas con la formación del primer Salinas.



Y esos necesarios cambios formales son señas identitarias del Simbolismo que llega a Salinas no sólo de sus lecturas de Verhaeren sino también de un poeta francés del grupo de los “malditos”, Jules Laforgue (1860-1887). De él tomó su interés por el uso de la palabra cotidiana y natural (“La vie est quotidienne”), del verso libre<sup>226</sup> y de la mezcla de la ironía con la frase coloquial<sup>227</sup>.

La voz a ti debida: combinaciones métricas, isosilabismo y anisosilabismo.

Como ya se ha constatado, Pedro Salinas no se detiene nunca en un esquema métrico fijo. “Lo que Salinas rechazará es los patrones que él no sienta orgánicos”, nos confirma Jorge Guillén<sup>228</sup> (1969: 15) en su prólogo al libro de Alma de Zubizarreta.

---

<sup>226</sup> Afirma Kurt Spang (*Ritmo y versificación*. Murcia, Universidad, 1983: 75) a propósito del “verdadero verso libre” que “pioneros se consideran generalmente a Walt Whitman (1819-1892), Émile Verhaeren (1855-1916), Gustave Kahn (1859-1936) y Jules Laforgue (1860-1887).”

Y acertadamente indica Francisco J. Díez de Revenga en su “Introducción” a los *Poemas escogidos* de Pedro Salinas prologados por Jorge Guillén (1991: 19-20) cómo desde un primer momento “ya está fijada la personalísima retórica saliniana, con la presencia de un lenguaje poético castizo y natural, en el que un vocabulario cotidiano se sublima en asociaciones de un gran valor lírico (...) Y junto al lenguaje, se inaugura también su poderoso dominio sobre el verso, terreno en el que instaura un sistema libre de versos tradicionales, abierto y perfectamente amoldado a las necesidades expresivas.”

<sup>227</sup> Un ejemplo magnífico de la inclusión de la ironía en una frase coloquial es el poema nº 7 de *Presagios* (1924). Este tratamiento del tema no procede de Antonio Machado, como afirma Ángel del Río (1972: 192), sino de sus lecturas de Laforgue.

<<Este hijo mío siempre ha sido un díscolo...  
Se fue a América en un barco de vela,  
no creía en Dios, anduvo  
con mujeres malas y con anarquistas,  
recorrió todo el mundo sin sentar la cabeza...  
(...)  
Por la puerta entreabierta  
entra un olor a flores y a cera.  
Sobre el humilde pino del ataúd el hijo  
ya tiene bien sentada la cabeza.

<sup>228</sup> Y nos da Guillén una lectura de todo el grupo poético, la devoción generacional por el poeta maldito Charles Baudelaire: “En el principio -el principio de entonces- fue el verbo, es decir, *Les Fleurs du Mal*. (1969: 15)

Requiebra sus versos con otros heterométricos haciéndose casi normativo<sup>229</sup> el anisosilabismo, pues el de 7 sílabas se combina principalmente con el de 3 y 5; el de 8 con el de 4; los asilvados de 11 con el de 7<sup>230</sup>, estando el de 7 con los de 11.

He aquí una primera aproximación a los 70 fragmentos líricos de *La voz*:

a) Fragmentos poemáticos isosilábicos: 9.

-7 en heptasílabos: 11°, 15°, 16°, 27°, 44°, 48°, 63°.

-2 en octosílabos: 12°, 35°.

b) Fragmentos poemáticos anisosilábicos: 61.

-35 heptasílabos quebrados con versos de 3 y 5 sílabas<sup>231</sup>.

-20 octosílabos quebrados con versos de 4 y 2 sílabas<sup>232</sup>.

-4 endecasílabos quebrados con versos de 7 sílabas<sup>233</sup>.

-1 endecasílabos quebrado con cinco versos de 7 y cinco de 14 sílabas<sup>234</sup>.

-1 heptasílabo quebrado con verso de 11 sílabas<sup>235</sup>.

Los quiebros son, pues, los correspondientes lógicos dentro de los usos tradicionales del quebrado, metro par con par y metro

---

<sup>229</sup> Vemos que con un solo tipo de verso únicamente se realizan nueve fragmentos (12,8 %). Y es más, aunque contemplásemos como cercanos a otros 16 (22,8 %) que sólo tienen un verso amétrico, seguiríamos con tan sólo un 35,6 % del total y con la misma conclusión: la preferencia en la innovación métrica está dirigida hacia un fragmento lírico que tienda a la regularidad pero que se construirá, en la mayoría de los casos (87,2 %), por propia voluntad y necesidad expresivas, con anisosilabismo.

<sup>230</sup> Salvo el fragmento 32 que, bajo el ritmo dominante de dieciocho endecasílabos, combinará cinco heptasílabos con cinco - y esta es la novedad- alejandrinos, dos eneasílabos, un pentasílabo y otro hexasílabo.

<sup>231</sup> Aunque sin descartar algunos casos, entre otros, de versos pares: 4 y 2 sílabas principalmente.

<sup>232</sup> Sin desechar algunos casos, entre otros de versos impares: 3 y 5 sílabas sobre todo.

<sup>233</sup> Y un número dominante, entre otros, de versos de 5, 9 y 3 versos.

<sup>234</sup> Amén de otras medidas: 9, 9, 6 y 5 sílabas.

<sup>235</sup> Además de estas medidas: 3, 2, 9, 2 y 4 sílabas.

impar con impar<sup>236</sup>: octosílabo-tetrasílabo-bisílabo, heptasílabo-trisílabo-pentasílabo, endecasílabo-heptasílabo y viceversa. Valga como ejemplos tres autores clásicos que fueron objeto del estudio saliniano y de los que aprende sus liberalidades métricas: Jorge Manrique con sus coplas de pie quebrado; Garcilaso con sus silvas, estancias y liras; y, especialmente, Espronceda en sus canciones<sup>237</sup>. Y antes que Salinas, tenemos las innovaciones métricas de Bécquer o las silvas libres de Juan Ramón.

Hay una circunstancia significativa que debe ser tenida en cuenta para comprender los versos aparentemente díscolos al ritmo par o impar de cada fragmento, y cómo éstos mantienen una armonía métrica para Pedro Salinas, y es su inclinación a un ritmo de pensamiento propio que podríamos definir como desacelerado y moroso, que se detiene mediante sucesivas pausas en aspectos y circunstancias del universo poemático.

Este ritmo de tiempo lento crea un compás musical propio y subjetivo, es un ritmo que se basa en la repetición de elementos fónicos-fonológicos-prosodemáticos<sup>238</sup> (eufonías, aliteraciones, similitudencias, encabalgamientos abruptos o sirremáticos, medida, rimas oxítonas e internas o en eco, etc.), léxicos, sintácticos y semánticos (anáforas, epíforas, derivaciones, enumeraciones, doble y triple adjetivación y complementación, paralelismos sintácticos, polimembraciones, apóstrofes, isotopías, paradojas, imágenes, etc.). Este ritmo articula, mediante la recurrencia de varios de estos

---

<sup>236</sup> Obviamente puede aparecer también combinado con algún verso de 5 o 9 sílabas.

<sup>237</sup> Además de *La canción del pirata*, en la que se alternan las estrofas de 8 sílabas con las de 4, hay otras canciones más innovadoras. *El mendigo* comienza con un estribillo endecasílabo y la canción está compuesta con estrofas octosílabas “quebradas” con tetrasílabas, incluso tiene cuatro estrofas con mayor libertad métrica: dos con versos octosílabos y dos con endecasílabos. *El reo de muerte* tiene dominante octosílabo, pero hay una estrofa con versos de 6 sílabas (abbc, addc) y otra de ocho versos trisílabos con uno de seis. En *El verdugo* los decasílabos se quiebran con pentasílabos, y en la *Canción báquica*, los dodecasílabos del estribillo con que se inicia se alternan con los hexasílabos del resto de la composición. Con todo, el caso de mayor polimetría se produce hacia el final de la cuarta parte de *El estudiante de Salamanca* al utilizar versos en una escala métrica ascendente: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 y 12 sílabas, que continúa en otra escala descendente: 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3 y 2 sílabas (Espronceda, 1881: 136 a 142).

<sup>238</sup> Los aspectos fónicos y fonológicos son también relevantes para Salinas. Jorge M. Guitart estudia el “Simbolismo fonológico en un poema de Salinas” en *Dispositio* I, 1976: 20-32.

elementos, una expresión ordenada con intervalos cortos, de tiempos breves, y con la percepción de que se consigue una intensificación acentual y emotiva, de que hay una dicción que tiende a lo natural y lo personal, que dirige al lector hacia una poesía cuya tensión está marcada por la sensación de intimidad y confianza que fluye del mundo lírico con que se configura el cancionero. En suma, deja de lado las normas rítmicas y ortodoxas del idioma, pero sin perder de vista los recursos y convenciones que le presta la tradición, ya que prefiere darles libertad y modelarlos con las novedades que traen los nuevos aires poéticos y el acento del propio espíritu<sup>239</sup>.

Esta resuelta preferencia por unas estructuras pausadas, breves, le sirve para deleitarse con la expresión lenta y detallada de las diversas palabras, circunstancias o estados anímicos que desea resaltar. Y, desde esta perspectiva, le otorga también más importancia al propio ritmo que genera la morfosintaxis de la palabra y su universo de connotaciones y vínculos léxico-semánticos que al general y, en principio, más cerrado del poema. Una consecuencia lógica es la renovación que se realiza sobre un ritmo sintáctico-semántico, el vocabulario, la rima, la estrofa<sup>240</sup>, la expresión sintáctica y oracional, y el contenido poemático.

---

239 Modernizar los metros españoles, caducos y convencionales, era para Salinas reanimar el verso, renovarlo como había hecho Garcilaso en el Renacimiento, acercarlo a lo que estaban experimentando en Francia y ya había sido asimilado por Juan Ramón Jiménez. El prestigio de la lengua poética de los poetas simbolistas franceses fue un ejemplo y un estímulo para que los vanguardistas españoles cultivaran la suya. No obstante, esta decisión ya estaba en el ambiente literario, era una necesidad que había defendido Salvador Rueda en sus cartas a Yxart de 1894: “El acento es el ritmo, y viene de las profundidades del alma del poeta marcando muchas músicas, pasos distintos, andares numerosos, según la idea o el sentimiento que vengán expresando (...) no hay forma ni fondo, sino que todo es ritmo, ritmos distintos y variados, según la emoción que los engendra.” Palenque (1993: 41).

240 T. Navarro Tomás (1982: 340) escribe: “Prescindió de sonetos, décimas, sextetos, cuartetos, redondillas, etc., pero no se entregó en ningún momento a la plena irregularidad del verso libre ni llegó a desentenderse enteramente de la rima”. Y añade: “Desde *Presagios a Razón de amor*, 1936, la versificación de Salinas, a través de *Fábula y signo*, 1931, y *La voz a ti debida*, 1934 -sic-, se redujo a la simple serie suelta o vagamente asonantada en cortos versos de ocho, siete o seis sílabas, con auxiliares menores, y menos frecuentemente en endecasílabos y heptasílabos.” No obstante habría que formular una observación, las series en heptasílabos sí son frecuentes y mayoritarias en *La voz a ti debida*.

### 6.3.2. Metros y poemas renovados. Actuación sobre el romance y la silva. El arte mayor y sus quiebros.

La lectura pausada de los versos de *La voz a ti debida* nos descubre que sus 2460 versos están repartidos en 70 fragmentos poemáticos sin numeración ni título, separados tan sólo por espacios tipográficos en blanco y con el distintivo de comenzar la primera palabra con mayúsculas.

Salinas decidió también que cada fragmento empezara dejando el primer tercio de la página en blanco para diferenciarlo y destacarlo individualizadamente, y que cada fragmento arrancara de una página diferente y que en ningún caso hubiera dos seguidos en la misma página, disposiciones que aportan independencia espacial y autonomía conceptual a cada uno.

Desde un primer momento es apreciable el uso dominante del arte menor, sobre todo de heptasílabos y octosílabos. En el cómputo de ambos, lamentamos diferir de la opinión expresada por Paraíso de Leal (1985: 235) en su, por muchas razones, espléndido libro<sup>241</sup>. La autora dice:

“El *heptasílabo* es en *La voz a ti debida* el metro dominante, con 41 poemas que lo adoptan como base (...) Después del heptasílabo, el *octosílabo* es el metro de base más frecuente, con 20 poemas.”

Debe tratarse de un error de recuento, porque, en realidad, los primeros están presentes de manera dominante en 42<sup>242</sup> fragmentos -43 si incluimos la silva de dominante heptasílabo- y los segundos en 22, es decir, ambos datos sobre lo que es la métrica base arquitectónica del poemario son erróneos<sup>243</sup>. Además, hemos encontrado 5 fragmentos en endecasílabos quebrados con heptasílabos y un caso inverso: heptasílabos “quebrados” con

---

<sup>241</sup> Paraíso de Leal, Isabel. *El verso libre hispánico*, Barcelona, Gredos, 1985.

<sup>242</sup> Existen dos fragmentos singulares, el 4 y el 59. El primero tiene 25 versos y debe considerarse de ritmo heptasilábico al poseer 15 versos de esta medida, pese a quebrarse con 4 versos de 11, 3 de 5, 1 de 9, etc. El segundo tiene 42 versos y 32 son octosílabos quebrados con 3 de 4 sílabas, 3 de 2, etc.

<sup>243</sup> Como también lo son los imprecisos datos métricos que aporta Martins (1955: 70-71): 42 poemas en heptasílabo, 21 en octosílabo y apenas 7 con versos endecasílabos.

endecasílabos. Tenemos, por tanto, una constante métrica que se erige en un distintivo rasgo poético, en una explícita voluntad de estilo y en fortísimo elemento de cohesión textual.

En definitiva, es el heptasílabo el verso más empleado<sup>244</sup> en el poemario, en un total de 48 fragmentos poemáticos: ya sea de manera única (7 fragmentos), ya sea en proporción dominante y combinado libremente con algún pie quebrado menor o alguno impar de 9 u 11 (35 fragmentos), como pie menor de silvas libres con endecasílabos y otros versos (4 fragmentos), y como metro dominante en silvas libres con endecasílabos y otros versos menores (1 fragmento), o en silvas libres con endecasílabos, alejandrinos<sup>245</sup>, etc. (1 fragmento).

Heptasílabos y octosílabos de base tradicional pero que en los 70 fragmentos tienen una proyección e identidad decididamente versolibrista.

#### Actuación sobre el romance y la silva.

Voluntariamente, Pedro Salinas, como su generación poética<sup>246</sup>, es un trasgresor consciente y un actualizador del ritmo y el verso. Él trabajó sobre la base tradicional del romance con un criterio renovador y moderno –“conservar y añadir”-, y lo hizo arromanzando los 64 fragmentos métricos de siete y ocho sílabas. Así configuró romancillos y romances libres, tras aplicarles, *a priori*, una serie de intervenciones formales en dos direcciones:

---

<sup>244</sup> Crispin J. (1974: 87) afirma erróneamente que es el octosílabo el verso más empleado: “Up to *The Voice Owed to You*, the favorite medium is the eight-syllable, very symmetrically accented verse predominant in Spanish popular poetry and in the ballads.”

<sup>245</sup> Estos versos compuestos de arte mayor no tienen ninguna remota posibilidad de ser tetradecasílabos (6+8) por la decisión autorial de ser fiel al ritmo heptasílabo e impar del fragmento. De manera que los alejandrinos son los idóneos para su intención creativa, y sus dos versos simples heptasílabos estarán separados por una cesura de tipo tradicional que se realizará mediante un punto y seguido, o con una coma.

<sup>246</sup> Poco antes de morir, Salinas, P (1952: 508) refiere con satisfacción la aportación de su grupo “a este medio siglo de lirismo, el haber sido campo de una transformación del lenguaje poético, no conocida en la poesía española, desde el gongorismo, y de mucho más empuje y alcance, ya que afecta a todos los conceptos hereditarios y admitidos sobre limitaciones estéticas, moldes métricos y convenciones idiomáticas.”

1ª) Eliminando:

- la repetitiva asonancia par.
- el monótono isosilabismo de toda la composición.
- el número par de versos.

2ª) Añadiendo:

- versos heterométricos que entrecortan el metro heptasílabo u octosílabo dominante haciéndolo más elástico, rompiendo su monotonía, y que habitualmente tienen un menor número de sílabas (sin descartarse el quiebro también con el arte mayor cuando la expresión y la emoción lo precisen).

- sutiles y espaciadas asonancias fluctuantes.

- rimas oxítonas, es decir, un elevado porcentaje de versos agudos que imprime también un sentido rítmico y repetitivo a los finales versales, y que puede ser el origen de otras rimas interiores.

- el ritmo interior que conlleva una expresión sintáctica y oracional que tiende a la pausa, el encabalgamiento, la enumeración, la adjetivación y complementación múltiple, los paralelismos sintácticos, etc., es decir, que se caracteriza por desarrollar un ritmo lingüístico y de pensamiento más complejos mediante mecanismos elocutivos que suelen exceder los límites rígidos de la medida del verso.

En 64 fragmentos, este verso de arte menor romanzoide es el ritmo que mejor se ajusta al relato lírico de las expectantes, felices y paradójicas vivencias amorosas. El arte menor se escoge como metro para expresar la experiencia de un amor, y se somete a un proceso de modernización mediante los versos quebrados, la heterometría, la ausencia o difuminado de rima asonante, el añadido de rima oxítona, etc. Lo importante para Salinas es el todo resultante, de manera que las combinaciones métricas participan, forman parte y son de un todo armonizado por el ritmo interior del pensamiento y la emoción. Así por ejemplo, cuando escribe a Jorge Guillén comentándole el endecasílabo amoroso desde Garcilaso a Espronceda, exclama: "está todo llevado a una unidad por potencia de fusión de sentimientos"<sup>247</sup>.

---

<sup>247</sup> Pedro Salinas / Jorge Guillén. *Correspondencia (1923-1951)* (Soria Olmedo ed.), Barcelona, Tusquets, 1992: 330.

Cuando decide escribir su mito de amor con la forma de la poesía, encuentra en el arte menor libre, realizado sobre la base tradicional del romance, la mejor forma expresiva, la métrica idónea<sup>248</sup> que, de un lado le da un marco al fluir de su verso y de otro ordena y selecciona la versión que del referente crea el poeta. Éste, al aceptar esta tipología métrica por personal decisión y necesidad estética, simultáneamente la eleva a componente macrotextual y se somete voluntaria, indagadora y gozosamente a un proceso creativo que se ha dotado de unas normas métricas propias y libres, pero que no olvida totalmente la ortodoxia de la tradición. La métrica, lejos de ser un molde estricto o una dificultad, se convierte en un camino expedito y un apoyo para el poeta, en un elemento de conexión interpoemática e intratextual, en un ritmo que guía al poeta entre las palabras, las sensaciones y sentimientos, las realidades e imaginarios evocados. La métrica irá de la mano del modelo de expresión sintáctica escogida, como vehículo del universo amoroso y vital que va a ser representado en el poema; seguramente, estos –métrica, expresión sintáctica y elocutiva, universo amoroso- serán los elementos de partida en la elaboración del plan textual.

María Rubio (1991, *Castilla*: 152-153) estudia cómo la métrica ha pasado “a ser un mecanismo ordenador al servicio del plan textual que determina la estructura final del texto, de manera que el proceso de microcomposición (organización de las oraciones en la estructura superficial) actúa también en el nivel métrico, guiado por las reglas contenidas en la macroestructura.” Y considera también para la métrica de Pedro Salinas “la existencia de un plan global, relacionado con el plan textual de la macroestructura.”<sup>249</sup>

---

<sup>248</sup> Ya Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua* destaca los romances “porque en ellos me contenta aquel su hilo de dezir –sic- que va continuado y llano”, (Barcelona. Orbis. 1983: 148).

<sup>249</sup> En el esclarecedor volumen *Estructuras imaginarias en la Poesía* (1991: 124) afirma que “la macrocomposición es la organización del nivel profundo del texto, o también la organización del texto como globalidad. La microcomposición es la organización de las oraciones del texto en la estructura superficial.” De ahí que la métrica intervenga en ambos niveles, en el plan global del texto y en la estructuración sintáctica de cada línea versal.



En la misma dirección modernizadora debe entenderse su actuación sobre la silva, un poema no estrófico ya de por sí tendente a ciertas libertades formales. Al conglomerado de hepta y endecasílabos, Pedro Salinas intercalará los previsibles versos de 3, 5, 9 y 14 (7+7) sílabas, y los más libres todavía y amétricos de 2 y 4. El resultado es una silva libre, mayoritariamente impar, que no abandona totalmente su base tradicional pero que amplía su horizonte quebrándose con otros versos impares e incluso con pares de arte menor. Así sucede, por ejemplo, con los versos subrayados de la segunda y tercera paraestrofa del fragmento 22°:

Lucha

por no quedar en donde 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.

Estos versos pares de arte menor aparecen también en los demás fragmentos contruidos mediante silva libre (32°, 38°, 41°, 70°), excepto en el 21° en que los quiebros son con verso impar (3, 5 y 5 sílabas). Así, por ejemplo, el fragmento poemático 32° inserta un hexasílabo:

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 donde estés,

La acción renovadora sobre la silva es muy similar a la que realiza sobre el romance: supresión de toda rima fija, introducción de la heterometría, asonancias fluctuantes y lejanas en conjunción con rimas oxítonas, es decir, producidas mediante versos agudos que marcan rítmicamente al poema y operan directamente sobre el cómputo silábico.

Como hemos referido, el arte mayor, independientemente de su aparición fugaz en algún que otro fragmento, tiene una presencia decisiva en seis fragmentos. Cinco silvas libres tienen como metro dominante el endecasílabo (fragmentos 21, 32, 38, 41, 70) y una el heptasílabo (10 tiene el fragmento 22) como "quiebro" preferente de 8 endecasílabos. De los 172 versos de estos fragmentos 102 son endecasílabos (59,30%) y 37 heptasílabos (21,51%), pero hay otros versos de arte mayor. Sin olvidar los cinco alejandrinos (2,9%) del fragmento 32, los quiebros no heptasilábicos de todos los fragmentos representan 28 versos (16,27%) y entre ellos contamos 7 eneasílabos.

El endecasílabo, y en menor proporción el alejandrino, al utilizarse como metro mayor de la silva libre impar adquieren, por su propia extensión, una superior porción en el reparto del contenido poemático. De manera que, inversamente, se produce cierta correspondencia entre verso breve y densidad temática cuando éste va acompañado del endecasílabo. Y, si en general los metros largos permitirán el "tempo" lento y la recreación en los motivos temáticos, los versos más cortos servirán para condensar o resaltar una determinada parte del mensaje poético:

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.  
(...)

en que ella vive, doble, suya y mía.  
Y cuando ella me hable  
de un cielo oscuro, de un paisaje blanco,  
recordaré  
estrellas que no vi, que ella miraba,  
    (...)  
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                   (fragmento 21).

Obsérvese la trascendencia interpretativa que, para el fragmento poemático, poseen las palabras subrayadas –sólo por nosotros- de los versos de arte menor. La técnica continúa en los fragmentos siguientes en los que las palabras subrayadas adquieren una mayor resonancia emocional, temática, interpretativa, al estar incluidas en versos de metro menor.

Y mientras siguen  
dando vueltas y vueltas, entregándose,  
    (...)  
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                   (fragmento 22)

¡Qué entera cae la piedra,  
Nada disiente en ella  
    (...)  
mirándose en espejos complacidos,  
deshaciendo  
esa gran unidad en juegos vanos;  
mejor no amarse

con alas, por el aire,  
como las mariposas o las nubes,  
flotantes. Busca pesos,  
los más hondos, en ti, que ellos te arrastren (fragmento 38).

En el caso siguiente se destacan en los versos más breves, sobre todo, los pronombres personales "ti" y "tú", trasuntos esenciales de la pareja de amantes que quedan enfatizados por su posición oxítona.

Perdóname por ir así buscándote  
tan torpemente, dentro  
de ti.  
Perdóname el dolor, alguna vez.  
(...)  
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, (fragmento 41).

El cambio en la medida enlazará una serie de rimas en el interior de otros versos. En los ejemplos anteriores, "amor" tiene su eco en "flor" y "allí" en otras dos palabras: "vi" y "vivir" (F. 21); mientras que "vivir" y "sí" encuentran su eco "en mí" (F. 22) y "de ti" renueva su cadencia con "sobre ti" (F. 41).

En los siguientes versos, el heptasílabo porta los versos de movimiento y que expresan el desasosiego vital del "yo" por encontrar a la amada: "encontrarte", "estabas ausente", "buscarme", "andas", "va a llegar", "viajaras". Al alternarse en natural y perfecta combinación con el alejandrino y el endecasílabo, su mensaje lírico queda también resueltamente realzado por su menor extensión:

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,

(...)

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 atraviesas ansiosa con tu cuerpo

como si viajaras.

Y yo, perdido, ciego,

no sé con qué alcanzarte, en donde estés, (fragmento 32).

Estas silvas libres impares y con una base tradicional son por un lado un decisivo elemento de cohesión textual gracias a sus comunes "anomalías" con romances y romancillos libres y, por otro, son el mejor molde para el fluir de pensamientos, reflexiones, emociones y comunicaciones diversas que el yo lírico dirige a su amada. Pensamos, además, que la íntima temática amorosa de los fragmentos con este tipo de métrica, la combinación armónica y eurítmica de sus partes, así como el léxico sencillo y la tendencia al paralelismo y la repetición las convierte en auténticos madrigales versolibristas, algunos incluso ciertamente breves (Fs. 22, 38, 41).

En estas formas libres, el poeta utiliza, según le convenga a su expresión, sólo alguno de los elementos tradicionales (axis y acentos rítmicos, rimas oxítonas e internas, irregulares asonancias, medida, etc.) porque se apoyará en otros más antiguos (ritmo emocional e íntimo, repeticiones léxicas, sinonimias, paralelismos y polimembraciones sintácticas, etc.) que utilizará en sus variadas formas y más allá, explorando desarrollos sintácticos (doble, triple y cuádruple complementación verbal, por ejemplo) que le permitan un ritmo interior más personal y novedoso sin perder de vista totalmente los apoyos rítmicos, los grupos fónicos relacionados con pausas métricas, la medida con la función intensificadora que

acabamos de ejemplificar, las pausas interparaestróficas ocasionales, etc.

### **6.3.3. Cuadro métrico-numérico y conclusiones.**

Formularemos a continuación, detallada y numéricamente, el catálogo métrico expuesto en el segundo epígrafe (6.2.) de este capítulo, ampliando algún elemento, para observar y anticipar una serie de conclusiones. Para ello, indicaremos con cifras, y por este orden, el número del fragmento poemático, el número de versos de éstos, el del verso dominante en cada uno con sus excepciones (sólo en los fragmentos pertinentes: silvas libres y en los dos fragmentos -36 y 53- motivo de nuestras correcciones), y el número de paraestrofas y de sus versos integrantes respectivos.

Veamos el resultado en las dos páginas siguientes:

Nº de fragmento	Nº de versos	Verso dominante	Nº de excepciones	Nº de paraestrofas	Nº de versos por paraestrofa
1	36	8	3	5	6,4,8,11 y 7
2	41	7	2	2	27 y 14
3	24	8	7	4	5,4,8 y 7
4	25	7	10	4	2,9,11 y 3
5	37	8	5	2	18 y 19
6	37	7	2	2	18 y 19
7	36	7	1	1	36
8	48	7	1	2	24 y 24
9	25	8	3	5	6,3,5,7 y 4
10	39	8	4	4	3,5,12,19
11	39	7	0	2	16 y 23
12	37	8	0	1	37
13	69	7	1	1	69
14	28	7	2	2	4 y 24
15	45	7	0	2	31 y 14
16	44	7	0	1	44
17	44	7	3	1	44
18	47	7	4	1	47
19	38	7	1	1	38
20	52	7	1	1	52
21	39	11(28), 7(8)	3: 3,5,5	1	39
22	26	7(10), 11(8)	8:3,2,9,2,4,5,5,4	4	3,4,7 y 12
23	35	8	7	5	2,12,13,6 y 12
24	29	8	3	1	24
25	27	8	5	4	5,7,6 y 9
26	38	7	1	1	38
27	50	7	0	3	11,11 y 28
28	36	7	1	1	36
29	36	7	7	3	4,15 y 17
30	31	8	2	1	31
31	33	8	2	2	7 y 26
32	32	11(18), 7(5), 14(5)	4:9,9,6,5	1	32
33	33	7	1	2	2 y 31
34	29	8	3	4	2,7,7 y 13
35	24	7	0	1	24

Nº de fragmento	Nº de versos	Verso dominante	Nº de excepciones	Nº de paraestrofas	Nº de versos por paraestrofa
36	26	8	5:6,5,3,3,2	2	10 y 16
37	47	7	4	2	14 y 33
38	21	11(12), 7(5)	4:9,9,4,5	1	21
39	22	8	1	1	22
40	42	7	2	1	42
41	22	11(12), 7(6)	4:5,5,3,4	1	22
42	30	7	3	1	30
43	37	7	4	2	14 y 23
44	47	7	0	1	47
45	45	7	1	2	43 y 2
46	30	7	1	1	30
47	39	7	2	1	39
48	29	7	0	1	29
49	37	7	2	1	37
50	27	8	4	1	27
51	36	7	1	1	36
52	27	7	4	2	24 y 3
53	28	8	5:3,4,5,5,4	1	29
54	36	7	2	1	36
55	26	8	1	1	26
56	36	8	5	4	5,4,7,20
57	36	7	1	1	36
58	29	7	6	3	2,3 y 24
59	42	8	10	3	2,6,9 y 25
60	35	7	4	2	12 y 23
61	26	7	2	2	8 y 18
62	41	7	2	1	41
63	29	7	0	1	29
64	53	7	1	1	53
65	46	7	2	1	46
66	39	7	2	1	39
67	31	7	1	1	31
68	21	8	3	3	7,5 y 9
69	21	8	2	2	7 y 14
70	32	11(22), 7(5)	5:9,9,3,2,5	1	32



De esta secuenciación numérica realizada a partir de la representación gráfica de los diversos aspectos métricos de *La voz* podemos apreciar varias referencias objetivas de las que hay que deducir una serie de datos y últimas conclusiones.

En primer lugar, los 2.460 versos están repartidos en un total de setenta fragmentos líricos, lo que arroja un porcentaje matemático de 35´14 versos por fragmento. Serán, además, estos fragmentos de 31 a 40 versos los más usuales como veremos en el esquema inferior. Si le diéramos un desvío de un 20% a esa cifra media, es decir, si contempláramos en la media a los fragmentos de 29 a 42 versos, tendríamos un total de 40, es decir, que la supuesta regularidad en la extensión de cada fragmento poemático puede ser aceptada pues aumenta acercándose a un 57´14% del total. Con todo, la inicial media de 35 versos por fragmento nos avisa de la tendencia a la exposición y complejidad de cada uno de ellos, y, por consiguiente, de todo el cancionero.

En segundo lugar, observaremos una categorización de los fragmentos atendiendo a su extensión. La primera cifra entre paréntesis se corresponde con los primeros 35 fragmentos, la segunda al resto:

- Fragmentos de 21 a 30 versos: 25 (9-16) -----→ 35´71 %
- Fragmentos de 31 a 40 versos: 28 (17-16) -----→ 40 %
- Fragmentos de 41 a 50 versos: 14 (7-7) -----→ 20 %
- Fs. de más de 51 versos: 3 (69, 52 y 53 vv.)-→ 4,28 %

Con esta clasificación, es evidente que los primeros treinta y cinco fragmentos son normalmente más extensos<sup>250</sup> y los segundos más breves. En la primera parte el enunciador lírico necesita fijar y explicar los roles de los sujetos líricos: las carencias y expectativas

---

<sup>250</sup> Esta primera parte acumula 13 de los 22 fragmentos octosílabos, y sus tres silvas libres poseen más versos. Los demás datos corroboran esta tendencia métrica: 17 de sus fragmentos tienen de 31 a 40 versos, 7 de 41 a 50, 2 son muy extensos -52 y 69 versos-, y sólo 9 tienen de 21 a 30 versos. Por el contrario, la segunda mitad del poema tiene 16 fragmentos de 21 a 30, 11 de 31 a 40, 6 de 41 a 50 y 1 de 53.

Además, los primeros 35 fragmentos abarcan 1.289 versos por 1.171 los segundos.

del “yo” en un mundo anodino y oscuro, así como las facultades portentosas del “tú” en su universo de vida y luz, y cómo afecta la arribada triunfal de la alegría al “yo” y al mundo circundante.

Tal vez, estas sean las razones por las que estos fragmentos tengan más número de versos. Como consecuencia, las relaciones entre los protagonistas poemáticos y el mundo estarán más definidas en la segunda mitad del macrotexto poético, y el “yo” indagará y reflexionará sobre sentimientos, cuestiones y realidades más precisas y concretas por lo que no necesitará la acumulación léxica e imaginaria ni el desarrollo versal del primer momento, ni tampoco su distribución conceptual y espacial en varias paraestrofas.

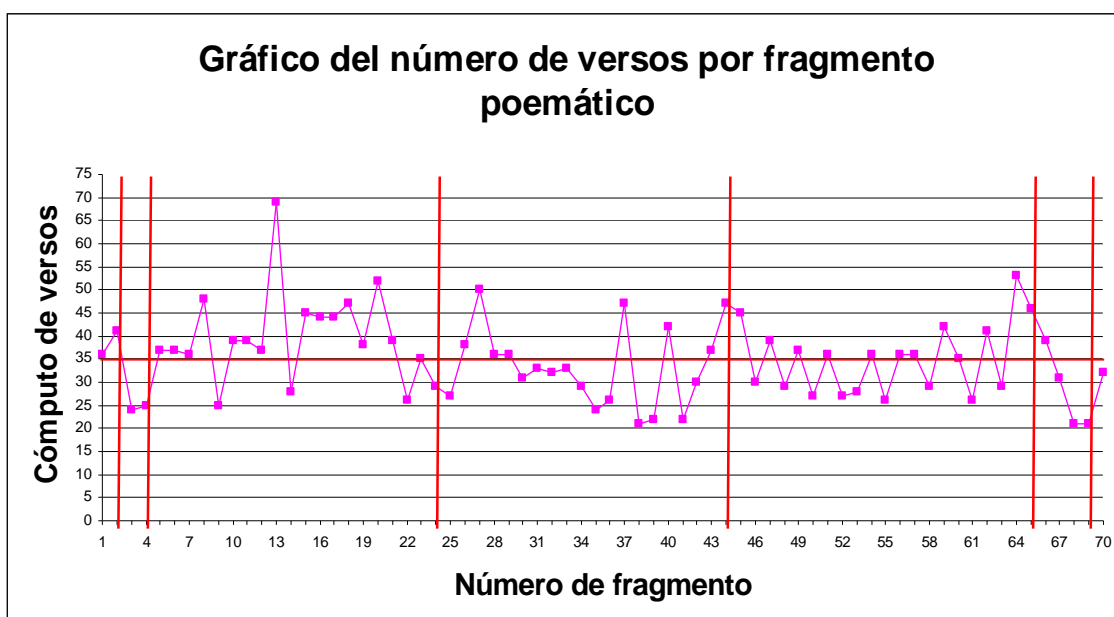
Por los mismos motivos, es lógico que la primera parte contenga 78 paraestrofas y la segunda sólo 50, o que la primera tenga seis fragmentos con 4 paraestrofas y tres con 5<sup>251</sup>, mientras que toda la segunda parte cuenta con un único fragmento de 4 paraestrofas. Síntoma de un contenido imaginario que necesita menos, por conocido, de la pormenorización y la especificidad de sus componentes. También es revelador que las tres series con más fragmentos correlativos de una sola paraestrofa se den en la segunda parte (6, 10 y 6 fragmentos seguidos). Y que de los treinta y ocho fragmentos con una única paraestrofa, veintitrés estén en la segunda parte. O que de las seis series de fragmentos seguidos con 36 versos o más, cuatro estén en la primera parte con 19 fragmentos (4, 4, 7 y 4 fragmentos) y dos en la segunda con 6 fragmentos (3 y 3).

Todos estos datos entresacados del cotejo de los *fragmenta* aportan una conclusión obvia, la tendencia a la concentración del contenido lírico se produce en la segunda mitad del poema. De ahí que ésta posea los únicos dos fragmentos de 22 versos, y los únicos tres de 21.

---

<sup>251</sup> Los diez primeros fragmentos acumulan ya 31 paraestrofas frente a las 14 de los diez últimos.

A continuación, hemos realizado un gráfico que muestra la evolución del número de versos de cada fragmento poemático, la raya roja horizontal da la media aritmética (35,1%) de versos por fragmento, y las seis verticales se corresponden con la secuenciación que de *La voz a ti debida* propusimos en el capítulo 4.4.



Al analizar el gráfico, podría aventurarse que además hay cierta relación entre el número de versos de los fragmentos poemáticos y las siete secuencias en las que se integran.

El fragmento pórtico consta de 36 versos, un número muy próximo a la media versal. A continuación, el segundo fragmento aumenta el número de versos (41) como reflejo de la desasosegada espera del amante.

La secuencia tercera comienza con fragmentos cercanos a la media versal (37, 37 y 36 versos); pero presenta los altibajos más llamativos del gráfico ya que se corresponde con los momentos del júbilo amoroso. En efecto, la llegada de la alegría en el fragmento

8º, se expresa con 48 versos, los otros dos fragmentos centrados en el tratamiento del mismo tema también presentan cotas altas: 45 versos el 15º y 39 el 21º, y los cinco fragmentos que sobre el gozo hay entre ambos tienen un elevado número de versos: 44, 44, 47, 38 y 52. Con todo, la cota más alta la posee el fragmento 13º (69 versos), y no es por su carácter climático sino explicativo y hasta narrativo: el yo lírico comunica por extenso a su amada los efectos que sobre el mundo y él mismo produce su impulso vital.

En la cuarta secuencia se expresan inquietudes y alegrías junto al deseo cada vez más decidido de encontrar la esencia de la amada y del amor. El tono es levemente más reposado, tal vez la razón de que los altibajos sean menos acentuados. Sin embargo el fragmento 27º (50 versos) sobresale por arriba y el 38º (21 versos) y 39 (22) por debajo en la media versal. En el primer caso, el yo lírico explica a su amada la naturaleza simbólica y real del sueño. Los segundos refieren la seguridad del amor total (38º) y las inseguridades del yo lírico (39). Y es curioso, significativo, que todos los poemas apuntados hasta ahora como de elevado número de versos sean todos heptasílabos (excepto el 21 que está en silva libre). Y que estos dos últimos, los primeros que señalamos con pocos versos, esté uno en silva libre y el otro en octosílabos.

La quinta secuencia presenta una media más regular del número de versos por fragmento. A simple vista es indudable que hay incluso cierta simetría o armonía en el número de versos de los fragmentos correlativos. En concreto, desde su segundo fragmento -46 versos- hasta el antepenúltimo -63-, el número de versos oscila entre los 28 y los 42 sin estridencias. Son fragmentos que giran en torno a la separación y ruptura, la duda, la soledad, y el penar amoroso del yo lírico. Es el penúltimo de esta secuencia, el 64º, el que rompe esa relativa uniformidad en la medida y alcanza los 53 versos heptasílabos. De un lado, se aparta de la temática del dolor por la pérdida amorosa, y, de otro, abre una expectativa: el yo poemático, apesadumbrado por la memoria alegre del pasado, desea recuperarlo confiando en las almas como tabla de salvación del amor.

Los fragmentos de la sexta secuencia poemática muestran una evidente mengua progresiva en el número de versos: 39, 31, 21, 21. Estos dos últimos (fragmentos 68º y 69º) están, al igual

que la mayoría de los breves, escritos en octosílabos. Otra prueba de la preferencia de esta medida para el fragmento breve y del heptasílabo para el más extenso. Observamos que estos dos breves fragmentos están en situación principal: antepenúltima y penúltima del macrotexto poético. Y desde esta posición preparan el final mediante la creación de una atmósfera de desconcierto y sombras desde la que el amante desea realizar su "amor en volandas". Solución que se materializa en la última secuencia en la que los amantes proyectan su amor supratemporalmente. La medida de este fragmento 70° (32 versos) se aproxima a la media aritmética del cancionero, y también a los 36 versos del fragmento pórtico.

Finalmente, proponemos una serie de pautas con que se han dispuesto métricamente los fragmentos:

a) La alternancia o discontinuidad de fragmentos en octosílabos y heptasílabos, es decir, en romances y romancillos libres.

b) Las pequeñas agrupaciones de fragmentos isométricos en romances y romancillos libres: 8-8, 7-7-7, 7-7-7-7.

c) Las tiradas de ocho fragmentos mayoritariamente isométricos: 7-7-7-7-7-7-7-7.

d) La disposición parasimétrica de los fragmentos atendiendo a su morfología métrica.

Con estos cuatro patrones básicos, son cuatro los períodos dispositivos<sup>252</sup> que pueden constatarse al aplicar aquellos a *La voz a ti debida*:

-Los seis primeros fragmentos muestran un ritmo discontinuo y alternativo entre el octosílabo y el heptasílabo (8-7-8-7-8-7) tras el que se ubica una pareja de heptasílabos y otra de octosílabos (7-7-8-8), que se alternarán una vez más (7-8) antes de la primera de las tres series de ocho fragmentos ininterrumpidos en heptasílabos (7-7-7-7-7-7-7-7, fragmentos 13 al 20), que puede considerarse como el momento de la definitiva consolidación del heptasílabo y

---

<sup>252</sup> Esta sería la secuenciación métrica de los primeros cuarenta fragmentos líricos: 8-7-8-7-8-7-7-7-8-8-7-8-7-7-7-7-7-7-7-7-11/7-7/11-8-8-8-7-7-7-7-8-8-11/14/7-7-8-7-8-7-11/7-8-7

que le permitirá afianzarse y variar espectacularmente al mezclarse con el arte mayor en las dos silvas libres de los fragmentos 21 y 22 (11/7-7/11).

-Ahora, centrado el ritmo y encontrado el metro idóneo, la discontinuidad inicial se muda en una tendencia a las agrupaciones breves de fragmentos isométricos. Así, nos encontramos con un trío en octosílabos (8-8-8), una tirada de cuatro en heptasílabos (7-7-7-7), una pareja en octosílabos (8-8) rematada en una silva libre más audaz pues incluye también alejandrinos (fragmento 32).

-Desde este innovador fragmento 32 (11/14/7) podemos vislumbrar una tendencia a la disposición simétrica. El primer caso se produce en la parte central del macrotexto ya que llega hasta el fragmento 38, y presentaría esta formulación: 11/14/7-7-8-7-8-7-11/7, es decir silva libre, alternancia de heptasílabo y octosílabo, y silva libre. Esta primera simetría métrica está seguida por otros dos fragmentos discontinuos: 8-7.

-A continuación, los últimos 30 fragmentos están ordenados con otra segunda aproximación a un patrón de simetría, que, abriéndose (fragmento 41) y cerrándose (fragmento 70) con una silva libre tendría su eje en los fragmentos 54 y 55 (7-8), a partir de cual se desenvuelven hacia delante y hacia detrás un fragmento octosílabo, una pareja de heptasílabos, uno octosílabo y una tirada de ocho heptasílabos.

Sólo los dos últimos fragmentos octosílabos (penúltimo y antepenúltimo) no guardan esta simetría, y es porque estos breves fragmentos de 21 versos cada uno cambian el hilo argumental de los anteriores en heptasílabos y se concentran en un motivo nuevo, las sombras, es decir, preparan y lanzan la temática del definitivo y climático fragmento final, el 70: una prueba más de la importancia de la métrica en la composición y construcción del plan textual.

Y esta es la secuenciación métrica de los últimos 30 fragmentos en la que puede apreciarse el patrón métrico de disposición simétrica que proponíamos:

11/7-7-7-7-7-7-7-7-7-8-7-7-8-7-8-8-7-7-8-7-7-7-7-7-7-7-7-7-8-8-11/7  
 A                    B                    C D E X E D C                    B                    \* A

Esta propuesta viene en cierta medida corroborada por el interesante y lúcido epistolario de Pedro Salinas, gracias al cual sabemos que en ocasiones componía sus poemas amorosos por parejas o tríos, y que, en los mejores momentos, parece que conseguía series de poemas cercanas a la decena.

Dado que publicó en 1931 *Fábula y signo*, y que en el verano de 1932 conoció a la que sería su musa e inspiración, la profesora estadounidense Katherine Reding Whitmore, todas las citas que desde ese año aparezcan en sus cartas sobre los poemas que está escribiendo tendrán una relación directa<sup>253</sup> y mayoritaria con el proceso de creación de *La voz a ti debida* (1933). Si nos fijamos en las que escribe a su amigo y confidente Jorge Guillén, editadas por Soria Olmedo (1992), sabemos que tiene algunos poemas ya escritos en mayo de 1932, pero este proyecto de libro no parece estar todavía bajo la órbita de Katherine por una simple cuestión de fechación: "Con todo eso mi libro de versos sigue incógnito y expectativo. Le tengo miedo. Es menester que le revise en junio" (1-V-1932; Soria, 1992: 147). Sin embargo, en las citas siguientes, una vez establecido el contacto amoroso (VIII-1932), todos los poemas serán ya para *La voz a ti debida*: "Paso un verano un tanto raro. Escribo, pero poemas, hijo, nada más. Te mandaré pronto algunos" (28-VIII-1932; Soria, 1992: 148).

Así, estimulado por el amor a su musa, continuará escribiendo poemas a buen ritmo:

"Aquí me he puesto a trabajar, de nuevo, sobre las notas tomadas y tengo ya copiados diez poemas más. Te los mando hoy o mañana a lo más tardar, con el ruego de que me digas sencillamente si crees que en tono y calidad están al nivel de los restantes del libro. Porque si así fuera tendría ahora que interpolarlos, quitando algunos de los antiguos de modo que vinieran a quedar cincuenta y cinco poemas, es decir mi libro más extenso. Yo creo que pertenecen a él y me alegro de que hayan llegado a tiempo (...) Lo malo es que con esta afluencia de poemas no he podido

---

<sup>253</sup> Presagia Carne Riera (1991: 163) que "a veces, tenemos la impresión de que el sujeto poético nos muestra un fragmento de diario (...) En otras, quizá en la mayoría, la carta (...) es el elemento clave. Salinas nos ofrece diversos fragmentos de cartas escritas en ocasiones distintas y que implican estados de ánimo diferentes y a veces contradictorios."

aún escribir una sola línea de las cosas dramáticas que tengo embotelladas hace tanto tiempo" (3-IX-1932; Soria, 1992: 149).

De la cita colegimos tres circunstancias que influirán en la estructura del cancionero y en sus usos métricos. La primera es, como ya certificamos, la existencia de tiradas de fragmentos poemáticos escritas bajo un mismo impulso emocional, y posiblemente con un mismo ritmo y "tono". La segunda es que Salinas no dispone el libro de una sola vez, sino que lo irá reconfigurando con diversas aportaciones que interpolará sobre el trabajo realizado. La tercera es que los nuevos "poemas" irán relegando al silencio a los que había compuesto antes del verano de 1932 en que conoce a Katherine, pues serán los nuevos versos de temática amorosa los que conformarán el macrotexto poético en poco menos de año y medio, por lo que, en ocasiones, redactará incluso en sus viajes: "He hecho más poemas, dos o tres casi, ayer en Pau. Quiero que el libro salga pronto, aunque sé que no se acaba" (6-V-1933; Soria, 1992: 153).

Además, todo ello viene corroborado, como vimos al estudiar el texto de la contraportada como elemento paratextual, por el hecho de que sabemos de la existencia de *Amor en vilo* (febrero y octubre de 1933), una primera y exigua entrega lírica, un anticipo del inminente cancionero que está diseñando y que se publicará en diciembre de ese mismo año: *La voz a ti debida*.

Terminaremos añadiendo dos apreciaciones métricas más. La primera es que en ocasiones hay una relación directa entre el cambio de métrica del fragmento y el de su tono o tema, además, ciertos fragmentos importantes por su aportación temática conllevan un tratamiento más específico de su diseño métrico. Así, por ejemplo, el introductorio y fundamental fragmento pórtico se destaca con el número máximo de paraestrofas (5) y una medida octosílaba frente a lo que será el dominante verso heptasílabo. En la tercera parte estructural, los fragmentos centrados en la alegría (8<sup>a</sup>, 15<sup>a</sup>, 21<sup>a</sup>) poseen un número elevado de versos (48, 45 y 39 respectivamente) y estos son heptasílabos para transmitir mejor el dinamismo del gozo amoroso, si bien el fragmento 21 [definición del amor para Salinas, según J. González Muela (1974: 70)]



presenta 28 endecasílabos, necesarios para una mejor exposición temática, en silva libre impar con ocho heptasílabos y pentasílabos. Una vez conseguida "la verdad trasvisible", la fusión amorosa y anímica de los amantes en el fragmento 21, el 22 continúa la forma de la silva libre, pero ahora el ritmo es más rápido y entrecortado pues el verso dominante es el de siete sílabas, más idóneo para expresar las ansias y afanes del yo lírico. El desasosiego del amante perdido, que busca y no encuentra a su amada ausente, hallará su mejor cauce de expresión en otra silva libre (F. 32).

De los seis fragmentos que incluyen el tópico literario del penar amoroso, cinco están unidos por el verso heptasílabo, característico de la endecha. Y el penúltimo y antepenúltimo, que abren expectativas argumentales para el final, están en octosílabos rompiendo una serie de ocho en heptasílabos. Y los cuatro últimos fragmentos muestran una menor inclinación al uso de versos proparoxítonos (0) y oxítonos (1,75%), síntoma de su mayor tensión lírica, condensación temática y del entramado conceptual que se está operando sobre el mundo de las sombras, que cristalizará en el último fragmento. Éste, de una decisiva y direccionada información climática para la conclusión del poema, se delimita en única paraestrofa en silva libre en la que 22 endecasílabos favorecen un mejor progreso de la argumentación y explicación final.

Parece, por tanto, que el endecasílabo se prefiere para los temas más abstractos y metafísicos. En el arte mayor, la densidad y dificultad imaginaria encuentra su acomodo.

En segundo lugar, el cotejo y la suma de todos los versos nos da la cifra de 111 proparoxítonos, y 566 oxítonos. El porcentaje de los primeros (4,51%) podría estar entre los límites de la normalidad; pero el porcentaje de los segundos (23%) y la conjunción de ambos denota una utilización constante y premeditada de esta técnica a la hora de elaborar los versos. Salinas recurre especialmente a monosílabos en posición final de verso, consciente de que su ubicación proporcionará una sílaba métrica más para cuadrar la medida del fragmento, es decir, su verso obedece a patrones ortodoxos y es menos libre de lo que pudiera parecer a simple vista.

#### 6.4. Otros recursos rítmicos. Las figuras gramaticales: casos modélicos.

Nos proponemos seguir en este epígrafe las propuestas y aplicaciones prácticas de los libros de D. Alonso y C. Bousoño (1963) y de A. López-Casanova (1992)<sup>254</sup>. Prestamos especial atención, asimismo, a la consustancial relación que entre sí poseen los elementos de los diversos estratos de la lengua, por lo que realizaremos alguna referencia a los más cercanos: el fónico, el léxico-semántico, etc. Por ejemplo, como hemos visto al estudiar la métrica de *La voz a ti debida*, la disposición gráfica del poema, de sus fragmentos y paraestrofas, de sus versos y líneas versales, es un componente inequívoco del ritmo expresivo de lo poético, así como los espacios en blanco interparaestróficos e *interfragmenta*. Esta especificidad gráfica, "visual", de la poesía avisa del ajustado ritmo de lo lírico. Cada poeta compone sus versos según esos modelos espaciales y gráficos de la tradición sobre los que puede actuar innovando, especialmente a partir del Romanticismo, el Simbolismo y las vanguardias.

No obstante, como hemos adelantado, nos centraremos especialmente en las denominadas figuras gramaticales, pues en ausencia de otros parámetros poéticos tradicionales (rima, isometría, estrofas, etc.), éstas son las encargadas de portar y aportar un preciso y personal ritmo lírico. Este característico ritmo esta basado en el fundamental compás de la poesía, cual es la repetición de los elementos de la lengua y su combinación, que en *La voz* destaca en tres estratos lingüísticos que entre sí poseen una íntima relación y correspondencia: la repetición fonemática y de palabras, la iteración sintagmática, y la habitual inclusión de ésta en la repetición de estructuras sintácticas y oracionales de más desarrollo como el paralelismo y la correlación.

Señala López-Casanova (*El texto poético*, 1994: 103), que en poesía hay "una pertinencia expresiva del tejido gramatical del

---

<sup>254</sup> Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid, Gredos, 1963. A. López-Casanova, *Lenguaje de la poesía y figuras gramaticales*, Castellón, Universitat Jaime I, 1992; y *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Colegio de España, 1994: 103 a 114.

texto”, y sus figuras, “las pertenecientes, pues, al estrato morfosintáctico, han sido siempre las menos valoradas a la hora del análisis poemático (y de la propia especificidad del lenguaje poético).” En *La voz* es absolutamente fundamental su pertinencia y abundancia para crear un ritmo poético muy preciso y característico. De todas estas figuras expondremos un pequeño muestrario modélico indicando el número de fragmento poemático, de sus versos, su función, etc.

#### **6.4.1. Repetición monemática. Articulación del dinamismo expresivo.**

En primer lugar referiremos la repetición monemática, ya sea de morfemas (similicadencia, rima oxítona) o lexemas que pueden repetirse parcialmente (derivaciones, campos léxicos) o con la palabra íntegra. En este último caso, el haz de posibilidades iterativas está más estudiado e incluye procedimientos elocutivos basados en repeticiones léxicas posicionales como la polipote sustantiva, la anáfora y epífora, la concatenación y complexión, la epímone, etc. Todos ellos son analizados en el siguiente epígrafe.

*La voz a ti debida* no posee una rima consonante o asonante al uso. La primera no existe, y la segunda sólo tiene efímeras apariciones y de distribución muy irregular. Sí es relativamente frecuente la presencia de monosílabos en posición final de verso, es decir, una rima oxítona. Así es que los procedimientos líricos que hemos citado asumirán el protagonismo de la repetición rítmica, un aspecto básico de la poeticidad.

La rima oxítona es, sin embargo, un elemento determinante para el ritmo del verso y, por supuesto, para su medida. Salinas sabe trazar sus versos de manera que recurran al auxilio de palabras agudas y monosílabos en posición final de verso cuando necesita una sílaba métrica más.

Excepcionalmente, las palabras oxítonas pueden remedar una rima asonante como en el fragmento 19 (palabras subrayadas en negrita), aunque haya agudas que no mantengan la asonancia pero sí el ritmo (sólo en negrita). Estos finales tónicos de versos recuerdan las rimas románticas, pues también se pueden combinar

con vocablos esdrújulos (sólo subrayados). Como, además, es relativamente constante la presencia de una o dos asonancias, irregulares y exiguas (-é-o, í-a, subrayadas y en cursiva), comprenderemos que la rima no desaparece totalmente del verso de *La voz*.

¡Sí, todo con exceso:  
la luz, la vida, el **mar**!  
Plural todo, **plural**,  
luces, vidas, mares.  
A subir, a **ascender**  
de docenas a cientos,  
de cientos a **millar**,  
en una jubilosa  
repetición sin **fin**,  
de tu amor, **unidad**.  
Tablas, plumas y máquinas,  
todo a **multiplicar**,  
caricia por caricia,  
abrazo por **volcán**.  
Hay que cansar los números.  
Que cuenten sin **parar**,  
que se embriaguen contando,  
y que no sepan **ya**  
cuál de ellos será el último:  
¡qué vivir sin **final**!  
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 cómputos, de signos,  
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**.

No obstante, en Salinas, lo que de sonoro o llamativo pudiera tener este tipo de palabras queda eclipsado e integrado por su discursivo y natural tono de expresión, sencillo y equilibrado “sin dar con ello en ninguna sequedad”. De manera que con lo altisonante se busca y se produce un resultado musical, pero no en exceso vibrante. Si bien, no deja de ser paradójico que el número total de versos con rima oxítona sea de 566. Un 23% en un poema de confianza, de tono y tema íntimos.

Únicamente el fragmento 38º no tiene un solo verso oxítono; pero los hay con 18 (8º), 17 (19º), 15 (20º, 23º, 37º), 13 (13º, 40º, 59º, 60º), 12 (26º, 53º), 11 (27º, 48º, 66º) y 10 (18º, 24º, 25º, 31º, 33º, 50, 51º). Razón por la que la rima oxítona puede considerarse un obvio estilema autorial.

Normalmente, la rima oxítona es la única que se realiza en los fragmentos, junto a algún eco o la presencia de ligeras e irregulares asonancias. Sin embargo, en algunos fragmentos como el 37, una rima oxítona (-á) se puede alternar con otra (-í), y con asonancias (-é-o, é-a, -í-a) o epíforas (“tuya”).

Me debía **bastar**

con lo que ya me has dado.

Y pido más, y **más**.

Cada belleza tuya

me parece el *extremo*

cumplirse de ti *misma*:

tú nunca podrás **dar**

otra cosa de **ti**

más perfecta. Se *cierran*

sin misión, ya, los ojos

a una luz, ya, sobrante.

Tal como me la diste,

la vida esta completa:  
tú, terminada **ya**.

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, (vv.1 a 32).

Además, en el interior de los versos, puede constatarse una gran cantidad de palabras que reitera rítmicamente los finales versales ("debía", v. 1; "más", v. 3; "belleza", v. 4; "ti", v. 6; "podrás", v. 7; "ya", v. 10 y 11; etc.) Por tanto, estamos en un verso menos libre de lo que parece, y ante una versátil evolución de la rima oxítona libre.

La similitud es un eficaz sustituto de la rima porque produce en el interior de los versos un efecto similar a la rima final. Es notorio que ciertos tiempos verbales tienen unos morfemas flexivos tan característicos (imperfecto de indicativo, potencial simple, gerundio, tiempos de perfecto, etc.) o tan sonoros (futuros, infinitivo simple, etc.) que su reiteración prácticamente produce una especie de rima en el interior del fragmento poemático.

Vas y vienes, resbalas (v. 351).

A subir, a ascender (v. 706).

Si varias de ellas se alternan y disponen cercanas, producirán rimas internas y oxítonas como en los versos 1, y 4 a 20, del fragmento poemático 31, en donde la condensación de similitudines dota al poema de un expresivo ritmo:

- Empújame, lánzame  
(...)  
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  
de niñez. Los buscaré.  
Marcharé días y días,  
y al llegar adonde están,  
descubriré tus sonrisas

La condensación puede obtenerse con una sola similitudine que también conseguirá una regularidad de sinfonía, un compás sonoro regular y cadencioso, como en la utilización del imperativo (alguno reforzado con pronombres enclíticos) en los versos 1, 2, 4, 11, 15, 17 y 23 del fragmento 52:

Distánciamela, espejo;  
trastorna su tamaño.  
(...)  
hazla menuda, mínima.  
(...)

Quítale esa delicia

(...)

déjala fría, lisa,

(...)

Desvía

(...)

Entrégame tú de ella

La derivación incide también en este ritmo que conlleva la repetición monemática. Por ejemplo, la derivación del verbo "querer" en la cuarta y última paraestrofa del F. 34 en donde se combina, entre otros procedimientos (anáfora, deixis, paralelismos, etc.), con similitud de la primera y segunda persona singular del presente de indicativo:

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.

La repetición no sólo puede ser de palabras sino de contenidos semánticos, de conceptos, como en los numerosos casos de sinonimia del fragmento 64:

se apoyan

-maravilla, milagro-,

en aires, en ausencias,

(...)

Pero a ti, a ti, memoria

(vv 4 y 5).



de un ayer que fue carne  
tierna, materia viva,  
y que ahora ya no es nada  
más que peso infinito,  
gravitación, ahogo, (vv. 13 a 18).  
(...)

A ti, afán de retorno,  
anhelo de que vuelvan (vv. 22 y 23).  
(...)

Signos y simulacros (vv. 29).  
(...)

querrían ser tu apoyo  
eterno, ser tu suelo,  
tu prometida tierra.  
Pero, luego, más tarde,  
se rompen –unas manos-,  
se deshacen, en tiempo, (vv. 32 a 37).

El dinamismo expresivo negativo tiene en la sinonimia un mecanismo afín, ya que tiende a una expresión morosa, redundante, detenida. Esta contención del dinamismo expresivo viene reforzada por la frecuente presencia de doble y triple adjetivación, pleonasmos, numerosas pausas (asíndeton), frases nominales, la disyunción, la tendencia al encabalgamiento abrupto y sirremático y la recurrencia de campos léxicos o isotopías que, en diverso grado, frenan la evolución del contenido lírico y concentran la emoción en unos referentes imaginarios que gravitan en torno a un eje léxico o conceptual, o dos cuando los hay antitéticos. Dada la enorme cantidad de estos fenómenos de repetición en *La voz a tí debida*, tal y como veremos en el Capítulo VIII (Anexo), apuntaremos ahora sólo algunos modelos paradigmáticos.

La doble adjetivación puede ser sinonímica (v.1, F. 68, "cuerpos leves, sutiles"), pero también antitética ("y destellos a lo lejos, / negros, blancos", vv. 15 y 16, F. 31, ya que recoge el doble efecto cromático del sustantivo), etc. A la adjetivación triple se recurre en busca de resultados descriptivos ("Luego te paro los brazos, / rápidos, largos, nerviosos ", vv. 6 y 7, F. 56; "Claros,

redondas, tibias", v. 3, F. 60), intensificadores ("tu cuerpo al marcharte, huella / tierna, tibia, inolvidable", vv. 8 y 9, F. 23; "cálida, viva, tierna, / la forma de una mano", vv. 28 y 29, F. 44), gradativos ("es tu voz. Densa, tan cálida, / más palpable que tu cuerpo", vv. 14 y 15, F. 56; "Las hay distantes, quietas, / inmensas, como astros", vv. 3 y 4, F. 43), etc.

Los pleonasmos o redundancias producen estructuras sintácticas basadas en el acusativo interno latino y circunscritas a la repetición conceptual; pero originarias de otras fuerzas y resonancias interpretativas. Por ejemplo en el verso 39 del F. 20 se dice: "de ir viviendo una vida" que tiene un uso similar en los versos 7 y 8 del F. 12: "en la vida / que estás viviendo". La estructura sintáctica de complemento circunstancial como antecedente de la oración de relativo se repite por igual en dos versos gemelos, el 8 y el 11 del F. 27: "en el sueño que sueño", y juega a sorprender al lector: "en las bocas juntas / del beso que se besaron" (vv. 18 y 19, F. 36). El pleonasma tiende, pues, a evolucionar hacia un final sorprendente ("Hoy estoy besando un beso", v. 11, F. 36) y la paradoja:

Fatalmente, te mudas  
sin dejar de ser tú,  
en tu propia mudanza, (vv. 14 a 16, F. 6).

¡Dormir el mundo, el sol  
(...)  
en el sueño que duermo! (vv. 5 y 8, F. 27).

La omisión de verbos en las oraciones produce estatismo, tensión emotiva y un cierto aire de incertidumbre. Las frases nominales suelen aparecer en ubicaciones privilegiadas del fragmento poemático, por ejemplo en los finales, clímax desde donde se intensifica la ambigüedad, la extrañeza y, sobre todo, se produce la condensación temática o conceptual:

pastos para corderos,  
juegos de niños y

silencios absolutos.  
Mas para nadie amor.  
Nosotros, sí, nosotros,  
amando, los amantes. (vv. 31 a 36, F. 51).

Mi única amante ya siempre,  
y yo a tu lado, sin ti.  
Yo solo con la verdad. (vv. 24 a 26, F. 55).

En consecuencia, las frases nominales son un recurso que no sólo provoca un dinamismo expresivo de signo negativo, al carecer de la acción que pudieren aportar los verbos, sino que fija la atención sobre los significados del sintagma nominal, y éstos quedan privilegiados adquiriendo una mayor densidad informativa e imaginativa: "No, ni carnes, ni almas." (v. 31, F. 67).

La disyunción introduce matizaciones entre los elementos relacionados aunque estos aparezcan en símiles sinonímicos ("como a soplo o a brisa", v. 31, F. 2), unidos mediante zeugma ("como estrella o abril", v. 7, F. 51) o en una gradación intensificadora realizada con deixis en una frase nominal:

Hoy o mañana, o dentro  
de mil años, o el día  
penúltimo del mundo. (vv. 22 a 24, F. 2)

Como suele ser habitual en la poesía, tampoco en *La voz a ti debida* se recurre a la esticomitia. Se prefiere la libertad expresiva y conceptual que ofrece el encabalgamiento. Éste permite ampliar el desarrollo de la estructura oracional y de pensamiento más allá de los límites de un solo verso, al tiempo que es un mecanismo que articula íntimamente los versos correlativos. En este macrotexto poético, hay una destacadísima propensión a sorprender al lector en el verso encabalgado, razón del característico y abundante uso de dos tipos de encabalgamientos para estos fines, el abrupto y el sirremático. Dada su proliferación, anotaremos sólo algunos ejemplos de cada tipo como muestra de su actuación activadora del

ritmo expresivo, es decir, son coadyuvantes del dinamismo expresivo positivo del poema.

Por eso siempre te tomo  
la pena, lo que me das. (vv. 11 y 12, F. 25).

nunca esperes que te traiga  
más mundos, más primaveras  
que esas que tú te defiendes  
contra mí. El ir y venir  
a los siglos, a las minas, (vv. 26 a 30, F. 31).

La extensión y expectación significativa que propone un verso encabalgante, en muchas ocasiones se produce fragmentando la unidad del sintagma mediante el encabalgamiento sirremático. Normalmente separa sustantivo de adjetivo ("cosas / imposibles", vv. 30/31, F. 16) o viceversa ("un gran / salpicar", vv. 16/17, F. 8). El caso más extremo y llamativo se produce en el antepenúltimo verso del fragmento 57 en el que se separa la preposición "de" de su sintagma nominal, es decir, el enlace queda en el verso encabalgante y el núcleo sustantivo en el encabalgado:

de lo imposible, de  
tu querer vivir

Por lo que concierne a los campos léxicos y semánticos, es obvio que, en mayor o menor medida, expresarán circunstancias del amor y de los amantes aunque pueden girar alrededor de cualquier motivo. En efecto, cualquier isotopía es válida para conformar cada fragmento poemático, que incluso incluirá dos cuando estén enfrentadas, en oposición. Es, entre otros casos, lo que sucede en el fragmento 62. Para expresar los extremos límites que alcanza el yo poemático por el impulso amoroso del tú lírico, se utilizan dos isotopías discursivas que son antitéticas y complementarias de un todo: los maravillosos efectos y trayectorias del amor.

La primera está integrada por términos de la naturaleza ascendente: "alto", "sierras", "mundo", "estrellas". En la segunda,

los significados de sus vocablos tienen unas connotaciones del mundo descendente y marino: "hondo", "profundidades", "marinas", "corales". Sin embargo, la grandiosidad de ambos referentes simbólicos se transforma en menudencias, seres insignificantes, si falta la amada. Así deviene la primera isotopía en sus elementos mínimos: "gramo", "peso"; y también la segunda: "gota", "agua".

Sé que 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

(vv. 27 a 36).

#### **6.4.2. Repeticiones léxicas posicionales.**

Las anáforas y epíforas son mecanismos de repetición posicional de palabras, y por tanto, de conceptos y de sonidos constantes. Ambas figuras elocutivas pueden estar integradas en estructuras lingüísticas de mayor amplitud sintáctica y oracional como el paralelismo y la correlación. La anáfora puede ser de una sola palabra como los adverbios "no" y "detrás" en el fragmento 3, en el que son -junto al paralelismo, epímone y epífora- elementos rítmicos y dinamizadores de los versos.

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.

En ocasiones, la anáfora incluye determinante y núcleo sustantivo como en el fragmento 48. Así se aumenta su función intensificadora.

la aurora, por lo menos,  
la aurora, sí. La luz

Es frecuente la anáfora de vocablos monosílabos ("a", "de", "si", "ya", "me", "te", "se", "yo", "tú", etc.) que se utiliza como recurso de aporte silábico para cuadrar la medida del fragmento. Especialmente abundante es la conjunción "y" con esta función métrica, por ejemplo en el fragmento 53, en el que, anafóricamente, inicia los versos 2, 9, 12, 16 y 24. Con la misma finalidad<sup>255</sup>, recurre a la colocación de monosílabo al final de verso con lo que resultan dos sílabas métricas para encajarlo con la medida versal dominante en el fragmento poemático. Con un simple vistazo a la parte final de los versos, se contempla la abundancia de pronombres personales de primera y segunda persona del singular ("yo", "ti", "tú", "mí", "él", etc.), los adverbios ("ya", "más", "no", "sí", etc.), sustantivos monosílabos ("voz", "luz", "mar", "flor", "Sur", "sol", etc.).

Las palabras en relación epifórica pueden estar muy distanciadas como en el F. 6 (vv. 3 y 37: "tu vida") o ser muy frecuentes como en el 16 (vv. 1, 8, 12, 24 y 44: "sí") porque es su palabra clave, como en el 67 (vv. 3 y 12: "alma"; vv. 23 y 31: "almas") o el F. 9 en el que la palabra "nombre", además de aparecer como epífora (vv. 7, 15, 21, 25) se reitera dispersamente en otros versos (1, 3, 5, 22) con los que establece una rima interna.

---

<sup>255</sup> Idéntico propósito métrico decide la frecuencia de vocablos agudos en final de verso como los verbos en futuro ("veré", "buscaré", "ganarás", etc.) e infinitivo ("dudar", "despertar", "abrazar", "ser", "correr", "ascender", "vivir", "sentir", "pedir", etc.). Sin embargo, ya hemos comentado que Pedro Salinas ni busca ni consigue un ritmo vibrante o exaltado a lo romántico, sino que persigue y mantiene una expresión discursiva sin afectación, aparentemente coloquial y detenida por constantes pausas, encabalgamientos abruptos, etc.

Una palabra puede repetirse seguida dos o más veces. Esta geminación otorga un carácter enfático al verso, por ejemplo en el verso 29 del F. 15: "alegría, alegría"; o en el v. 1: "Amor, amor, catástrofe" y el 21: "se llama ayer. Ayer" del F. 17; o en el v. 18 del F. 31: "Marcharé días y días", y el v. 24 del F. 46: "nunca, nunca la oí." En el ejemplo siguiente, la repetición -apoyada en la que también se realiza mediante la frase hecha en el primer verso y en las aliteraciones de oclusivas, nasales y vocal abierta- provoca una morosidad expresiva que connota un ritmo sensitivo.

La espuma, hora tras hora,  
infatigablemente,  
fue blanca, blanca, blanca. (vv. 2 a 4, F. 18).

Esta epímone, también llamada reduplicación o anadiplosis, puede ser además versal o semiversal, esto es, se repite el verso entero o parte de él con lo que aumenta la tensión y gradación emotiva del contenido lírico:

Y vendrá un día  
-porque vendrá, sí, vendrá- (vv. 22 y 23, F. 50).

"Puede darse, asimismo, una reiteración que funcione a modo de *leitmotiv* o estribillo, bien en partes o en todo el poema"<sup>256</sup> Cuando se repite íntegramente un mismo verso, tradicionalmente se considera un estribillo, como en el fragmento 23; si bien, Pedro Salinas no lo articula como tal y sí como *leitmotiv*, como motivo argumental que se desarrollará desde el primer verso<sup>257</sup> y que se

---

<sup>256</sup> A. López-Casanova, 1994: 105.

<sup>257</sup> En el fragmento 3, el último verso de las tres primeras paraestrofas tampoco constituye un estribillo y sí una idea recurrente que va intensificando la emoción de su mensaje: "Detrás, detrás, más allá" (v. 5), "detrás, más allá" (v. 9), "Detrás, más allá te busco" (v. 17).

Así sucede en el fragmento 4, en el que los dos primeros versos ("¡Si me llamas, sí / si me llamas!") se reiteran como mecanismo intensificador en el verso final de la segunda paraestrofa ("¡si me llamas!", v. 11), y en el interior de la tercera ("¡si me llamas, sí, si me llamas!", v. 20).

reitera como paradójico cierre de la estructura circular del fragmento:

Yo no puedo darte más.

No soy más que lo que soy.

(...)

Pero

no soy más que lo que soy. (vv. 1 y 2 y los dos últimos: 34 y 35).

En otras ocasiones, un mínimo cambio en la morfología de la reduplicación versal supone abrir nuevas interpretaciones y sugerencias en el final del fragmento, como acontece con los versos tercero y último del F. 67:

No, ni carnes, ni alma.

(...)

No, ni carnes, ni almas.

No obstante, la repetición de una parte del verso suele implicar la introspección del yo lírico o su deseo de explicarse la experiencia de su amor, como en los ejemplos del fragmento 36:

Ayer te besé en los labios.

Te besé en los labios. Densos, (vv. 1 y 2).

(...)

Hoy estoy besando un beso;

estoy solo con mis labios. (vv. 12 y 13).

(...)

Te estoy besando más lejos. (v. 26).

En cualquier caso, es un procedimiento sintáctico que estructura, incluso semánticamente, el fragmento poemático y le dota de un repetitivo ritmo expresivo, trabándolo íntimamente como en la epímona versal concatenada de los versos 10 y 11 del F. 32:

No están ya allí, que tú te los llevaste;

te los llevaste, sí, para traérmelos,



Así, la repetición de una parte del verso puede y suele referir los pasos del proceso mental del actor lírico que evoca las palabras de su amada y, desde el recuerdo, las trae a su presente y les da vida, como sucede con la triple repetición de "No te vayas" en los versos 15, 32 y 47 del fragmento 44.

La iteración léxica por compleción, también denominada epanadiplosis, es también usual, y produce asimismo una intensificación de la emoción lírica, y cierta cadencia y sorpresa con el reencuentro de la misma palabra al final de la cláusula o del mismo verso, ya sea un pronombre personal: "Yo te quiero, soy yo." (último verso del F. 14), "Nosotros, sí, nosotros," (v. 35, F. 51); un adverbio: "no piden nada, no" (v. 18, F. 15), "¡Atrás y siempre atrás!" (v. 28, F. 17), "No, no te quiere, no" (v. 1, F. 33); etc.

La repetición de una palabra se puede producir encadenando el final de un verso con el inicio de otro, de manera que las palabras se vinculan correlativa, gradual y connotativamente unas con otras. Este es el caso de la concatenación o conduplicación de los cuatro primeros versos del F. 16:

Todo dice que sí.  
Sí del cielo, lo azul,  
y sí, lo azul del mar,  
mares, cielos, azules

Aunque es un procedimiento escaso y limitado normalmente a dos versos en *La voz a ti debida*, el efecto de su iteración léxica consigue efectos expresivos y rítmicos. En el primer ejemplo que viene a continuación forma parte de un paralelismo sintáctico y de una intensificación semántica, en el segundo, la acumulación del mismo vocablo produce un efecto de sorpresa reforzado por la concatenación y el cierre del signo de interrogación en el verso segundo.

Lo dejaría todo,  
todo lo tiraría

(vv. 3 y 4, F. 4).

¿Y si no fueran las sombras  
sombras? ¿Si las sombras fueran, (vv. 1 y 2, F. 69).

Sin embargo, este principio vertebrador de versos correlativos, que quedan ligados mediante la reiteración intensificadora del vocablo escogido, puede proyectarse hacia metas más ambiciosas. Así es como la iteración de los mismos vocablos en dos fragmentos seguidos se utilizará también con el fin de dejar una huella conceptual, mental, un fino hilo conductor del contenido y temática amorosa en la recepción del lector. En tal caso, el mecanismo es más laxo y sutil pues engarza no versos sino fragmentos poemáticos que están separados por espacios tipográficos en blanco, y lo consigue mediante la repetición de un conjunto de palabras clave, una expresión o un concepto. Todos estos elementos sirven de vínculo interfragmental, es decir, intrapoemático, ya que trasvasan vocablos e ideas, refieren una continuidad más o menos explícita, y, también, enlazan y fortalecen internamente, la construcción lógica de la arquitectura formal e imaginaria.

En la edición que adjuntamos al final de nuestro trabajo, anotamos más de una docena de los ejemplos más llamativos, por tanto, en este epígrafe sólo nos detendremos en un caso modélico.

En la secuencia 49 hay una serie de expresiones que recrean el tema de la identidad: "todos tan parecidos / como si fueses tú" (vv. 6 y 7), "¡si tú vieras qué iguales!" (v. 19), "sí, como tú" (v. 22), "sí, con todo / lo tuyo menos tú" (vv. 31 y 32). Todas ellas se reproducirán con ligeros cambios en la 50: "quién eres, quién no eres tú!" (v. 9), "tan iguales ya" (v. 10), "así siendo tan iguales" (v. 12), "falsa tú, / pero tan igual a ti" (vv. 18 y 19).

En otras ocasiones, hemos observado que ciertas palabras de un fragmento reaparecen en el siguiente como elementos de conexión interfragmental ya por simple repetición, derivación o sinonimia contextual; como acontece entre el fragmento 67 ("carnes", "alma", "Abrazarme", "aire", "Sombras", "beso") y el 68 ("cuerpos", "sombras", "besar", "labios", "aire", "brazos", "alma", "carne").

### **6.4.3. Reiteración de estructuras primarias. Pluralidades isofuncionales.**

Hay numerosísima iteración sintagmática. Entenderemos por tal la repetición de elementos sintácticos a partir, básicamente, de un núcleo verbal (aunque también la haya de origen sustantivo, adjetivo o adverbial), es decir, la reiteración de un mismo sintagma o una misma complementación con la misma función sintáctica (doble y triple atributo, complemento directo, circunstancial, predicativo, etc.)

En la estructura morfológica oracional, Salinas recurre a la iteración de una función sintáctica como procedimiento que aporta una singular cadencia expresiva y musical. En la misma línea está la utilización de la enumeración, habitualmente asindética, aunque es más frecuente y singularizante la presencia múltiple de un mismo complemento verbal como estilema autorial reiterado.

Somos conscientes de que algunos de los ejemplos que vamos a proponer se integran en mecanismos elocutivos de mayor desarrollo sintáctico y oracional como el paralelismo y la correlación; pero queremos destacarlos aisladamente como un importantísimo rasgo de estilo del poeta. En efecto, en Salinas es frecuente la reiteración de un mismo sintagma oracional que puede estar compuesto de 2 a 6 elementos, y que suele manifestarse principalmente con morfología triple.

Son especialmente abundantes las complementaciones triples de complemento circunstancial, directo y del nombre; les siguen las de atributo, complemento predicativo y del adjetivo; pero también recurre a la complementación múltiple de complemento indirecto, regido y del adverbio. En cualquier caso, y dado que suelen ser tres los sintagmas correlativos que aparecen con la misma función y disposición, es evidente que se erigen en un componente sintáctico iterado que dota al poema de un ritmo muy característico ("prosías"). Veremos algunos casos paradigmáticos de este singular rasgo de estilo.

En el F. 4, vv. 13 a 17, aparecen cinco complementos circunstanciales de lugar que remiten a los recónditos e imprevisibles localizaciones por donde puede venir la esperada y ansiada amada:

telescopios abajo,  
desde la estrella,  
por espejos, por túneles,  
por los años bisiestos  
puede venir. No sé por donde.

El primer circunstancial (“telescopios abajo”) no mantiene la morfología de los siguientes (determinante + sintagma nominal), pero ésta sí suele ser la misma en casi todos los casos como en el fragmento 31, vv. 29 a 31:

contra mí. El ir y venir  
a los siglos, a las minas,  
a los sueños, es inútil.

Pero, como vimos, la complementación puede ser más numerosa y abarcar seis sintagmas con la misma función sintáctica como en los vv. 27 a 31 del F. 49, aunque para ello se realice omisión del determinante, circunstancia que aumenta la tensión y emoción poéticas.

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.

En los versos 3 al 6 del fragmento 64, se produce una gradación de cuatro elementos circunstanciales que tienen una reminiscencia barroca.

se apoyan  
-maravilla, milagro-,  
en aires, en ausencias,  
en papeles, en nada!

La gradación recuerda especialmente la del homenajeado Góngora: "en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada"; del soneto "Mientras por competir con tu cabello" <sup>258</sup> que recreaba los tópicos del *carpe diem* y *collige virgo rosas*. En relación, tal vez también, con uno de los "Poemas metafísicos"<sup>259</sup> de Quevedo, concretamente con los dos primeros versos del que comienza: "¡Fue sueño ayer; mañana será tierra! / Poco antes, nada; y poco después, humo!"

No obstante, ya hemos comentado que lo frecuente es la complementación triple, como en los versos 13 a 15 del F. 66:

¿O ha de ser ya con otros  
labios, con otros nombres  
y siglos después, esto

La complementación de directos puede llegar a ser héptuple como el caso extremo de los versos 4 a 9 del fragmento 4:

todo lo tiraría:  
los precios, los catálogos,  
el azul del océano en los mapas,  
los días y sus noches,  
los telegramas viejos  
y un amor.

No obstante, es más abundante la triple complementación directa, como la que se produce en los versos 32 y 33 del F. 11.

para lanzar los barcos,  
las máquinas, las fiestas.

---

<sup>258</sup> Luis de Góngora. *Antología poética*. Edición de Suárez Miramón A. Barcelona, Orbis, 1988: 24.

<sup>259</sup> Francisco de Quevedo. *Poesía original completa*. Edición de J. M. Blecua Barcelona, Planeta, 1981: 5.

En estos dos últimos ejemplos, apreciamos que los elementos enumerados son sólo aparentemente caóticos. Su desorden conceptual y su ilógica agrupación se vuelven racionales porque el contexto los integra y vincula por subjetivos tonos de referencialidad semántica comunes (los márgenes y los viajes y las vías de contacto en el primer caso; y los elementos tecnológicos, veloces y modernos como entes externos al mundo de los amantes, en el segundo).

La enumeración puede también referir una serie de hipónimos contextuales que se aglutinan en un hiperónimo final globalizante como en los versos 5 a 7 del F. 27:

¡Dormir el mundo, el sol,  
las hormigas, las horas,  
todo, todo dormido,

Esta estructura se repite, por ejemplo, en los versos 35 y 36 del fragmento 62:

Y perderé mi nombre,  
mi edad, mis señas, todo

La complementación nominal tiende también a ser triple:

Devuelto ya a la ley  
del metal, de la roca,  
de la carne. Tu forma (vv. 31 a 33, F. 45).

yo me quedaré en la orilla  
de los vuelos, de los sueños,  
de las estelas, inmóvil. (vv. 33 a 35, F. 59).

En ambos casos, la repetición de la misma estructura sintáctica (preposición + determinante artículo + sustantivo) y las aliteraciones configuran un sugerente ritmo versal.

Los sujetos tampoco escapan a este uso de varios sintagmas realizando la misma función sintáctica en la estructura oracional. Un

caso llamativo se produce en los versos 15 a 19 del fragmento poemático nº 22:

Y mientras siguen  
dando vueltas y vueltas, entregándose,  
engañándose,  
tus rostros, tus caprichos y tus besos,  
tus delicias volubles, tus contactos

Nuevamente observamos que el sujeto quíntuplo que conforma los dos endecasílabos consta de una serie de elementos aparentemente caóticos; pero que están unidos, en realidad, por su condición de ser aspectos externos (físicos, actitudinales) de la amada. Con todo, es también más numeroso el sujeto triple como en los versos 13 a 16 del F. 25:

Los besos los traen los hilos  
del telégrafo, los roces  
con noches densas,  
los labios del porvenir.

Aunque los diversos sintagmas suelen estar unidos mediante asíndeton, también se recurre a la disyunción, que en el siguiente ejemplo provoca un leve calambur en el segundo verso:

¿Me sonrío a mí el sol,  
o la noche, o la ola? (vv. 11 y 12, F. 51).

Los atributos también se agrupan en tríadas, que, en el primer ejemplo, conllevan el ritmo de la similitud de infinitivo y la aliteración.

quererme, entonces, era  
irse con los demás,  
hablar fuerte, reír, (vv. 23 a 25, F. 47).

Y como tú eres la frágil,  
la apenas siendo, tiernísima, (vv. 13 y 14, F. 50).

Y la enumeración de sus elementos consigue transmitir efectos intensificadores con ascendente gradación culminativa.

un minuto era un siglo,  
una vida, un amor. (vv. 8 y 9, F. 65).

Los complementos predicativos se manifiestan en el macrotexto poético, en su mayor parte, mediante adjetivos que tienden a ser tres:

Te quiero pura, libre,  
irreductible: tú. (vv. 10 y 11, F. 14).

Sin embargo, entre los complementos predicativos se puede insertar alguno con forma sustantiva en la estructura oracional, como en los versos 8 a 10 del F. 52: "gacela" que, procedente del imaginario amoroso islámico medieval, salta sensitiva como metáfora de la amada rodeada de tres adjetivos.

que la puedas tener  
a ella, desmesurada,  
gacela, ya sujeta,  
infantil, en tu marco.

Con un uso minoritario, el predicativo se realiza sólo con tríada de sustantivos como en los versos 14 a 16 del F. 13:

Podíamos llamarlo  
a nuestro gusto: estrella,  
colibrí, teorema,

La categoría adjetivo es muy frecuente en *La voz a ti debida*. Además de constatar su presencia como atributo y complemento predicativo, subrayaremos que aparece en series de doble y, sobre todo, triple adjetivación. Esta abundancia provoca la presencia de su triple complementación:



salvados de motivos,  
de orígenes, de albas. (vv. 35 y 36, F. 18).

todo lleno de abismos,  
de fechas y de leguas. (vv. 11 y 12, F. 35).

estás siempre cercada  
de ansias, de afán, de anhelos, (vv. 33 y 34, F. 43).

De nuevo, los sustantivos de los tres elementos de cada una de las tres tríadas son agrupados de manera caótica, si bien sólo aparentemente, pues entre ellos guardan una relación de similitud semántica en el imaginario del yo poemático.

El resto de complementación (complemento indirecto, regido y del adverbio) tiene una menor frecuencia en estas tríadas de isofuncionalidad sintáctica que estamos afirmando como estilema autorial. Anotaremos los últimos ejemplos para estos tres complementos entre los que el indirecto es quizás el menos utilizado:

Arráncale ya a la noche  
negadora y a la sombra  
que lo celaba, ese cuerpo (vv. 4 a 6, F. 24).

La iteración de complemento regido o suplemento también puede ser doble y triple:

Nada disiente en ella  
de su destino, de su ley: el suelo. (vv. 2 y 3, F. 38).

Estar ya siempre pensando  
en los labios, en la voz,  
en el cuerpo, (vv. 24 a 26, F. 56).

Y concluimos este muestrario de complementación isofuncional con el minoritario complemento del adverbio.

se repiten encima

del naranjo o la piedra:

(vv. 3 y 4, F. 35).

Constatamos, asimismo, que la presencia de estas pluralidades o emparejamientos de unidades no sólo actúan de manera independiente, o sobre tres o cuatro versos, sino también sobre todo un fragmento poético en el que sus versos presentarán, como por ejemplo sucede del 28 al 39 del segundo fragmento, una estructura bimembre con la que desarrollarse sintácticamente:

Aunque sé que es inútil.  
Que es juego mío, todo,  
el esperarla así  
como a soplo o a brisa,  
temiendo que tropiece.  
Porque cuando ella venga  
desatada, implacable,  
(...)  
se quebrarían todos,  
deshechos, traspasados  
irresistiblemente

Otro ejemplo de la reiteración de construcciones binarias emparejadas la tenemos en la mayor parte de los 36 versos del fragmento séptimo. Aunque comienza con dos tétradas (vv. 2 y 3, 4 y 5), en realidad representan dos estructuras binarias vinculadas estrechamente entre sí ("suelta"- "vacante", "ingrácida"- "en el aire"; "sin alma"- "sin cuerpo", "sin color"- "ni beso"). En los demás versos puede constatarse la importancia estructural y semántica de los binarismos subrayados.

"Mañana". La palabra  
iba suelta, vacante,  
ingrácida, en el aire,  
tan sin alma y sin cuerpo,  
tan sin color ni beso,  
que la dejé pasar  
por mi lado, en mi hoy.  
(...)

(vv. 1 a 7).

Y todo se pobló  
de carne y de banderas. (vv. 10 y 11).

(...)

En trenes o en gacelas  
me llegaban –agudas,  
sones de violines-  
esperanzas delgadas  
de bocas virginales.  
O veloces y grandes  
como buques, de lejos,  
como ballenas  
desde mares distantes,  
inmensas esperanzas (vv. 18 a 27).

(...)

toda vibrante, tensa  
de alma y carne rosada, (vv. 30 y 31).

#### 6.4.4. Paralelismo y correlación.

Muy frecuente en *La voz a ti debida* es el paralelismo u ordenación hipotáctica que con la repetición de un esquema sintáctico, de una estructura oracional, proporciona no sólo una ordenación arquitectónica al fragmento poemático sino también un ritmo de pensamiento y una reiteración de la melodía rítmica interna, similar en intencionalidad y efectividad a la que consigue la rima tradicional. En ausencia de ésta, aumenta la presencia del paralelismo y las ya citadas pluralidades de isofuncionalidad sintáctica, es decir, agrupaciones de sintagmas que realizan una misma "estructura primaria" oracional.

En un verso que se pretende libre y en la línea de la modernidad que proponía el Simbolismo, el paralelismo es un mecanismo más abierto y flexible que la correlación (ordenación paratáctica). Pensamos que el paralelismo, casi hipertrófico en *La voz*, se prefiere a la correlación porque está tiene una formulación morfológica tal vez más clásica, medida y perfecta, es decir, recuerda a la poesía más convencional y a la que no se aparta de las pautas y disciplinados usos habituales. Y Salinas, de un modo

discreto pero decidido, prescinde de toda métrica que suene a tradicional, de toda estructura sintáctica cerrada; opta por aquellos procedimientos que le ofrecen mayor libertad expresiva y conceptual. Él no intenta literaturizar su amor con un soneto a lo Lope, Quevedo o Góngora en el que cada verso y estrofa guarda un meditado y ajustado equilibrio con los cercanos, no desea un estrecho y predeterminado límite, todo lo contrario. Está indagando en el ritmo del verso, busca uno más libre, menos formular y clásico, con una mayor libertad expresiva que le permita otra expositiva y conceptual. Su elocución, en la que es tan frecuente la ambigüedad y la paradoja, gusta más de las formas abiertas y discursivas que le ofrece el paralelismo. Prefiere las estructuras progresivas para avanzar en el descubrimiento y búsqueda de la amada, para expresarle las oscilaciones y descubrimientos de su amor, para reflexionar y comunicarle la progresión de su historia amorosa.

Así pues, dado el carácter discursivo de la expresión poética saliniana, parece que es natural que tienda más hacia el paralelismo que hacia una oración y expresión desarrollada a partir de una estructura correlativa, más artificial y forzada en el lenguaje conversacional. No obstante, ésta también se produce en *La voz*, aunque en muy pocas ocasiones. Un ejemplo interesante lo tenemos en los primeros versos del fragmento 31. El verso 1 es la "pluralidad básica" (oración principal) desde la que se establecen tres pluralidades de correlación en los versos 2, 4 y 5.

Empújame, lánzame  
desde ti, de tus mejillas,  
como de islas de coral,  
a navegar, a irme lejos  
para buscarte, a buscar

Una posibilidad que ofrece la correlación reiterativa es lo que D. Alonso (1963: 58 a 60) y A. López-Casanova (1992: 33 a 49) estudian como subtipo diseminativo-recolectivo. En este caso, escribe Alonso en la página 60, suele ser característico que "la primera pluralidad esté 'diseminada' a lo largo de todo el poema o

de parte de él, y la segunda reunida ('recolectada') hacia el final de la composición, a veces en un solo verso."

Las series diseminativo-recolectivas son otros mecanismos ordenadores del texto lírico. Ensamblan y dirigen el desarrollo del fragmento poemático hacia un final síntesis y recolección de elementos dispersos. Este subtipo de correlación es escasa en *La voz a ti debida*. Veamos el caso que se produce en el fragmento 25:

**La luz** lo malo que tiene  
es que no viene de ti. (vv. 1 y 2).  
(...)

**La alegría**  
no es nunca la misma mano  
la que me la da. Hoy es una, (vv. 6 a 8).  
(...)

**Los besos** los traen los hilos  
del telégrafo, los roces (vv. 13 y 14).  
(...)

¡Qué hermoso el mundo, qué entero  
si todo, **besos** y **luces**,  
y **gozo**,  
viniese sólo de ti! (vv. 24 a 27).

Los tres sintagmas nominales que inician paraestrofa ("La luz", v. 1; "La alegría", v. 6; y "Los besos", v. 13) reaparecerán al final de la cuarta y última paraestrofa, amén de otras palabras ("de ti"), confeccionando la postrera cláusula del fragmento poemático que, con la reiteración de dichos tres elementos y la exclamación retórica que la contiene, refuerza la intensidad del clímax final.

En el fragmento 10, la serie diseminativo-recolectiva presenta otras particularidades. La primera paraestrofa abre una expectativa -"cosas perdidas"- que causan el lamento del yo lírico, aunque él sabe que su amada era quien las custodiaba. En las dos paraestrofes siguientes, se produce una enumeración, "diseminación", de cuatro elementos perdidos: "tiempo", "espuma", "nubes", "el querer" que se reunirán, serán "salvados" en la cuarta, hacia el final del fragmento poemático.

¡Ay!, cuántas cosas perdidas  
que no se perdieron nunca.  
Todas las guardabas tú.

Menudos granos de **tiempo**,  
que un día se llevó el aire.  
Alfabetos de la **espuma**, (vv. 1 a 6).  
(...)

Y por perdidas las **nubes** (v. 9).  
(...)

Y las alegrías altas  
del **querer**, y las angustias  
de estar aún queriendo poco, (vv. 13 a 15).  
(...)

Cuando te miré a los besos  
vírgenes que tú me diste,  
los **tiempos** y las **espumas**,  
las **nubes** y los **amores**  
que perdí estaban salvados. (vv. 29 a 33).

Sin embargo, como ya hemos indicado, es el esquema progresivo o hipotáctico el característico del poema, por lo que se realizan estructuras paralelísticas en las que una misma estructura oracional repite su "modelo" en cada "conjunto" progresivamente, es decir, los diversos sintagmas de cada conjunto se repiten en paralelo en el conjunto siguiente, y así sucesivamente.

El paralelismo es un poderoso mecanismo constructor del fragmento poemático, y un potente estructurador rítmico del interior paraestrófico e interparaestrófico cuando su estructura sintáctica se ubica en lugares privilegiados. Esto acontece en el tercer fragmento, en el que los versos iniciales y finales de las tres primeras paraestrofas están en relación paralelística, trabándolas internamente en su sintaxis y ritmo, y vehiculando el desarrollo temático de su imaginario:

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.

Pero observamos que no se produce una total homosintaxis, y que el esquema ordenador no es rígido como no podía serlo en un poeta que, bajo el influjo simbolista, estaba buscando liberar el ritmo del arte menor, la sintaxis del verso y la expresión imaginaria amorosa. De ahí la presencia de versos amétricos, de omisión de elementos verbales en la segunda estrofa a pesar de las correspondencias "nombre"- "letra" e "imagen"- "espejo", y de una mayor libertad en el interior de la tercera paraestrofa que genera su propio paralelismo interno.

Otro caso de este difuminado de la estructura paralelística se produce entre la primera y tercera paraestrofa del F. 29:

Cuando cierras los ojos  
(...)  
me voy contigo, adentro. (vv. 1 y 4).

(...)  
Cuando vuelves a abrir  
los ojos yo me vuelvo  
afuera, ciego, ya, (vv. 20 a 22).

Sin embargo, los paralelismos producidos en el interior de las paraestrofas sí pueden acercarse a estructuras sintácticas más cerradas:

Menudos granos de tiempo,  
que un día se llevó el aire.  
Alfabetos de la espuma,  
que un día se llevó el mar. (vv. 4 a 6, F. 10).

no pide nada, no  
va a nada, no obedece  
a bocinas, a gritos, (vv. 18 a 20, F. 15).

Aunque lo más frecuente sea en todo el poema un paralelismo con difuminado, omisión, variación o amplificación de uno o varios elementos constitutivos de su estructura. De ahí que en los comentarios del Anexo (Capítulo VIII) hayamos incluido estas frecuentísimas y libres formas desviadas de la norma como paralelismos, a los que indudablemente remiten, abriendo las posibilidades de su estructuración a una mayor libertad formal y conceptual, adaptándola al devenir expresivo e imaginario del yo lírico.

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. (vv. 1 a 10, F. 58)



## VII-A MODO DE CONCLUSIÓN.

### I.

Pedro Salinas, después de sus tanteos iniciales con algunas vanguardias (especialmente el Futurismo y Ultraísmo) y la poesía francesa moderna (que conoce traduciendo a Musset y Proust, leyendo a los maestros simbolistas y Verhaeren, y con un lectorado de tres años en París), aspira a una síntesis en busca de su propia expresión que tenderá cada vez más a un lirismo esencial según el modelo del Simbolismo, Juan Ramón Jiménez y su inclinación constante a la depuración y la poesía desnuda de artificio. Aunque Salinas mantendrá un ininterrumpido diálogo con la tradición (Desde Petrarca, Garcilaso, Juan de Yepes y Lope hasta Bécquer y Antonio Machado), experimentando también con recreaciones intelectuales, líricas, de la realidad en los primeros poemarios, hasta que descubre el gran tema vital de su trilogía, el amor. Y lo hace eliminando todo el andamiaje retórico de sus juveniles versos modernistas en busca de una elocución sencilla, pseudocoloquial, desnuda de malabarismos lingüísticos, que elimina también la técnica y temática vanguardista, y abraza una veta simbolista esencial que, en su caso, será de intrasubjetiva expresión amorosa.

La expresión de su intimidad espiritual y sentimental, de su entusiasmo vital y de sus estados emocionales están estimulados por una constante tendencia metafísica a captar lo inasidero y esencial, la verdad última y absoluta; pero nunca abandona una expresión aparentemente sencilla y natural, ni el asiento real y corporal de su amor. Sin embargo, estamos ante un poeta erudito y tan poco amigo del pasional tono romántico<sup>260</sup> como de la

---

<sup>260</sup> Está en las antípodas del estilo arrebatado de Ernestina de Champourcín (1905-1999) y su poesía amorosa (*La voz del viento*, 1931; *Cántico inútil*, 1936). En este sentido Cano Ballesta J. [*La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972: 71] escribe: Pedro Salinas también se aventura con el tema amoroso que tanto se presta a la efusión sentimental, pero sin soltar las riendas del corazón en ningún momento. *La voz a ti debida* (1933) se desarrolla en un lenguaje bastante conceptual. No hay explosiones de pasión ni sentimentalismos de ninguna clase (...) El poeta ha juzgado

creación directamente espontánea. Él “se sabe el poema”, como decía José Hierro, y tras un proceso de maduración interior y de inexorable depuración, escribe versos de aparente espontaneidad o coloquialidad que, en realidad, no existen sino como fruto de una voluntad de estilo que, si refleja sencillez, es tras un trabajo intelectual autoimpuesto. Si sus versos pueden recrear y expresar temas y formas tradicionales o modernas, lo realizarán tras filtrarse a través de una atenta actitud culta que depura lo excesivamente popular y fácil. Como ya dijimos, escribe *La voz a ti debida* siguiendo, remotamente, el principio de naturalidad expresiva adoptado por su admirado Garcilaso. De ahí que rehuya los términos grandilocuentes y las construcciones excesivamente retóricas y que prefiera siempre la riqueza y consistencia del léxico común y cotidiano<sup>261</sup>.

Al definir su poética para la famosa antología de Gerardo Diego, estimaba “en la poesía, sobre todo, la autenticidad. Luego, la belleza. Después, el ingenio.” Con estas premisas, su deseo de autenticidad y conocimiento ordenan la percepción y explicación de la realidad y la trasrealidad, y, para que la poesía no pierda en el camino su frescura y verdad, contará con el apoyo de una expresión fluida y bella, modernizada, que nos guía en la dimensión íntima y trascendente que caracteriza su verso amoroso. Pedro Salinas aplica una mirada al mundo y a las cosas prestándoles una sutil atención intelectual a sus aspectos líricos esenciales, metafísicos, no significativos y perceptibles para la mirada común. Su óptica transmutadora descubre lo que Concha Zardoya denomina “La ‘otra realidad’ de Pedro Salinas”<sup>262</sup>, que es producto de su mirar esencial<sup>263</sup>, que aspira a encontrar la verdad última a

---

conveniente no abocar en el poema sus experiencias amorosas sino someterlas a una elaboración cuidada.”

<sup>261</sup> José Ferrater Mora (“Pedro Salinas: el don del lenguaje”, en *Hispania*, XXXV, 2, 1952: 145) recuerda también su “incomparable riqueza y densidad del lenguaje.”

<sup>262</sup> Artículo incluido en Debicki (1976: 63): “Toda su poesía gravita, pues, hacia esa ‘otra realidad’ del amor, de las cosas, del mundo, en busca de la pura existencia, del ser permanente.”

<sup>263</sup> Claudio Guillén en *Múltiples moradas* (Barcelona, Tusquets, 1998: 145) traduce una iluminadora cita de Starobinski J. (“La poésie, entre deux mondes”, Prefacio de *Poèmes* de Yves Bonnefy, París, 1982) que bien puede aplicarse a *La voz*, pues tiene la “condición

través y detrás de las apariencias sensibles. Contra los sentidos comunes, intelecto esencializador. Contra el mundo cotidiano y anodino, iluminaciones. Y éstas son el resultado de aplicar su máxima de que la poesía es “una aventura hacia lo absoluto”, hacia la realidad auténtica y última, permanente y eterna.

Esta voluntad esencializadora, que extrae de lo circunstancial y aparente lo supratemporal y verdadero por influjo simbolista, disfruta con la tensión expositiva de las frases nominales y con los términos prefijados con “tras/trans”, preposición latina que señala esa dirección más allá, al otro lado, y que origina algunos neologismos. Así, los tiempos son “traspasados” (F. 2); los mapas viven “trastornando los rumbos” (F. 20); “la verdad trasvisible” (F. 21) se halla en “la trasnoche (...) el trasamor” (F. 30) y en “el beso trascendido” (F. 66); la vida es un “transporte” (F. 21); el cuerpo del amante está “transido” (F. 33) del recuerdo de la amada; y el espejo “trastorna” el tamaño de ella (F. 52). Con estas palabras, el actor lírico encuentra, más que inventa, la trasrealidad que localiza líricamente detrás, debajo, después y más allá de la aparente realidad exterior. Observemos tan sólo la frecuencia del adverbio “allá” para localizar ese espacio trasreal<sup>264</sup> más seguro, íntimo y profundo: “allá lejos” (Fs. 21 y 28), “allá en su cielo” (F. 21), “allá, distante” (F. 31), “más allá todavía” (F. 37), “allá atrás” (F. 60). De ahí que busque a la amada “Detrás, detrás, más allá” (F. 3), y la espere “más allá / de los fines y los términos” (F. 34), porque “tú eres / tu propio más allá” (F. 6).

Así sucede también que, aunque utilice frases hechas,<sup>265</sup> prefiera la catacrexis y romper las fórmulas fraseológicas para

---

privilegiada en la que la poesía asume conscientemente su función ontológica –quiero decir, juntamente, una experiencia del ser y una reflexión sobre el ser- de la que no había tenido que llevar la carga en los siglos anteriores.” Y relaciona Claudio Guillén esta intención con la de otros poetas del siglo: “Aludo a Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Pedro Salinas, Jorge Guillén o Luis Cernuda.”

<sup>264</sup> Zardoya (en Debicki 1976: 83) llega a defender “el significado metafísico -y aun místico- de la poesía de Pedro Salinas (...) La técnica desrealizadora (...), según apuntaba Federico de Onís, ha de interpretarse como una huida de la realidad cotidiana, sí, pero motivada por la búsqueda de esa `otra´ realidad que se esconde detrás.”

<sup>265</sup> Como, por ejemplo, “tiempo al tiempo” (F. 5), “copo a copo” (F. 16), “a la hora en punto” (F. 27), “sin parar” (F. 68).

sorprender al lector con una nueva disposición conceptual y espacial en la expresión: "telescopios abajo" (F. 4), "temblando de futuro" (F. 8), "de mundo a mundo" (F. 16), "la flor y el orden" (F. 17), "minerales en flor" (F. 20), "te tomo la pena" (F. 25), "te salte todo a los labios" (F. 53), "detrás de telones de años" (F. 66), etc.

La sorpresa la consigue también mediante las enumeraciones caóticas con términos que tienen más en común de lo que imaginamos en una primera lectura, que tienen una equivalencia semántica trascendente. Las palabras aparentemente dispares adquieren en su fragmento correspondiente una identidad común, esencial. Son vocablos que comparten un mismo eje posible de realidades mundanas, por lo que el yo lírico no las vislumbra como elementos distintos sino afines semánticamente en cuanto que acotan una dimensión de su realidad. Las enumeraciones suelen ser asindéticas, "irracionales"; y son muy frecuentes también las series de complementos de isofuncionalidad sintáctica agrupados, sobre todo, en tríadas y tétradas, lo que origina un característico ritmo saliniano que conjuga construcciones sintácticas con imaginarias. Aplica, así, una óptica y una lógica en cierta medida visionaria con respecto al léxico utilizado, en un intento de conquistar una trasrealidad por un mecanismo de desrealización léxico-semántica. Y, al articular su expresión lingüística e imaginaria, avanzará con celeridad si el tono entusiasta del fragmento lo permite o, paso a paso, cuando la enumeración o plurimembración describe y desea plasmar sus tanteos y apreciaciones. En ambos casos, su estructuración sintáctica y oracional continúa siendo vehículo de un imaginario que se proyecta como reflejo de la indagación y descubrimiento progresivo, que exprime y armoniza la esencia de las palabras y de las cosas desvelando cómo son y qué más hay detrás de ellas. Aunque en la parte final de los fragmentos líricos, estas revelaciones pueden expandir su percepción cognitiva mediante paradojas hacia significados más escurridizos y de enriquecedora ambigüedad interpretativa.

Ya desde sus tres primeros libros de versos, Salinas busca describir las emociones y sensaciones que le transmite su mirada selectiva al mundo, a las personas, realidades y objetos de la

modernidad contemporánea<sup>266</sup>. De esta manera, traslada a sus versos vocablos no líricos con anterioridad<sup>267</sup>, una nueva percepción de la realidad siempre ingeniosa, fragmentada, y con unas formas elocutivas y métricas que tienden a la sencillez frente a la complacencia generacional por la metáfora. De su sutil regusto conceptista, otro poeta, Francisco Brines (1995: 13), resalta su característica doble dirección imaginaria y expresiva:

“Ambas características, la formal y la peculiaridad conceptual de este ingenio, le distinguen de otros compañeros de generación, que hacen cumplida gala de sus ricas y variadas posibilidades formales, y que en estos años visten los versos con suntuosidad metafórica.”

## II.

Comenzamos nuestra investigación formulando un tópico, *littera flumen*, para exponer cómo las aguas de la tradición literaria afectan a la creación poética de Pedro Salinas a la hora de concebir y elaborar un cancionero amoroso. En las lenguas romances esta tipología de composición lírica tiene su punto de partida, casi seis siglos antes, en el *Canzonere* escrito en vulgar toscano por Francesco Petrarca (1304-1374). El *Canzonere* (1342-1374) estaba dividido en “Rime in vita e Rime in morte de Madonna Laura”, fases compositivas y sentimentales que en Salinas se corresponden de un

---

<sup>266</sup> Descubre acertadamente Brines F. que Salinas “inventa una mirada virginal para descubrir en estos objetos una nueva realidad y, al salvarlos para la poesía, salvarlos para el mundo del espíritu.” [*Escritos sobre poesía española (De Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*, Valencia, Pre-textos, 1995: 14].

<sup>267</sup> En *La voz* también introduce palabras poco habituales en la poesía. Citaremos sólo los sustantivos: “albergue”, “alfabetos”, “antípodas”, “apellidos”, “automóviles”, “ballenas”, “bocinas”, “buzos”, “calendarios”, “cines”, “climas”, “continentes”, “diccionarios”, “escombros”, “gramática”, “gravitación”, “kilómetros”, “máquinas”, “metal”, “miércoles”, “monosílabos”, “pronombres”, “reló”, “rótulos”, “servidumbre”, “simulacros”, “tacones”, “teléfonos”, “telégrafo”, “telegramas”, “telescopios”, “teorema”, “vértice”, “zapatos”.

Explica Jorge Guillén en “Una generación” (*El argumento de la obra*, 1969: 37) que la “poesía no requiere ningún especial lenguaje poético. Ninguna palabra está de antemano excluida; cualquier giro puede configurar la frase. Todo depende, en resumen, del contexto. (...) *A priori*, fuera de la página, no puede adscribirse índole poética a un nombre, a un adjetivo, a un gerundio.”

lado con *La voz a ti debida* y *Razón de amor*, y, de otro, con *Largo lamento* (la voz dolorida por la ausencia, lejanía y separación, ya sí definitiva, de los amantes). Aunque Salinas beberá las aguas más próximas, por lengua y sensibilidad, de los sonetos y églogas del toledano Garcilaso de la Vega. A él le dedica un luminoso examen Antonio Prieto (2002) observando cómo construye su *imago vitae*, su mito de amor mediante una historia amorosa configurada líricamente alrededor de una amada única.

Con la misma intención ilustrativa, hemos seguido a Arcadio López-Casanova (2007) que ha realizado una reveladora categorización del macrotexto poético acercándose a diversos autores del XX en los que está presente el modelo macrotectual (*Historia del corazón* de Aleixandre), la estructura mítica e imaginaria (el *Diario* de Juan Ramón, los *Seis poemas galegos* de García Lorca), la estructura mítica y paródica (*Viaxe ao País dos Ananos* de Ferreiro) y, sobre todo, un estudio sobre el género del cancionero y su tónica amatoria aplicado a *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández que nos enseña cómo su estructura de sentido, compositiva y comunicativa se encuentran en la tradición, evolucionada, de Petrarca, Garcilaso y los poetas áureos.

Con el magisterio de estos estudios principales, hemos analizado en el Capítulo II los elementos de la *dispositio* macrotectual, comenzando por las dos citas intertextuales, y siguiendo la propuesta y terminología de Genette (1989). La primera, el verso "... la voz a ti debida" de la *Égloga III* con que el renacentista Garcilaso celebraba a Isabel Freyre, da título y modelo paradigmático al cancionero y, además, juega con la polisemia de la palabra "debida" para referirnos cómo todo el poema es la voz del amante dirigida a la amada, y simultáneamente cómo el poema se genera en ella y le retorna como debida entrega de una deuda de amor. La segunda cita, "Thou Wonder, and thou Beauty and thou Terror!" del *Epipsyichidion* que Shelley dedicó a su amada Emilia, remite con un léxico y tono más romántico los estados de ánimo que le transmite la experiencia amorosa, que van de la entusiasta contemplación de los prodigios y belleza de la amada al miedo e incertidumbre ante la separación o la pérdida.

En la *dispositio* hemos dado especial relevancia al título como elemento catafórico e intertextual (López-Casanova, 1994) que

anticipa los roles ficcionales de los hablantes líricos, y un nivel pragmático de comunicación poética al aportar al lector un sintético universo imaginario de referencialidad poemática. Los setenta fragmentos líricos que conforman todo el macropoema han sido estudiados en el Capítulo VIII, pues hemos concluido el Capítulo II con el análisis de otras dos paratextualidades como son el índice y la contraportada, y con el subtítulo como architextualidad. La contraportada nos recuerda un dato importante cual es la existencia previa de *Amor en vilo*, una "plaquette" incluida en la revista *Los cuatro vientos*, que anticipa en dos versiones (febrero y octubre de 1933) varios poemas de *La voz a ti debida*; ahora sí, y por esta única ocasión, poemas, pues esa es la impresión que transmiten en dos ediciones en las que van numerados aunque no titulados (7 y 11 poemas respectivamente). Como en toda antología la selección es parcial, y muy personal en *Amor en vilo*, ya que "escamotea" los fragmentos en silva libre, los breves, el fragmento pórico y el final, etc. Cuando en diciembre de 1933 vea la luz el volumen de *La voz a ti debida*, estará subtítulo con la palabra "POEMA" que indica el carácter orgánico, unitario, de toda la composición y que nos ha llevado a considerar *fragmenta*, fragmentos líricos o poemáticos, a cada uno de sus setenta segmentos, erróneamente calificados como poemas por la crítica que ha olvidado la precisa indicación architextual del autor.

En el Capítulo III, hemos precisado la existencia de dos actores poemáticos, a pesar del gran número de versos del cancionero ya que su condición amatoria y cancioneril tiene como efecto el que un único sujeto amante (actor 1) dedique y dirija sus versos a una única amada (actor 2). En este universo amoroso, "jardín cerrado" (*Cantar de los cantares* 4, 12), jardín secreto de los amantes, la voz pseudodialogante del yo lírico explica y se explica su historia amorosa. En ella no caben otros protagonistas poemáticos que los que él va convocando con sus palabras ya sea como testigos (el mundo) o confidentes de su amor (los días, la alegría, el tiempo, el espejo, el dolor, etc.). No hay ningún rastro de otro ser humano en el mundo secreto de los amantes: la amada llena con su ser el mundo. De ella se destaca su "carne / tierna, materia viva", su "dulce peso rosa", "sus miradas claras" y su voz. Sus funciones actanciales están identificadas con los de un ser

divino que da vida, luz y alegría al mundo, consiguiendo la salvación de lo temporal y el amor. Es un ser infinito que hereda atributos marianos y de diosas paganas: Venus y Diana. De ahí sus movimientos ascensionales, hacia arriba, y su impulso vital y cognitivo hacia un más allá, y la construcción mítica que con todos estos tópicos se realiza de ella en el cancionero.

En el Capítulo IV señalábamos al amor y sus variaciones emocionales como tema central y unitario del cancionero, y, con más precisión, la búsqueda del amor esencial y el trasamor como vía de conocimiento de la verdad última. En este proceso, la amada es el umbral, camino y meta del conocimiento total. La frase de Salinas según la que poesía es “aventura hacia lo absoluto” posee una íntima relación con el deseo hegeliano de alcanzar la totalidad, la infinitud y el absoluto.

Además, en este Capítulo proponíamos una interpretación al primer fragmento lírico, alternativa que disiente de la calificación de proemio por S. Gilman (1963). En nuestra opinión es un fragmento pórtico con una triple funcionalidad estructural: elogio de las excelencias de la amada, introducción a los roles de los actores líricos, y puerta-guía mediante la voz del yo lírico al imaginario amoroso. En este pórtico al cancionero, se aplican a la amada atributos divinos, al configurarla como un ser que dona vida, luz y certeza. Está también en relación con el principio del *Génesis* y, además, con el mito de la caverna de Platón al rescatar al amante del estado de sombra en que vivía, y transformarlo en un buscador de la verdad y del amor esencial. Con todos estos elementos se nos invita en el fragmento pórtico a aceptar y penetrar en lo que Juan María Calles (1997) denomina el “espacio de ficción”, el pacto o puerta de entrada a la ficcionalidad poética.

El Capítulo IV incluye un primer acercamiento al modelo compositivo del cancionero atendiendo sincréticamente a los conceptos clásicos de la retórica grecolatina. Después hemos sintetizado las propuestas de ordenación temática de *La voz a tí debida* de Dámaso Alonso (1952), John Crispin (1974) y Gregorio Torres Nebrera (1980). Pero, ante el esquematismo manifiesto de las tres (3 o 4 partes muy vastas), en nuestra modesta opinión insuficiente para un macrotexto poético tan extenso, hemos querido aproximarnos a él, rigurosamente, con una propuesta que intenta



profundizar y detallar más la secuenciación de la historia amorosa ficcionalizada. Así es que hemos propuesto siete fases con una serie de subapartados más o menos independientes y de raíz clásica, y unos períodos interconectados en que los fragmentos remiten unos a otros, cercanos o no. Con el objetivo de hallar un acercamiento más sistemático y preciso, nos ha sobrevenido una aparente organización más narrativa y pautada, conforme a un cancionero, género que implica una razón diegética de base subjetiva, la del amante. Así, observamos que en la intención dispositiva del poema, sí hay un fino hilo argumental con que el cancionero está construido y estructurado internamente. Y este hilván que proponemos tiene las siguientes siete fases sintetizadas que comienzan con el plurisignificativo fragmento pórtico; sigue la espera y búsqueda del amante; el contacto y la unión amorosa; las inquietudes, alegrías y busca del trasamor y trastú; la soledad, separación, ruptura y penar amoroso; la aparición de luz entre las sombras y los intentos de esclarecer la identidad de éstas; y, finalmente, el propósito de materialización de las sombras que serán revitalizadas con la unión de los amantes proyectando su amor eternamente.

En el Capítulo V hemos realizado un inventario de la tópica amatoria que ha sido reinterpretada en el cancionero. En sus versos, únicamente es identificable con facilidad el tópico de la noche como momento del encuentro de los amantes y el día como el de la separación. El resto, incluyendo la media docena de aquellos no directamente amorosos, no ha sido reutilizado de una manera directa o fácilmente reconocible, por el contrario, los tópicos han sido deconstruidos seleccionándose sólo un aspecto al que se le ha inyectado nueva vida poética. Especialmente afortunada ha sido la reconstrucción saliniana del tópico de la *decriptio puellae*, del advenimiento del amor y la alegría, la *religio amoris, et in Arcadia ego, mundus retrorsum, vita tam quam somnis*, así como la revisión del mito de Diana.

Hemos dedicado un epígrafe a otra tópica imaginativa de recurrente presencia y muy original significación en *La voz*: el mundo y las sombras. El primero actúa como contrapunto a los amantes y como entidad polisémica de lo aparente y lo trasreal. Las segundas cobrarán determinante relevancia a partir del fragmento 62 hasta el conclusivo. Entre otras identidades imaginarias, las

sombras representan a los amantes separados y vacíos, seres al borde de la nada que necesitan reencontrarse en los cuerpos para llenarse de sustancia vital, salvarse, salvándose aquellos también.

Por último en el Capítulo VI hemos tenido en cuenta a la métrica, “un mecanismo ordenador al servicio del plan textual que determina la estructura final del libro”, en atinada aseveración de María Rubio (1991). En primer lugar, hemos propuesto un recuento de los versos totales restando dos que no son tales sino braquistiquios escalonados en dependencia con otros, por lo que el número total de versos de *La voz a ti debida* es de 2460. Después hemos catalogado desde criterios métricos los 70 fragmentos para partir de un corpus básico con que establecer una serie de conclusiones: sólo nueve fragmentos son isosilábicos (siete heptasílabos y 2 octosílabos), el resto de los heptasílabos (35) y octosílabos (20) se quiebran con versos de arte menor y otros cinco alternan básicamente dominantes endecasílabos con heptasílabos o alejandrinos y en uno los heptasílabos se quiebran con endecasílabos. Además, se ha arromanzado libremente un total de 64 fragmentos de siete y de ocho sílabas que configuran romances y romancillos libres con versos quebrados y sin rima obvia; y la silva libre impar que se libera más, pudiendo incluir hasta versos pares de arte menor.

El ritmo no viene dado por una rima convencional, prácticamente inexistente, sino por la repetición de todo tipo de elementos, desde los fónicos-fonológicos (rimas oxítonas, similitudencias, ecos), léxico-semánticos (sinonimias, pleonasmos, anáforas, epíforas, etc.) así como los que afectan a la sintaxis oracional y la composición imaginaria (paralelismos, correlaciones, metáforas, imágenes, etc.); engarzados todos ellos en una voz dialógica con su propio ritmo lingüístico y de pensamiento, un ritmo interior que se detiene en los detalles de los estados anímicos del universo imaginario representado. Hay, por tanto, un desvío consciente de la tradición ortodoxa y un influjo de la técnica simbolista que da más libertad formal al verso y a sus elementos. Así, cada fragmento lírico tiene su propia medida, facilitada por el impulso emotivo y la tensión o hallazgo líricos.

A continuación, hemos realizado unas tablas numéricas a partir del catálogo métrico de los setenta fragmentos a las que

hemos añadido algún dato (número de versos por paraestrofa) que nos han facilitado la formulación y aplicación de unos patrones métricos de interna ordenación poemática que presentan incluso relación con el tono y contenido temático de algunos fragmentos y con los apartados de la secuenciación argumental poemática.

Además, hemos realizado un acercamiento a los diversos estratos lingüísticos que proporcionan, en ausencia de otros elementos tradicionales (rima clásica, estrofa, etc.), un ritmo poético al canto amoroso, resaltando la repetición léxica, sintagmática y sintáctica como importante indicador de la poeticidad textual y de la expresión del poeta.

### III.

El poema *La voz a ti debida* está pensado y dispuesto como un conjunto orquestal. Cada fragmento poemático, cada fragmento lírico, tiene su propia línea melódica, tonal, argumental, y tendría la posibilidad de ser interpretado autónomamente; pero, al mismo tiempo, cada fragmento remite a los cercanos, necesita, exige su contexto, el poema entero, porque una parte de su melodía es común a todos ellos. De manera que podemos leer independientemente lo que nos transmite cada uno de los *fragmenta*; pero todos ellos únicamente hallarán su cumplido destino en el poema, una macrocomposición integradora del significado total. Un solo fragmento poético no puede alcanzar ni proporcionar el sentido global, y, simultáneamente, sin la participación de cada uno de ellos, la pieza, el macrotexto queda incompleto. Hay, por tanto, una relación recíproca, de mutua dependencia: cada una de las partes se encontrará con un espacio de interpretación relativamente autónomo, pero insuficiente pues sólo su conjunción logrará un todo orgánico, y éste sólo tiene explicación completa como obra de conjunto, suma de participaciones que confluyen hacia él, que lo integran y acaban. Ya advirtió Dámaso Alonso (1968: 142) este carácter musical:

"...el libro de Salinas tiene una contextura sinfónica. Y creo que puede ser entendido mejor que con una pauta lógica, como una

organización poética musical, en un entrecruzamiento de temas en donde debajo del predominante se inicia otro que va a tener más tarde su desarrollo."

Ello se debe a que *La voz a ti debida*, como ya hemos apuntado, es un macrotexto poético organizado con la estructura de un cancionero dedicado a una única amada sobre la que se construye, desde el fragmento pórtico, su mito personal. Esta cualidad mítica está basada en la representación poética que de la historia amorosa expresa la voz monologal del amante dirigiéndose a un tú lírico femenino que escucha en silencio. Y esta voz confiere al cancionero cierta relación dialógica basada en la confianza; el apóstrofe de la afirmación y la certeza, y el exclamativo de la alegría y la sorpresa; y, en menor medida, de la modalidad interrogativa e imperativa.

Esta configuración del cancionero, junto a los elementos dispositivos (título, citas intertextuales, subtítulo, etc.), y el encuadre del introductor y mítico fragmento pórtico, y el climático y abierto conclusivo, lo dotan de un carácter unitario y cohesionado. En él, la palabra escrita se sirve de la poesía como instrumento para buscar el saber último, para indagar a través de las apariencias sensibles en pos del verdadero conocimiento. Es la poesía el instrumento esencial, el medio y el propio ser del conocimiento. Los versos expresarán con intensidad y emoción, con euritmia y sencillez, el mundo interior y trasreal que aflora al ahondar en la realidad, avanzando en el discernimiento de su verdad y del amor. Y entraremos en el cosmos de la reflexión amorosa y la introspección lírica gracias a un protagonista lírico en nada tradicional sino novedoso en el método de su indagación intelectual y ontológica. Se produce un salto cualitativo en el tratamiento temático, hacia el trasamor, con una nueva perspectiva lírica del sentimiento amoroso como proceso de búsqueda y conocimiento metafísico. Pero, paradójicamente, cuando el yo poético consigue vislumbrar ese "más allá" esencial descubre que no puede abandonar sus límites más cercanos y físicos pues son sus anclajes con la realidad y, sin ellos, "sin tu dulce cuerpo pensado", sin "esta corporeidad mortal y rosa", el amor y él mismo no pueden realizarse. No obstante, el poema no concluye con

desánimo o frustración. En el final del fragmento septuagésimo hay un cambio de rumbo emotivo y tonal hacia la esperanza. Sus últimos versos descubren que la luz de la razón poética, en su búsqueda de la verdad última del mundo y del amor, ha llegado a dos bellos versos que nos comunican un canto al vivir, el disfrute de los cuerpos, un erotismo refinado que sensualmente nos invita al retorno, a gozar, a vivir el verdadero amor en plenitud, y a vivir “la ‘primavera’ de la deseada eternidad: la ‘primavera’ del más allá,”<sup>268</sup> en busca de lo que ha de durar:

a esta corporeidad mortal y rosa  
donde el amor inventa su infinito

Sí, *carpe, carpe*, “sí, nosotros, / amando, los amantes”, porque la dimensión intelectual y esencializadora de sus versos no debe ocultarnos la búsqueda y el gozo también del “tierno cuerpo rosado”. No sin cierta hipérbole, Marcel Bataillon le dedica un artículo con el título “Salinas, anacreóntico del siglo XX”<sup>269</sup>. Y Elsa Dehennin (1957:126) nos recuerda aquella bidimensionalidad: “Dans *La Voz* –sic- *a ti debida*, amor traduit constamment le concept de cet amour salinien qui fusionne ardeur sensuelle et aspiration à l’absolu. ”

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

(“Salvación por el cuerpo”, *Razón de amor*)

---

<sup>268</sup> Pedro Salinas, de su última conferencia en Wellesley College: “Deuda de un poeta” (20-IV-1951).

<sup>269</sup> *Hispania*, XXXV, 2, 1952: 3 y 4.



## **VIII-ANEXO: EDICIÓN CRÍTICO-ANALÍTICA.**

### **8.1. Declaración de intenciones.**

Al releer y cotejar las sucesivas ediciones de *La voz a ti debida* hemos observado una serie de variantes e incluso errores que nos han movido a proponer una edición expurgada con el deseo de fijar el texto. Así es que, antes de comenzar el acercamiento hermenéutico a *La voz a ti debida*, indicaremos brevemente el criterio de trabajo que hemos aplicado al cancionero amoroso.

En primer lugar, hemos tomado como edición *princeps* la de 1933 publicada por Pedro Salinas en la editorial Signo, Los cuatro vientos, en adelante *LV<sub>1</sub>*, de la que manejamos una copia del único ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional, edición primera y substancial a la que consideramos matriz y guía.

*LV<sub>2</sub>* se corresponde con la edición que realizó Pedro Salinas en Losada y cuya tipografía fue corregida por Rosa M<sup>a</sup> Lida (*Poesía junta*, 1942). Utilizamos una reedición de 1949 en que se publica *La voz a ti debida* independientemente (9<sup>a</sup> edición, 1990).

*LV<sub>3</sub>* se refiere a la conocida edición, junto a *Razón de amor*, de Joaquín González Muela en Castalia (1969). Citamos de la 2<sup>a</sup> edición, 1974.

*LV<sub>4</sub>* reseña la edición de la trilogía amorosa completa por Montserrat Escartín en Cátedra (1995).

*LV<sub>5</sub>* referencia la penúltima edición de las *Poesías completas* de Soledad Salinas, en la editorial Lumen (2000).

*LV<sub>6</sub>* se corresponde con la reciente edición de M. Escartín en Cátedra (2007).

Al recoger como modelo la edición de 1933, lo hacemos con un criterio objetivo y abierto. Efectivamente, de un lado es la edición que repasa y vigila el propio autor; pero, de otro, posee

algunos errores de puntuación y de distribución de palabras en las líneas versales.

Como puede colegirse, hemos descartado las anteriores ediciones de las poesías completas por Soledad Salinas<sup>1</sup> así como sus ediciones de bolsillo en Alianza Editorial que en general repetían la misma edición, a favor de la más reciente y ambiciosa, pese a las erratas, de Lumen, edición íntegra de todas ellas a la que se suman otros poemas inéditos, sueltos y últimos. También hemos suprimido de nuestro estudio las ediciones con menor prurito editor<sup>2</sup> así como las publicaciones antológicas al ser muestras parciales.

Considerando pues como patrón textual a *LV<sub>1</sub>*, hemos trabajado sobre el texto actualizando la tilde<sup>3</sup> y corrigiendo algunos versos, así como planteado un cómputo distinto de ellos. Nuestra propuesta se dirigirá también a marcar con mayor precisión las sangrías por su simbología e interpretar cuatro presuntos versos como dos fragmentados en cuatro braquistiquios.

A continuación, proponemos una edición para *La voz a ti debida*, en la que numeramos en gris y entre corchetes los fragmentos poemáticos únicamente por razones metodológicas. Por las mismas cuestiones, hemos decidido citar por el número de verso

---

<sup>1</sup> Pedro Salinas. *Poesías Completas*. Barcelona, Seix Barral, 1971, 1975, 1981.

Pedro Salinas. *Poesías Completas*. Madrid, Alianza, 1989-1990.

Pedro Salinas. *La voz a ti debida. Razón de amor*. Barcelona. Círculo de Lectores. 1991.

Las reiteradas *Poesías Completas* de Pedro Salinas, publicadas por Soledad Salinas en Alianza (Madrid, 1989, y 2003) en cinco tomitos, han sido reeditadas nuevamente en cinco volúmenes sueltos como Biblioteca de autor en 2005. En todos los casos, *La voz a ti debida* aparece como el volumen nº 2. La última reedición de las *Poesías Completas* por parte de S. Salinas ha sido una edición de bolsillo en la editorial Random House Mondadori en 2007 que reproduce íntegramente la de Lumen, 2000; por lo que cuando hablemos de *LV<sub>6</sub>* indistintamente nos referiremos a ambas ediciones gemelas.

Hay una edición que no hemos referido, las *Poesías completas* que editó Juan Marichal que incluye por primera vez *El contemplado*, *Todo más claro*, y *Confianza* (Madrid, Aguilar, 1955). *Largo lamento* no aparecía, y sólo lo hará parcialmente, en la edición de S. Salinas en 1971.

<sup>2</sup> González Nieto, N. editó el poema *La voz a ti debida*, en una colección del periódico *El País* (2005).

<sup>3</sup> Las normas de la tilde o acento ortográfico del primer tercio del siglo XX aconsejaban acentuar las palabras agudas terminadas en vocal como norma general, así como los monosílabos de verbos terminados en diptongo como “fuí, fué, dió, vió”.



de cada fragmento en lugar de por su número de verso correspondiente en el poema. Se evita, así, citar en el comentario con números de centenas, y milenarios, que sí utilizamos (entre paréntesis) en las notas bibliográficas a las variantes de ediciones anteriores. La decisión de utilizar una numeración más exigua y sencilla, que anotamos en el margen izquierdo, procura que puedan entreverse con más facilidad las relaciones morfológicas, léxicas, sintácticas y semánticas que se establecen en el interior de cada fragmento poemático. Intenta darles, asimismo, la relativa independencia formal y temática que, en realidad, poseen y que estimamos se difuminarían en el citar corrido con números de unidades de mil y de centenas.

No obstante, cada fragmento lírico va acompañado de su correspondiente numeración poemática a la derecha (con múltiplos del 5 al 2460), de unas notas aclarativas de las sucesivas ediciones referidas cuando sean pertinentes, y de unas modestas anotaciones: sucinto acercamiento analítico-literario a su tema, aproximación a la estructura de su contenido, enumeración comentada de los más sobresalientes y recurrentes usos elocutivos y métricos, etc.; estos últimos, en muchas ocasiones, aparecen tan sólo registrados, señalados, pues las anotaciones sólo aspiran a ser una concisa y modesta aportación de materiales para la interpretación textual.

Este estudio particularizado de cada uno de los *fragmenta* se detiene más en aquellos que así lo precisen por su ubicación inicial o conclusiva o por su importancia intrínseca o secuencial.

Somos conscientes de que la limitación de nuestro esfuerzo editor es la imposibilidad de cotejar los fragmentos poemáticos con la edición manuscrita y/o a máquina de Pedro Salinas; pero los acercamientos a sus hijos, Jaime y Solita, en busca de los textos originales han sido infructuosos. Además, sabemos por sus cartas que buena parte de los borradores, manuscritos y galeradas fueron enviados a Katherine Whitmore con la misma intención con la que se escribió el cancionero, como canto y prueba de amor.

## 8.2. Acercamiento crítico-analítico a los setenta fragmentos líricos del cancionero y edición de autor: edición corregida y comentada.

[1]

5	Tú vives siempre en tus actos. Con la punta de tus dedos pulsas el mundo, le arrancas auroras, triunfos, colores, alegrías: es tu música. La vida es lo que tú tocas.	5
10	De tus ojos, sólo de ellos, sale la luz que te guía los pasos. Andas por lo que ves. Nada más.	10
15	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.	15
20	Porque has vuelto los misterios del revés. Y tus enigmas, lo que nunca entenderás, son esas cosas tan claras: la arena donde te tiendes, la marcha de tu reloj	20
25	y el tierno cuerpo rosado que te encuentras en tu espejo	25

cada día al despertar,  
y es el tuyo. Los prodigios  
que están descifrados ya.

30	Y nunca te equivocaste, más que una vez, una noche que te encaprichó una sombra -la única que te ha gustado-. Una sombra parecía.	30
35	Y la quisiste abrazar. Y era yo.	35

En este fragmento inicial se produce el descubrimiento del "tú" como un ser prodigioso que es, crea y dona vida, luz<sup>4</sup>, certeza; un ser extraordinario que rescató y abrazó una sombra, la del yo lírico para llevarlo hacia el amor. Se perfilan así los roles de los dos únicos actores líricos de todo el macrotexto poético, configurándose una visión sublime del "tú"<sup>5</sup> y otra –sombria e inferior- del "yo".

El carácter introductorio, ya señalado por Stephen Gilman<sup>6</sup>, y de guía de este primer fragmento poemático viene remarcado por el hecho de que está fraccionado externamente en cinco paraestrofas, necesarias para desarrollar y matizar las capacidades vitales, luminosas y salvadoras del tú lírico. Y es que el "tú" rescata al "yo" de la oscuridad y la sombra para acercarlo al campo semántico de la claridad, la vida y la alegría.

En su estructuración temática interna podemos distinguir tres fases en esta loa inicial del "tú"<sup>7</sup>. En las dos primeras paraestrofas,

---

<sup>4</sup> Así lo corroboran las cartas a Katherine: "Vive, vive de tu luz, no de la exterior. Vive de lo que tú misma iluminas con tu espléndida alma." (Salinas, P. 2002: 46; 7-VIII-1932).

<sup>5</sup> Recordemos que al "tú" se le atribuyen palabras como "luz", "aurora", "colores" y que al "yo" se le relaciona con la equivocación, la "noche" y la "sombra".

<sup>6</sup> Gilman, S. "El proemio a *La voz a ti debida*" en *Asomante*, XIX, 1963: 7-15.

<sup>7</sup> Incluso podría entreverse el tópico de *captatio benevolentiae*, en este caso dirigido a la amada, debido al *excusatio propter infimirtatem* que muestra el enamorado reconociendo su propia modestia e insignificancia (se define como "una sombra") ante un desmedido "Tú" con atributos sobrenaturales, divinos.

el yo lírico se dirige a la amada aplicándole unos rasgos ya definidos por Shelley: *Wonder y Beauty*. El "tú" es un ser extraordinario y autónomo que es la luz y alegría del mundo, el generador de vida para todos los seres en una imagen gemela a la *Creación de Adán* de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel en la que, con la punta de los dedos, Dios da vida al hombre. A la amada se la identifica así, desde los primeros versos, con unos atributos divinos que superarán cualquier tipo de obstáculos ("dudas", "misterios") que puedan presentarse en la tercera y cuarta paraestrofa. El "tú", con sus prodigiosas potencias creativas y vitales, sólo se confundió en una ocasión en que quiso abrazar una sombra<sup>8</sup>: "Y era yo".

El "yo" surge humildemente como la última palabra del último verso, frente a la primera que es "Tú", ambas palabras están en las antípodas no sólo por su ubicación espacial en el diseño del fragmento poemático sino también por lo que a sus roles se refiere: el "Tú" es una diosa luminosa que da la vida, y el "yo" es el ser que ella ha rescatado de las sombras y que ha llevado al amor. Y esta relación y visión que se establece entre el "Tú" como vida, amor y salvación, y el "yo" como un ser sombrío e insignificante, se fija en este primer fragmento para ser un firme referente del universo imaginario<sup>9</sup> y una constante temática para todo el macrotexto.

Aunque reconocemos el valor del artículo de Gilman que hemos citado, sentimos aceptarlo con algunas reservas. En primer lugar, el término "proemio" no es el más adecuado. El *Diccionario de la lengua española* de la RAE lo define como "discurso antepuesto al cuerpo de un libro"<sup>10</sup>, por tanto, supone que se trata

---

<sup>8</sup> Observa Stixrude (1986: 30) la ironía implícita de este final y se pregunta "¿Es de veras un «error» la sombra que el poeta ofrece a la amada en el primer poema de *La voz a ti debida*?" La ironía es ahora tierna, pero al final de la trilogía amorosa, en *Largo lamento*, estará llena de dureza y sarcasmo.

<sup>9</sup> Como afirma Edith Helman en el prólogo al volumen de Pedro Salinas *To live in pronouns* (1974: 7), "The first poem, in this collection and in *La voz a ti debida*, begins with the pronoun "tú", and ends with the pronoun "yo", the "you" and "I" that enclose the magic world of the lovers."

<sup>10</sup> Madrid, Espasa-Calpe, 1984: 1108.

Nos parece más acertada la definición de la retórica tradicional: "Expresión animada, destinada a llamar la atención inmediata sobre lo que uno va a decir o escribir" (Dobrian, W.

de un texto externo, incluso intruso o anexo, y no hay tal. Sí tendría cierto aire anticipador, pero tanto la palabra "proemio" como "prólogo" suponen cierto texto desligado del principal y eso no sucede en *La voz*, ni son categorías que utilice Salinas. Podríamos hablar, como mucho, de exordio ("Principio, introducción, preámbulo de una obra literaria"<sup>11</sup>), pues remite más a su condición de fragmento anticipador, aunque proponemos la palabra "pórtico" como la más adecuada a la luz de su ubicación, significado e interpretación simbólica.

En segundo lugar, afirma que, debido a la trayectoria del "yo" al "tú" a lo largo de la obra, "sin faltar a la justicia podría volverse a formular su título como *La voz a ti dirigida*" (Gilman en Debicki 1976: 120), opinión de la que sentimos disentir, puesto que "dirigida" es una mutilación del sentido global del título que ya analizamos; además, "debida" incluye a "dirigida" pero no al contrario, no explica que la voz se debe a ella.

En tercer lugar, al relacionar sutilmente varias rimas de Bécquer con este primer fragmento pórtico, afirma que "es claro el manifiesto antibecqueriano tácito" (Gilman, 1976: 125). Pensamos que no hay un propósito antibecqueriano sino todo lo contrario, un respeto reverencial hacia la tradición poética y cierta imitación difuminada del tono intimista precedente. De ahí que tampoco aprobemos el concepto de "amante fantasma" (Gilman, 1976: 125) aplicado al yo lírico de *La voz*. Este amante, que ha superado el amor cortés, petrarquista, intimista, modernista y vanguardista, está más allá. Es un ser que se siente insignificante frente a un deslumbrante y portentoso "tú". De ahí que su ubicación en el mundo preamada sea entre las sombras, ya que se sabe una más en una realidad temporal lastrada y cercada por el pasado y un presente de insatisfacción. Además, el amante, con una actitud contemplativa y de reconocimiento de la superioridad y hermosura de la amada, se siente también una sombra ante la luz de ella, él está en ese estadio dentro del sistema de imágenes del poema, pero no es un fantasma o alma en pena romántico. Está en fase

---

*Poesía española. Posromanticismo*. Madrid, Gredos, 1988: 254). Junto al elogio, esa parece ser la intención desde el primer verso: "Tú vives siempre en tus actos."

<sup>11</sup> *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984: 619.

sombra como negación de la vida optimista, una sombra que es, sobre todo, la proyección imaginaria de la oscuridad (de la parte negativa, inactiva) del propio "yo". Y esta sombra, ausencia de luz, ser de oscuridad y negación de vida y claridad, se iluminará con la presencia de la amada, saldrá de su recóndito vivir insulso y oscuro a la vida plena y perfecta (obsérvese la resonancia del mito de la caverna), abandonará su ser inmaterial y retornará a su corporeidad (su parte protolumínica) vital gracias al contacto con la amada. Por eso "conocerse es el relámpago" (F. 12), y ella viene de un "desgarramiento / brutal de tiniebla y luz" (F. 12) y con su luz no sólo ilumina vivificamente el mundo sino que da conciencia al yo de su importancia, para que abandone su rol de sombra y lo permute por el de cuerpo para el amor.

Como hemos adelantado, en el fragmento está presente una versión difuminada del mito de la caverna de Platón que después tendrá una función fundamental para el macrotexto, sobre todo a partir del fragmento 13. El tú lírico es como el sol –amada solar– que irradia a las criaturas con su "luz"<sup>12</sup>, "auroras" y "colores", desvelando las "dudas", "misterios" y "enigmas". Su acción sobre la "noche" y la "sombra" del "yo" lo rescata de la oscuridad en que vive y lo convierte en un nuevo ser que ya no vivirá en el mundo oscuro de las apariencias sino en el verdadero.

Y esta sombra, que ve la luz con y de la amada en este primer fragmento, volverá a su sin vivir de sombra en los tres

---

<sup>12</sup> El yo poemático se manifiesta y adquiere conciencia de su ser con la voz lírica que entrega a su amada. Y ésta es quien se la ha donado, como vimos al analizar la simbología del título. Pero el amante se realiza como ser gracias también a la luz de la amada, una amada lumínica y luminosa como acontece en muchos poemas del *Canzoniere* de Petrarca: LXII, CXIII, CXIX, CLI, CLVI, CLXXXI, CXCVII, CC, CCXLVI, CCLII, CCLVIII, CCLX, CCLXXXVI, CCLXXXIV, CCCXI, etc.

Dice atinadamente Alicia Ramo Viñolo (*Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 263-264, 1972, p. 273): "En *La voz a ti debida* la fuente de luz son los ojos de la amada: *De tus ojos, sólo de ellos / sale la luz que te guía / los pasos*. (...) Sigue siendo la mujer que ama, la creadora de la luz, cuando nos dice: *¿Di, podré yo vivir / en esos otros climas, / o futuros. O luces / que estás elaborando*."

Y, en las pp. 274-275 afirma: "El amor abre la luz, es la luz; en la noche, en la noche de amor, se funda el día, la claridad que allí bebe sus fuerzas y su luz (...) ella es dadora de la luz del universo: *Porque harían la luz / si tú se lo mandabas*. Y el enamorado desecha la luz que no viene de ella, esa luz que permite conocer «letras y formas»: *que en tu amor cierro los ojos / y camino sin errar, / a ciegas, sin pedir nada / a esa luz lenta y segura / con que se conocen letras / y formas y se echan cuentas*."

últimos, deseosa de reencarnarse para amar de nuevo. Sin embargo, su sombría condición, cerrada por el principio y el final, no le producirá amargura ni rencor: el macrotexto concluye con la voluntad de liberarse y salvarse, con esperanza.

El fragmento adelanta, además, varios de los principales recursos elocutivos del cancionero como las enumeraciones asindéticas: "le arrancas / auroras, triunfos, colores, / alegrías<sup>13</sup>" (vv. 3 a 5) o más extensas: "son esas cosas tan claras: / la arena donde te tiendes, / la marcha de tu reló / y el tierno cuerpo rosado" (vv. 22 a 25). Está presente también la tendencia a la trimembración –valgan de ejemplo los versos anteriores- y la bimembración, en este caso con complementos circunstanciales de lugar: "sobre proas, sobre alas" (v. 14) y circunstanciales de instrumento: "con los besos, con los dientes" (vv. 15-16). Y la anáfora de la "y" (6 casos), la antítesis<sup>14</sup>: "siempre" (v. 1), "nunca" (v. 18), o las isotopías discursivas mediante series de elementos sinonímicos diseminados ("duda", "misterios", "enigmas", "prodigios", "noche", "sombra") que encontrarán expresiones contrarias ("luz", "auroras", "cosas tan claras", "descifrados"), o la tendencia a la dicción y concepto paradójico: "Y tus enigmas, / lo que nunca entenderás, / son esas cosas tan claras" (vv. 20 a 22); "Y nunca te equivocaste, / más que una vez (...) Una sombra parecía (...) Y era yo." (vv. 30 a 36).

Ante el rechazo a la rima tradicional, se confecciona otro ritmo mediante finales versales con seis palabras oxítonas en –á, dos en –ó, así como con irregulares asonancias (-é-o, -á-a).

---

<sup>13</sup> Una enumeración de sinónimos contextualmente compatibles.

<sup>14</sup> Como afirma Serrano, S. (1978: 124) en *Literatura i teoria del coneiximent*. Barcelona: Laia: "A més a mes de les seves funcions com a mitjà de subrallat, delimitació i eixamplament el procediment de *contrast*, i de manera semblant el de *repetició*, compleix un paper arquitectònic de configuració. Organitza els elements del text tot concedint a la construcció una forma lògica clara ja que de fet, dos objectes, siguin del tipus que siguin, fonemas, mots, expressions, linies, colors, en *contrast*, i de la mateixa manera que dos d'iguals, configuren, per la seva unió, una idea de conjunt."

[2]

	No, no dejéis cerradas las puertas de la noche, del viento, del relámpago, la de lo nunca visto.	40
5	Que estén abiertas siempre ellas, las conocidas. Y todas, las incógnitas, las que dan	
	a los largos caminos	45
10	por trazar, en el aire, a las rutas que están buscándose su paso con voluntad oscura	
	y aún no lo han encontrado	50
15	en puntos cardinales. Poned señales altas, maravillas, luceros; que se vea muy bien	
	que es aquí, que está todo	55
20	queriendo recibirla. Porque puede venir. Hoy o mañana, o dentro de mil años, o el día	
	penúltimo del mundo.	60
25	Y todo tiene que estar tan llano como la larga espera.	
	Aunque sé que es inútil.	
	Que es juego mío, todo,	65
30	el esperarla así como a soplo o a brisa, temiendo que tropiece. Porque cuando ella venga	
	desatada, implacable,	70
35	para llegar a mí,	



40 murallas, nombres, tiempos,  
 se quebrarían todos,  
 deshechos, traspasados  
 irresistiblemente 75  
 por el gran vendaval  
 de su amor, ya presencia.

Excepcionalmente, el receptor lírico no es el "tú" sino "vosotros", nosotros, a los que se transmite un consejo: no cerréis las puertas a la llegada del amor<sup>15</sup>, preparad su venida aunque "ella" llegará libre y súbita, esperad, porque "ella" se hará presencia y vendrá "a mí" como el gran amor.

Observamos los procedimientos elocutivos ya anunciados en el primer fragmento como la preferencia por una expresión lírica dotada de abundante complementación: doble complemento predicativo (vv. 34 y 38) o circunstancial<sup>16</sup> (vv. 9 y 11, sobre el que se extiende un paralelismo dependiente del v. 8); y del triple complemento del nombre<sup>17</sup> que introduce una atmósfera romántica: "de la noche, / del viento, del relámpago," vv. 2/3; y el triple complemento directo mediante enumeración asindética: "Poned señales altas, / maravillas, luceros" (vv.16 y 17).

---

<sup>15</sup> Vicente Aleixandre en *Historia del corazón* (Madrid, Espasa Calpe, 1977: 99) recogerá el motivo de la espera del amante tras la ventana abierta en la parte III, "La realidad":

Y hoy,  
 aquí, en este cuarto con sol,  
 con delicado sol casi doméstico;  
 hoy detenido,  
 aquí, con la ventana abierta, esperando.  
 Pero no lo que nunca llega.  
 Porque tú sí que llegas. Porque un instante te has ido y vuelves.

<sup>16</sup> En este caso es de CCL, pero, como veremos en los ejemplos de los demás fragmentos, podría tratarse de cualquier otra función sintáctica.

<sup>17</sup> Ahora es de CN, pero, como en la nota superior, podría ser cualquier otra complementación, ya que el ritmo sencillo y antirretórico del poema prefiere la expresión detenida, detallada, parafraseando la elocución coloquial y buscando el equilibrio sintáctico e imaginario que pueden aportar la abundante complementación, las enumeraciones, etc.

Esta policomplementación alarga la expresión sintáctica de los fragmentos para desarrollar –al igual que las triples adjetivaciones, las enumeraciones, etc.- los variados matices del contenido poemático. Esta tendencia barroca hacia la amplificación y polimembración produce un verso moroso, pausado, y complejo en cuanto a su imaginario. La sensación de lentitud se apoya también en la presencia de frases nominales construidas con omisión del núcleo verbal (vv. 22 a 24).

Como se ha dicho, son numerosas las enumeraciones asindéticas, sean caóticas (vv. 22 a 24; 36) o no (vv. 16 y 17); las antítesis (“cerradas” y “abiertas”, vv. 1 y 5; “conocidas” e incógnitas”, vv. 6 y 7); las disyunciones de dos o más elementos: “como a soplo o a brisa” en el doble símil del verso 31; y en el cuádruplo caso de los versos 22 y 23: “Hoy o mañana, o dentro / de mil años, o el día”. Y también, son habituales otro rasgo de estilo recurrente, las dobles o triples adjetivaciones (ya señaladas como complementación predicativa), que tienden a un ritmo lento, un dinamismo expresivo negativo debido a la profusión de complementos que va imponiéndose en el cancionero.

Efectivamente, la abundancia de complementos de todo tipo<sup>18</sup>, las pausas, los hipérbatos, las aposiciones, las acumulaciones de vocablos de un mismo campo semántico o léxico, las polimembraciones y paralelismos sintácticos, las disyunciones y paradojas, etc., van confiriendo al macrotexto poético un dinamismo expresivo negativo, esto es, un ritmo lento y detallista, característico de una cosmovisión neorromántica del tema del amor en su vertiente intimista. A ello habría que añadir el influjo expresivo de *En busca del tiempo perdido*, impregnándose de su tiempo detenido, del análisis psicológico y sentimental, de la introspección y la reflexión anímica, y de las posibilidades expresivas, connotativas o sorprendentes que poseen las oraciones sintácticamente más complejas o extensas.

La rima nos avanza lo que va a ser normativo: rimas oxítonas (siete, un 17% de este fragmento, que proyectan sus ecos en el interior de otros versos) con algún caso de proparoxítonos (en este

---

<sup>18</sup> Circunstanciales en todas sus posibilidades, directos, predicativos, etc.

caso de ascendencia romántica: "relámpago" e "incógnitas", vv. 3 y 7) y de asonancias de distribución irregular (-í-a, -á-o, etc.).

[3]

	Sí, por detrás de las gentes te busco.	
	No en tu nombre, si lo dicen, no en tu imagen, si la pintan.	80
5	Detrás, detrás, más allá.	
	Por detrás de ti te busco. No en tu espejo, no en tu letra, ni en tu alma.	85
	Detrás, más allá.	
10	También detrás, más atrás de mí te busco. No eres lo que yo siento de ti.	
	No eres	90
	lo que me está palpitando con sangre mía en las venas, sin ser yo.	
15	Detrás, más allá te busco.	
	Por encontrarte, dejar	95
	de vivir en ti, y en mí, y en los otros.	
20	Vivir ya detrás de todo, al otro lado de todo	
	-por encontrarte-, como si fuese morir.	100

El tono del fragmento expresa las inquietudes y ansias del yo poemático por encontrar al "tú" trasreal y esencial. Su búsqueda tiene tres direcciones enunciadas en las tres primeras paraestrofas. La primera es encontrarla entre las gentes, pero no halla más que su nombre e imagen vacía. La segunda dirección es ella misma, pero no está ni en su espejo ni en su alma. La tercera es el propio "yo", pero tampoco la encuentra detrás de sus sensaciones y sentimientos.

Así pues, en las tres primeras paraestrofas el yo poemático inicia una busca que no tiene éxito, y que acaba en tres versos con una epífone versal parcial muy cercana a lo que sería un estribillo en la métrica tradicional si no se hubiera contentado sólo con la anáfora de "Detrás" y la epífora de "más allá": "Detrás, detrás, más allá" (v. 5); "Detrás, más allá" (v. 9); "Detrás, más allá te busco" (v. 17). En la cuarta paraestrofa se culmina y resume intensamente el proceso agónico de búsqueda que ha emprendido el yo lírico que estaría, incluso, dispuesto a morir: "por encontrarte" (v. 23).

En esta cuarta paraestrofa encontramos el primer ejemplo de lo que D. Alonso y (1982: ) y López-Casanova (1992: 33 a 50) denomina serie diseminativo-recolectiva. En efecto, hay una serie de elementos diseminados en el primer verso de las tres primeras paraestrofas ("detrás de las gentes", v. 1; "detrás de ti", v. 6; "detrás, más atrás / de mí", vv. 10/11) que son "recolectados" como formantes del primer tramo de la última paraestrofa: "Por encontrarte, dejar / de vivir en ti, y en mí, / y en los otros" (vv. 18 a 20). Las palabras aparecidas en los versos anteriores han sido recogidas para confeccionar léxica y semánticamente una reagrupación hacia el final del fragmento.

Por otro lado, este es un importantísimo fragmento en el proceso de búsqueda del auténtico "tú", del "trastú" esencial que existe detrás de las realidades aparentes. Y, simultáneamente, asistimos al nacimiento del concepto de trasrealidad que en Salinas será un tema frecuente como lugar posicionado detrás de lo falazmente físico, lugar donde se encuentra la verdad metafísica, la verdadera esencia del amor y del mundo. No hay más que repasar

los 24 versos del fragmento para observar la búsqueda reiterada del ser y el tú esencial:

- 1 y 2: "Sí, por detrás de las gentes / te busco."
- 5: "Detrás, detrás, más allá."
- 6: "Por detrás de ti te busco."
- 9: "Detrás, más allá."
- 10 y 11: "También detrás, más atrás/ de mí te busco."
- 17: "Detrás, más allá te busco."
- 21 y 22: "Vivir ya detrás de todo, / al otro lado de todo."

La búsqueda del trastú obliga al "yo" a situarse en ese mismo plano trasreal o metarreal: "También detrás, más atrás / de mí te busco". Y, cual paráfrasis del amor místico ("Vivo sin vivir en mí, / y tan alta vida espero, / que muero porque no muero"<sup>19</sup>), la paradoja del amor espiritual se metamorfosea:

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. (vv. 95 a 101).

Pero en ningún caso este "yo lírico" busca o expresa un amor místico o divino, sino un amor de carne y hueso<sup>20</sup>, transcorpóreo, esencializado, transustanciado, puro y real. Sin embargo, sí utiliza y reproduce, en este tercer fragmento, parte del imaginario de la poesía mística<sup>21</sup> que trascendía el amor profano. Por tanto,

---

<sup>19</sup> En el poema de santa Teresa se afirmaba en los versos 34 a 38: "porque, muriendo, el vivir / me asegura mi esperanza. / Muerte, do el vivir se alcanza, / no te tardes, que te espero, / que muero porque no muero", desesperada y confiada argumentación muy cercana al final de este fragmento poemático.

<sup>20</sup> Ya desde el verso 25 del macrotexto se refiere y precisa un "tierno cuerpo rosado".

<sup>21</sup> También Fernando de Herrera (1985: 408) escribió en la *Elegía al maestro Francisco Medina*, estos versos de inspiración mística y de interpretación profana:

reafirmamos la realidad y corporeidad de la amada; y sentimos no coincidir con la interpretación de un poeta del amor simbólico o “conceptista interior” que proponía Leo Spitzer (1941), o la interpretación de Ángel del Río (1972: 213) sobre “ese Tú femenino y abstracto con el que Salinas va a entablar un apasionado coloquio.” Premisa desacertada<sup>22</sup> que le lleva a afirmar:

“El amor del poema sólo puede existir y existe de hecho en un mundo ideal, conceptual, de poesía; es amor hecho de espectros, de huecos, de ausencias, de sueños-con toda la virginal claridad que estos vocablos de sabor tan romántico cobran en el verso de Salinas-, de inminencia (...) Una amor que va desde la sensualidad viva hasta un ahilado, fino, espiritualismo. Juego y aventura viva del espíritu más que pasión honda.” (Del Río, 1972: 215-227).

---

Tanto por vos padesco, tanto os quiero,  
i tanto os di, que puedo ya atrevido,  
dezir que por vos vivo i por vos muero. (vv. 244 a 246).

<sup>22</sup> Equivoca también el número de fragmentos del poema, cuando dice que es “Juego constante de sesenta cantos” (Del Río, 1972: 214).

En la misma línea de negar la existencia de una destinataria real de los versos, se expresa José Luis Cano Carilla [*Quevedo y la Generación del 27 (1927-1936)*. Valencia, Pretextos, 1992: 167] al aventurar que “en Salinas esa amada sin nombre, ese tú pronominal se refiere a un ser que no existe, a un ser completamente imaginario.” Y también se equivoca Vila Selma, J. (*Pedro Salinas*. Madrid, Epesa, 1972: 40), pero sí acierta en la interpretación del amor: “quiere decir que no hay nada concreto, que no hay experiencia anecdótica. No hay amada, aunque haya amor: amor-conocimiento, amor-búsqueda, amor-riqueza.”

No, no es un amor ideal o abstracto sino físico y real<sup>23</sup>, de dimensión corporal e inspiración neoplatónica. Es un sentimiento forjado con cuerpos amantes indecisos, y comunicado por un “yo” que anhela encontrar mediante el amor un más allá que dé luz y plenitud a su existencia. La amada no será “creada en cada verso” sino recreada en el poema como un ser superior, auroral y vitalista que rescata de la duda y del pasado al yo lírico colmándole de júbilo y gozos, reales.

Tampoco creemos como Vicente Cabrera<sup>24</sup> (1975: 82) que en la cuarta parte del fragmento “se saltará a la muerte como efecto directo del fracaso en la búsqueda desarrollado en el poema.” Ya hemos aclarado que no se trata de morir sino de “Vivir ya detrás de todo”, vivir transustanciándose en busca de la esencia verdadera de la amada, proceso que conlleva energía y fatiga “-por encontrarte-, / como si fuese morir.” Símil trasmudado en imagen visionaria que sirve para intentar expresar, en términos de inspiración mística, ese esfuerzo por alcanzar, conocer, a la amada última.

---

<sup>23</sup> Es un amor físico y corporal a pesar de títulos tan inconsistentes como el del libro de Julio García Morejón: *El amor virtual. La lírica de Pedro Salinas* (Sao Paulo, CenaUn, 2000). De este desentonado título para toda la obra lírica de un poeta, ofrece una simple explicación en la página 23: “*La voz a ti debida* y *Razón de amor* representan la ascesis de lo virtual amoroso, que nos motivó al título de este libro.”

Aunque arregla el desacierto cuando dice: “No, no es incorpórea. No es una ilusión romántica. Tiene cuerpo. Se le puede acariciar el vientre”. Pero, ambiguo, añade: “Ese <Tú> femenino es aéreo a pesar de tener cuerpo, a pesar del tacto hundirse en la carne (...) Es un alma, pero el poeta ve un cuerpo. Y canta con emoción su anhelo de tocarlo. No hay anécdota (...) Si nos obligaran a diseñar el rostro de la amada penaríamos infinitamente. Sólo podríamos decir eso: Tú, un Tú mayúsculo, luminoso, al que desea agarrarse el Yo, que desprecia para ello los elementos circundantes. El amor, para Pedro Salinas, es una esencia poética” (pp. 40-41).

Pensamos que es una opinión equívoca. Sí hay anécdota: una vivencia amorosa literaturizada mediante la fórmula del cancionero. Sí hay elementos circundantes, noches, días, mar, tierra, vida, abrazos, gozos, “desmayos de espuma”, etc. Y no “es un alma”, es un cuerpo “tierno” y “rosa” que el yo lírico trasciende por su aspiración a lo permanente, pero que está en la base y sustento de toda búsqueda intelectual. Sólo es un “alma” cuando la separación de los amantes desencadena los efectos de la ausencia: dolor, nostalgia, melancolía, miedos e incertidumbres que ubican a la amada, real y humanísima, en un estadio de alma, es decir, de recuerdo incorpóreo que puede desvanecerse y reducirse a una sombra, siguiente fase caracterizada por la ausencia de luz y vida, la que siempre emana de la amada cuando está presente.

<sup>24</sup> *Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Alexandre y Guillén*. Madrid, Gredos, 1975.

Entre los usos expresivos destacaremos el paralelismo sintáctico y semántico que actúa mimetizando las tres primeras paraestrofas (versos 1 y 2 con el 6, y todos con el 10 y 11; versos 3, 4 y 5 con 7, 8, 9, y con el 12 al 17). La consecuencia es que se produce un fuerte ritmo interior y una tensión temática creciente que se refuerza no sólo por la presencia de las anáforas y epíforas ya reseñadas sino con la de otra palabra más decisiva que transmite el sin vivir del "yo": "busco" (vv. 2, 6, 17).

Esta tendencia a la repetición para manifestar un tono obsesivo y angustioso se produce también en la última paraestrofa: "por encontrarte", "-por encontrarte-" (vv. 18 y 23); "de todo" (nueva epífora en los versos 21 y 22); "vivir" (vv. 19 y 21) y su antítesis en la última palabra del fragmento que culmina el clímax con un infinitivo -el quinto- de gran sonoridad: "morir".

Esta tensión se refuerza con las anáforas del adverbio "no" (vv. 3, 4, 7, 13) y su repetición dispersa, junto a un "ni", siempre en posición inicial de tres cláusulas más.

Es significativo, también, la reaparición de palabras clave que aparecían diseminadas en los fragmentos líricos anteriores ("espejo" en el v. 26, F. 1; "nombre" en el v. 36, F. 2) y que se recogen ahora en el verso 3 y en el 7 respectivamente como símbolos de esa realidad ficticia que el "yo" intenta trascender, y que nos descubre que los fragmentos líricos remiten a un universo imaginario preconfigurado y que éste se expresará reiterando e innovando determinados y precisos referentes.

Las rimas continúan realizándose, además de con las epíforas señaladas y alguna más ("eres", vv. 11 y 13), mediante palabras oxítonas en posición final de verso (ocho casos, un 33% del total) que proyectan sus ecos y apoyos en el interior de los versos ("Detrás, detrás", "Por detrás", "Detrás", "de mí", "Detrás", "vivir", "vivir", "detrás"; vv. 5, 6, 9, 11, 17, 19, 21 y 21, respectivamente). En este fragmento hay tal acumulación de epíforas, anáforas y versos oxítonos que las asonancias no serían pertinentes.



[4]

¡Si me llamaras, sí,  
si me llamaras!

	Lo dejaría todo, todo lo tiraría:	105
5	los precios, los catálogos, el azul del océano en los mapas, los días y sus noches, los telegramas viejos y un amor.	110
10	Tú, que no eres mi amor, ¡si me llamaras!	
	Y aún espero tu voz: telescopios abajo, desde la estrella,	115
15	por espejos, por túneles, por los años bisiestos puede venir. No sé por dónde. Desde el prodigio, siempre.	
	Porque si tú me llamas	120
20	-¡si me llamaras, sí, si me llamaras!- será desde un milagro, incógnito, sin verlo.	
	Nunca desde los labios que te beso, nunca	125
25	desde la voz que dice: "No te vayas".	

La exclamación retórica inicial con que el yo lírico apostrofa al "tú" expresa su necesidad de que la amada le requiera, le preste atención. A cambio, el yo poético abandonaría todo su mundo presente, "¡si me llamarás!" (v. 11 en epímone versal con el 2,

trabando externamente la primera fase temática de la estructura del fragmento).

La tercera paraestrofa reitera cómo el yo poético espera la voz del "tú"; y para esta intensificación temática se vale de la derivación del verbo "llamar" precedido de conjunción condicional ("si tú me llamas") y de otra epímone versal que relaciona el verso 20 con el 1 y los ya citados 2 y 11 ("¡si me llamas!"), por lo que la idea de la espera del "yo" se convierte en un deseo repetido obsesivamente en seis versos. Los versos 21 y 22 parecen dar respuesta a esa esperanza, si él "yo" escuchara la voz del "tú", de ella, "será desde un milagro".

A continuación, la última paraestrofa cierra el fragmento, como es frecuente en el cancionero, de modo paradójico: no me llamarás desde tus labios que beso o desde la despedida. Esta contradicción y ambigüedad controlada -¿quién lo dice?, ¿tú?- es además una indicación de que el yo poemático busca ya, ansía, una relación trascorpórea y trasreal.

El fragmento comienza con un paralelismo sintáctico entre el v. 1 y el v. 2, y otro entre el 3 y el 4, y se cierra con otro anafórico entre los vv. 23 y 25, indicios de un fragmento con gran tendencia a la repetición de vocablos y estructuras sintácticas: concatenación entre el v. 3 y el 4 ("Lo dejaría todo, / todo lo tiraría"); epímone versal entre el v. 1, 11 y 20; enumeración caótica de siete complementos directos en los versos 5 a 9, y de cinco complementos circunstanciales en los versos 13 al 16, etc. Todo un círculo cerrado de deseos que se reiteran, que están ilusionados en escuchar su voz (v. 12 y 25) desde la espera y la obsesión por la llegada. Nunca desde la imagen aparente sino desde la trascorpórea y trasreal.

Hay cuatro casos de versos oxítonos con predominio de la rima en -ó, junto al ritmo impuesto por una sintaxis muy característica (epímones versales que conllevan tres epíforas, paralelismos concatenados o no, anáforas, y la similitud de presente: "espero", "sé", "beso") y leves asonancias (-é-o). La conjunción de estos elementos hace innecesaria la presencia de cualquier rima porque el texto lírico ya ha sido dotado de un ritmo propio.

[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.	130
5	Sus pies pisaban el suelo este que todos pisamos.	
	Su traje se parecía a esos otros que llevan otras mujeres.	135
10	Su reló destejía calendarios, sin olvidarse una hora: como cuentan los demás.	
	Y aquello que ella me dijo	140
15	fue en un idioma del mundo, con gramática e historia. Tan de verdad, que parecía mentira.	
	No.	145
20	Tengo que vivirlo dentro, me lo tengo que soñar. Quitar el color, el número, el aliento todo fuego, con que me quemó al decírmelo.	150
25	Convertir todo en acaso, en azar puro, soñándolo. Y así, cuando se desdiga de lo que entonces me dijo, no me morderá el dolor	155
30	de haber perdido un dicha que yo tuve entre mis brazos, igual que se tiene un cuerpo. Creeré que fue soñado. Que aquello, tan de verdad,	160

35           no tuvo cuerpo, ni nombre.  
              Que pierdo  
              una sombra, un sueño más.

En este fragmento se produce la confirmación de que se produjo el contacto, de que escuchó su voz, la voz que se deseaba en el fragmento anterior. Hecho constatado desde la gradación del primer verso y reforzado por los paralelismos de "Fue" (vv. 2 y 4) y la epífora de "verdad" en los vv. 1, 17, 34. Sin embargo, como también es frecuente en Juan Ramón Jiménez, surge rápidamente la unión entre contrarios y la paradoja: "Tan de verdad, / que parecía mentira", de manera que el "yo" tiene que buscarse un itinerario más seguro: el sueño, que le evitará el dolor por la pérdida, el sueño como vía de conocimiento y felicidad amorosa personal. Tópico que encontramos de Petrarca a Machado.

Efectivamente, la transformación de la voz en sueño, la interiorización de la realidad como onírica, se concibe como estrategia para evitar el dolor que conlleva la pérdida. El sueño se contempla cual remedio para superar las frustraciones futuras, y a él se aferra el inseguro y precavido yo lírico para no sentir, dolorido, que la puede perder, pues la ha convertido en un simple sueño.

Quizá porque componga desde el recuerdo, la ausencia o la soledad, se nos da una clave fundamental del cancionero que resolverá remotamente las dudas de su final (fragmento 70<sup>25</sup>) y que aclara, desvela, su propio estado en el F. 1 (vv. 32 a 36). Y ésta es la metáfora del v. 37 de este F. 5: "una sombra, un sueño más", mediante la que sabemos que el "yo" era una sombra hasta que ella llegó y le dio la vida.

De nuevo, la presencia de enumeraciones asindéticas y caóticas (vv. 22 y 23), las parejas de complementos circunstanciales (vv. 25 y 26) o directos (vv. 35 y 36; 37), y la

---

<sup>25</sup> Las sombras, los sueños, se salvarán, se salvan, cuando éstos se materializan en el amor deseado.

trimembración (vv. 33 a 37) vuelven a caracterizar la expresión saliniana.

Aunque la tendencia general de *La voz* es la ausencia de rimas, sí encontramos nueve versos con rima oxítonas (tres de ellas realizadas con la epífora de la palabra "verdad"), tres con proparoxítonas, y varias asonancias dispersas en -é-o ("tiempo", "veo", "suelo", "dentro", "fuego", "cuerpo", "pierdo") y en -á-o ("pisamos", "acaso", "brazo", "soñado"). De ahí que estemos ante un fragmento en romance libre, paradigmático del proceso de liberalización que sobre la rima, la medida y el ritmo se está operando en el primer tercio del XX.

#### [6]

	Miedo. De ti. Quererte es el más alto riesgo.	165
	Múltiples, tú y tu vida. Te tengo, a la de hoy;	
5	ya la conozco, entro por laberintos, fáciles gracias a ti, a tu mano.	170
	Y míos ahora, sí. Pero tú eres	
10	tu propio más allá, como la luz y el mundo: días, noches, estíos, inviernos sucediéndose.	175
	Fatalmente, te mudas sin dejar de ser tú, en tu propia mudanza, con la fidelidad	180
	constante del cambiar.	
	Di, ¿podré yo vivir en esos otros climas,	
20		

	o futuros, o luces	
	que estás elaborando,	185
	como su zumo el fruto,	
	para mañana tuyo?	
25	¿O seré sólo algo	
	que nació para un día	
	tuyo (mi día eterno),	190
	para una primavera	
	(en mí florida siempre),	
30	sin poder vivir ya	
	cuando lleguen	
	sucesivas en ti,	195
	inevitablemente,	
	las fuerzas y los vientos	
35	nuevos, las otras lumbres,	
	que esperan ya el momento	
	de ser, en ti, tu vida?	200

V. 19 (182). La primera palabra del verso aparece erróneamente con dos puntos -"Di:"- en LV4: 120 y LV5: 245. Escartín lo corrige en LV6: 258.

Dos ideas se cruzan en este fragmento. En la primera paraestrofa, la visión de Shelley del amor como miedo<sup>26</sup> y maravilla producidos por la versatilidad del "tú". En la segunda, la inseguridad que le transmite el "trastú", ya matizado en el fragmento nº 3, y definido ahora en los vv. 9 y 10: "Pero tú eres / tu propio más allá". Y esta irresolución del "yo", sus dudas y vacilaciones, cerrará el fragmento poético con la incertidumbre de si "las fuerzas y los vientos / nuevos" conseguirán "ser, en ti, tu vida", es decir, con el temor –celos- a que puedan surgir otras criaturas que le oculten, otros amantes, otros seres, otras voces a ti debidas.

---

<sup>26</sup> Recordemos la cita inicial del *Epipsychidion*: "Thou Wonder, and thou Beauty, and thou Terror!"

Como en el fragmento 3 ("Por detrás de ti te busco", v. 6), el yo poemático observa la necesidad de no permanecer en la primera imagen de la amada ("Te tengo, a la de hoy; / ya la conozco) porque produce una sensación de falsedad y extrañamiento. El "yo" no desea una amada superficial, él necesita una trasreal, trasmudada en su trastú porque sabe que "tú eres / tu propio más allá."

Y esta amada, que el "yo" se representa como versátil y polimórfica, es fuente de duda e inseguridad porque siente que el "tú y tu vida" (v. 3) se le pueden escapar cuando otros seres cercanos sean "en ti, tu vida" (v. 37). La epífora de ambos versos y su disposición circular señalan cual es la aspiración máxima del "yo" ante una amada que siente esquivada: ser su vida, "tu vida".

En el fragmento se confirma la obsesión por el "tú" y su verbalización en múltiples fórmulas ya desde el principio ("ti" y "-te" en v. 1, "tú" y "tu" en v. 2, "te" en v. 4, etc.), resaltada mediante el doble símil hiperbólico ("como la luz y el mundo", v. 11) y comprendida gracias a las paradojas ("entro / por laberintos, fáciles / gracias a ti, a tu mano"; vv. 5 a 7; "te mudas/ sin dejar de ser tú, / en tu propia mudanza, / con la fidelidad constante del cambiar", vv. 14 a 18).

Y ante el todo poderoso "tú", las indecisiones y vacilaciones del "yo" se expresan mediante apóstrofes líricas (vv. 19 a 24, y 25 a 37), la enumeración caótica (vv. 20 y 21) y la disyunción, especialmente la que empieza en el v. 25, donde se pregunta si será firme y seguro su amor, pues sólo en "ella" el ser es vida, como ya advertía el sexto verso del poema: "La vida es lo que tú tocas". De ahí, nuevamente la autoinfravaloración del "yo" frente al prodigio del "tú": "un día / tuyo (mi día eterno)".

La rima sigue el proceso de liberalización: asonancias dispersas y apoyadas en el fuerte ritmo que imponen nueve versos oxítonos y las similitudencias de primera y segunda persona del singular del presente de indicativo ("tengo", "conozco", "entro"; "eres", "mudas", etc.) y las de infinitivo ("dejar", "ser", "cambiar", etc.).

[7]

	“Mañana”. La palabra iba suelta, vacante, ingrÁvida, en el aire, tan sin alma y sin cuerpo,	
5	tan sin color ni beso, que la dejé pasar por mi lado, en mi hoy. Pero de pronto tú dijiste: “Yo, mañana...”	205
10	Y todo se pobló de carne y de banderas. Se me precipitaban encima las promesas de seiscientos colores,	210
15	con vestidos de moda, desnudas, pero todas cargadas de caricias. En trenes o en gacelas me llegaban –agudas,	215
20	sones de violines- esperanzas delgadas de bocas virginales. O veloces y grandes como buques, de lejos,	220
25	como ballenas desde mares distantes, inmensas esperanzas de un amor sin final. ¡Mañana! Qué palabra	225
30	toda vibrante, tensa de alma y carne rosada, cuerda del arco donde tú pusiste, agudÍsima, arma de veinte años,	230
35	la flecha más segura cuando dijiste: “Yo...”	235



El fragmento cuarto comenzaba con un deseo: "¡Si me llamas, sí, si me llamas!", el quinto verificaba la escucha de su voz: "Ha sido, ocurrió, es verdad", en el séptimo, y tras las dudas y aspiraciones del sexto, la palabra de ella, su voz, le provoca una imagen (vv. 10 a 28) de "esperanzas delgadas" e "inmensas esperanzas / de un amor sin final", en relación directa con el verso final del cancionero donde el amor se busca, recrea y perpetúa imperecederamente.

En este sentido, hay que destacar cómo el verso nº 4: "tan sin alma y sin cuerpo", se va poblando "de carne y de banderas" (v. 11) y "de alma y carne rosada" (v. 31), por acción de la voz y la palabra del tú lírico sobre los cuerpos amantes, la materia con la que se construyen los sueños, como destaca muy significativamente el macrotexto poético en sus dos últimos versos: "esta corporeidad mortal y rosa / donde el amor inventa su infinito".

El fragmento aporta un dato más, la edad de la amada, expresada alegóricamente mediante un juego pseudocaligramático con el que la amada se metaforiza con el mito de la diosa Diana: <<tú pusiste, agudísima, / arma de veinte años, / la flecha más segura / cuando dijiste: "Yo...">>

En su formulación expresiva, destaca la tendencia a la repetición de elementos sintácticos como la doble o triple adjetivación asindética ("suelta, vacante, / ingrávida", vv. 2-3; "toda vibrante, tensa", v. 30) que se realizan como triple o doble complemento predicativo. La misma tendencia a la amplificación de este fragmento tiene el paralelismo sintáctico (vv. 4 y 5), el doble complemento circunstancial (vv. 7, 18) o del adjetivo (v. 31).

El fragmento responde al diseño del romancillo libre, heptasílabo con un pie quebrado pentasílabo (v. 25). Hay varias asonancias (á-a, á-e, á-o, etc.) dispuestas irregularmente a lo largo de la composición, y seis versos oxítonos.

[8]

	Y súbita, de pronto, porque sí, la alegría. Sola, porque ella quiso, vino. Tan vertical,	240
5	tan gracia inesperada, tan dádiva caída, que no puedo creer que sea para mí. Miro a mi alrededor,	245
10	busco. ¿De quién sería? ¿Será de aquella isla escapada del mapa, que pasó por mi lado vestida de muchacha,	250
15	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	255
20	de este agosto que empieza? ¿O es la que vi temblar detrás de la esperanza, al fondo de una voz que me decía: "No"?	260
25	Pero no importa, ya. Conmigo está, me arrastra. Me arranca del dudar. Se sonríe, posible;	265
30	toma forma de besos, de brazos, hacia mí; pone cara de mía. Me iré, me iré con ella a amarnos, a vivir	270
35	temblando de futuro, a sentirla de prisa,	

	segundos, siglos, siempre,	
	nadas. Y la querré	
	tanto, que cuando llegue	
	alguien	275
40	-y no se le verá,	
	no se le han de sentir	
	los pasos- a pedírmela	
	(es su dueño, era suya),	
	ella, cuando la lleven,	280
45	dócil, a su destino,	
	volverá la cabeza	
	mirándome. Y veré	
	que ahora sí es mía, ya.	

La llegada de su voz y sus palabras en el fragmento anterior le llena de alegría en éste, resaltada con un triple paralelismo sintáctico (vv. 4 a 6). Aunque resurja fugazmente la duda y asombro: "que no puedo creer / que sea para mí" (vv. 7 y 8), es un fragmento poemático de tono optimista sobre la superación de las dudas, pues, pese a las cuatro interrogaciones retóricas (vv. 10; 11 a 17 -hermosa metáfora de la isla muchacha-; 18 a 20; y 21 a 24), las sonrisas, besos y abrazos le convencen y reconfortan con la seguridad de su amor con la que concluye el fragmento: "que ahora sí es mía, ya". Este es el motivo por el que abunda el tiempo presente, no sólo en la referida resolución del fragmento sino también en varias similitudines ("miro", "busco", vv. 9 y 10; "importa", "está", "sonríe", vv. 25 a 28) y en el paralelismo sintáctico que se produce en los versos 29 y 31 ("toma" y "pone" respectivamente).

Y si el fragmento séptimo proponía una edad, éste filtra una fechación para el inicio de su historia de amor: "¿No se le habrá caído / a un tres, a un nueve, a un cinco / de este agosto<sup>27</sup> que empieza?"

---

<sup>27</sup> No por casualidad es la fecha del curso que impartió Pedro Salinas en la Residencia de Estudiantes, cuando conoció a Katherine.

Los fragmentos anteriores tienen una extensión media de 33 versos (36, 41, 24, 25, 37, 37, 36), éste es el más extenso hasta el momento (48) y presenta dos paraestrofas inusuales por lo perfectamente “equilibradas” que están: 24 versos cada una. Dato que debe ser tomado como un indicio de la importancia que a este fragmento poemático le dedica el autor, y una prueba de que abre unas conexiones con los fragmentos 15 y el 21, al ser el primero de los tres centrados en la alegría.

La alegría por la llegada del amor, que se confirma desde el principio del fragmento 5 (“Ha sido, ocurrió es verdad”) y que se sentía inminente y muy próxima en el fragmento 7 (“Yo, mañana...”), ya ha alcanzado al yo lírico que se siente gozoso de vivir y seguro del futuro: “Y veré / que ahora sí es mía, ya” (vv. 47 y 48).

En los primeros 24 versos, junto a la confirmación jubilosa de que ella le ha escogido, hay cuatro interrogaciones retóricas que no son estrictamente preguntas y dudas, sino más bien expresiones del desconcierto del “yo” (v. 10), de su alegría contenida (vv. 11 a 17), su sorpresa (v. 18 a 20) y certeza de que es suya ya (vv. 21 a 24). De ahí que la segunda paraestrofa anule lo que de interrogación hubiera (“Pero no importa, ya”) porque el contacto con ella le colma de satisfacción y seguridad (“Me arranca del dudar”<sup>28</sup>, v. 27). La alegría, sinécdoque de la amada, es uno de sus dones, desde el comienzo del primer fragmento (“alegrías: es tu música”, v. 5), y que ahora ha alcanzado al yo lírico. Éste, con un nervioso júbilo (“miro”, v. 9; “busco”, v. 10), se plantea una serie de proyectos de futuro (los paralelismos de los versos 32, 33 y 35<sup>29</sup>) que son confirmaciones de sus planes (“cuando llegue / alguien”, v. 38; “cuando la lleven”, v. 44), certidumbres de la posesión del amor.

---

<sup>28</sup> Recordemos que esa es una cualidad de la amada desde el primer fragmento: “Y si una duda te hace / señas (...) con los dientes la desgarras (...) Tú nunca puedes dudar” (vv. 11 / 12, 16, 18).

<sup>29</sup> El tercer caso de la construcción paralelística {“a” + infinitivo} desarrolla una enumeración caótica no sólo desde una perspectiva semántica sino sintáctica: dos sustantivos antitéticos (“segundos, siglos”) y dos categorías gramaticales, adverbio y pronombre indefinido, con insólitos plurales (“siempre, / nadas”).

Los 48 versos dejan ver con más claridad el valor rítmico de los 17 versos oxítonos y las rimas (siete en –á, cuatro en –í, tres en –é, tres en –ó) que provocarán otras internas o en eco. Las rimas oxítonas tienen, por tanto, un papel fundamental para conseguir la recurrencia rítmica del texto, y siempre irán reforzadas por las asonancias dispersas; en este caso, centradas en la palabra nuclear del fragmento, “alegría”. En efecto, la rima –í-a se repetirá al final de varios versos (“alegría”, v. 2; “caída”, v. 6; “sería”, v. 10; “isla”, v. 11; etc.) alternándose con otras asonancias (-á-a).

En los dos fragmentos anteriores (F. 6: vv. 17-18, 26-27, 34-35, 36-37; F. 7: vv. 27-28; 29-30; 30-31), así como en éste, se observa la tendencia al encabalgamiento abrupto (vv. 13-14, 32-33, 37-38, 41-42, 46-47) y sirremático (vv. 11-12, 16-17, 19-20) utilizados para sorprender, reafirmar o contradecir ingeniosamente al término encabalgante desde la posición opaca y estratégica del verso siguiente.

## [9]

	¿Por qué tienes nombre tú, día, miércoles?	285
	¿Por qué tienes nombre tú, tiempo, otoño?	
5	Alegría, pena, siempre ¿por qué tenéis nombre: amor?	290
	Si tú no tuvieras nombre, yo no sabría qué era, ni cómo, ni cuándo. Nada.	
10	¿Sabe el mar cómo se llama, que es el mar? ¿Saben los vientos sus apellidos, del Sur y del Norte, por encima del puro soplo que son?	295

15	Si tú no tuvieras nombre, todo sería primero,	300
	inicial, todo inventado por mí, intacto hasta el beso mío.	
20	Gozo, amor: delicia lenta de gozar, de amar, sin nombre.	305
	Nombre, ¡qué puñal clavado en medio de un pecho cándido que sería nuestro siempre	
25	si no fuese por su nombre!	

El yo poemático interroga mediante tres paralelismos realizados con sus respectivos tres apóstrofes líricos al día, al tiempo y al amor (vv. 1 y 2; 3 y 4; y 6, respectivamente) para confirmar que el nombre que poseen los conceptos es un límite, un marco impuesto, para la libertad de sentir y amar. Como consecuencia, el yo lírico se reafirma con otras dos interrogaciones retóricas (vv. 10 a 14) en la inutilidad del nombre, pues dos magnitudes inmensas como el mar o los vientos desconocen los propios.

El nombre es, por tanto, una torpeza molesta que rompe la originalidad virginal de los seres y del amor. Impide que el "yo" lo descubra por sí solo, al acotar la realidad con unas marcas preestablecidas y convencionales que obstaculizan la intimidad<sup>30</sup> y la pureza esencial del amor. En la misma línea lo interpreta Zubizarreta (1969: 74):

---

<sup>30</sup> Vicente Aleixandre (1977: 31) en el poema "Nombre" de *Historia del corazón* retoma la relación del nombre y el ser íntimo:

Oh, cuán dulce era callar entonces, un momento.  
 Tu nombre,  
 ¿decirlo? ¿Dejarlo que brillara, secreto, revelado a los otros?  
 O, callarlo, más secretamente que nunca, tenerlo en la boca, sentirlo.

“pierde su fuerza creadora, deja resonar en el ser nombrado y en el que lo emplea, se convierte en mero instrumento que envejece y estorba. Por eso el poeta lo rechaza (...) El nombre, reducido a ser estrecho límite, resulta negativo para el poeta.”

La palabra clave de este fragmento poético es, por tanto, la palabra “nombre”, que aparece nada menos que en ocho ocasiones produciendo rimas internas. Sin olvidar su llamativa posición final de verso en los cuatro casos de epífora (vv. 7, 15, 21, 25) y que integra el epímone versal de los versos nº 1, 3, (“¿Por qué tienes nombre tú,”), y el tercer paralelismo del v. 6; además de aparecer como concatenación interparaestrófica del verso 21 al 22. “Nombre” es la palabra nuclear de los tres apóstrofes líricos citados en la primera paraestrofa, y, también, es la palabra resaltada, no sólo por una exclamación retórica, sino también por su posición de apertura de la primera paraestrofa y cierre de la última.

En todo el fragmento se producen múltiples personificaciones al preguntar a diversos seres inanimados por qué tienen nombre o si saben el suyo. Al nombre se le aplica, además, una dura metáfora en el verso 22: “Nombre, ¡qué puñal clavado”; y es el centro de la formulación del fragmento.

Rehuyéndolos, no se acudió a ellos en la versión inglesa que de sus poesías realizó en EEUU con el título de *To live in pronouns*<sup>31</sup>. Y es curioso que de ser considerado un estorbo que resta libertad e intimidad a los amantes, en el último fragmento poemático resurja como una necesidad vital para las sombras que desean recobrar lo perdido: “piden límites, días, nombres”, porque necesitan de lo corpóreo como soporte material donde salvarse.

---

<sup>31</sup> Edith Helman en su introducción a este volumen de Pedro Salinas (1974: 6) explica la elección del título: “Why pronouns? In pronouns the lovers can live at the beginning of the world, before there were names, before time was measured or space charted. “You” and “I” are more essential, immediate, and intimate than given names.”

[10]

	¡Ay!, cuántas cosas perdidas que no se perdieron nunca. Todas las guardabas tú.	310
5	Menudos granos de tiempo, que un día se llevó el aire. Alfabetos de la espuma, que un día se llevó el mar. Yo por perdidos los daba.	315
10	Y por perdidas las nubes que yo quise sujetar en el cielo clavándolas con miradas. Y las alegrías altas del querer, y las angustias de estar aún queriendo poco, y las ansias de querer, quererte, más. Todo por perdido, todo en el haber sido antes, en el no ser nunca, ya.	320
15		325
20		
	Y entonces viniste tú de lo oscuro, iluminada de joven paciencia honda, ligera, sin que pesara sobre tu cintura fina, sobre tus hombros desnudos, el pasado que traías tú, tan joven, para mí. Cuando te miré a los besos vírgenes que tú me diste, los tiempos y las espumas, las nubes y los amores que perdí estaban salvados.	330
25		335
30		340



35	Si de mí se me escaparon, no fue para ir a morirse en la nada. En ti seguían viviendo. Lo que yo llamaba olvido eras tú.	345
----	---	-----

Vv. 1 y 2 (310 y 311) aparecen en LV1, LV2 y LV3 tal y como lo reproducimos. Sin embargo, LV4: 127 y LV5: 253 lo editan con una exclamación que engloba a los dos primeros versos: “¡Ay, cuántas cosas perdidas / que no se perdieron nunca!”; si bien, Escartín rectificará en LV6: 263.

El fragmento posee una paradoja inicial (vv.1 a 3), que se irá desarrollando y explicando en la segunda y tercera paraestrofa, y que tendrá su aclaración total en la última, loa del “tú”: joven luminosa, salvación de las pérdidas y de la nada por el amor. Así, el fragmento concluirá con una sintética paradoja que reexplica la inicial: “Lo que yo llamaba olvido / eras tú”, porque “tú” recuperas y salvas el tiempo y los seres perdidos, antes de tu llegada.

Efectivamente, sabremos que las “cosas perdidas” de la paradoja inicial son “menudos granos de tiempo” (v. 4) y “Alfabetos de la espuma” (v. 6), núcleos del paralelismo de los versos 4 a 7, y primera parte de una enumeración de pérdidas recuperadas que aparecerán en la segunda estrofa [“nubes (...) alegrías (...) angustias (...) ansias”], plena de repetición de elementos: anáfora (vv. 9 y 13), paralelismo en los versos 9, 13-15, 16-17, y en el 18. Este verso, mediante una complejión, recupera el tono del verso 8 y abre un paralelismo paradójico: “en el haber sido antes, / en el no ser nunca, ya”.

La primera paraestrofa comienza con una exclamación retórica (“¡Ay!, cuántas cosas perdidas”) que provocará una enumeración caótica en las dos siguientes: “granos de tiempo”, v. 4; “espuma”, v. 6; “nubes”, v. 9; y el “querer”, vv. 14 y 17 (“alegrías”, v. 13; “angustias”, v. 14; “ansias”, v. 16). Pero en la cuarta y última paraestrofa, la llegada de la amada proyecta luz

sobre el "yo", de manera que éste recupera los elementos perdidos mediante su amor: "los tiempos y las espumas, / las nubes y los amores / que perdí estaban salvados"; es decir se produce nuevamente lo que D. Alonso (1963: 56 a 69) y A. López-Casanova (1992: 33 a 49) denominan una serie diseminativo-recolectiva.

En la segunda parte del fragmento vuelven a insinuarse algunos datos *reales* del "tú", fundamentalmente mediante una impresionista descripción de rasgos físicos, es decir, se produce una prosopografía: "tu cintura fina" (v. 25); "tus hombros desnudos" (v. 26); "tú, tan joven, para mí" (v. 28). Joven, y, tal vez por eso, capaz de encontrar y salvar al yo poemático. Aunque es cierto que se le aplica una pequeña etopeya -ella posee una "joven paciencia honda", v. 23; y experiencia, "el pasado que traías", v. 27- con lo que se nos adelanta un fragmentario retrato de la amada.

Destacamos algunos otros de los rasgos expresivos de Pedro Salinas: la doble complementación circunstancial en vv. 25 y 26, la triple predicativa ("iluminada", v. 22; "ligera", v. 24; "joven", v. 28), la enumeración caótica (vv. 31 y 32), el encabalgamiento sirremático (vv. 13-14, 14-15, 16-17, 29-30), y la epífora de "tú" (vv. 1, 21 y 39), pues si el primer verso de esta última paraestrofa terminaba con la palabra "tú", esa será también resaltada como palabra clave de cierre. En consecuencia, los pronombres personales adquieren la importancia que se les reclamaba en el fragmento anterior, y, junto a los cinco casos del "tú" se producen tres de "yo".

Las rimas se realizan mediante ocho palabras oxítonas, obtenidas en siete ocasiones mediante el recurso de utilizar un monosílabo. El ritmo se apoya también en algunas intermitentes asonancias en -á-a, y, la más extraña, -ú-a.

[11]

Ahí, detrás de la risa,  
ya no se te conoce.  
Vas y vienes, resbalas

350

5 por un mundo de valeses  
 helados, cuesta abajo;  
 y al pasar, los caprichos,  
 los prontos te arrebatan 355  
 besos sin vocación,  
 a ti, la momentánea  
 10 cautiva de lo fácil.  
 "¡Qué alegre!", dicen todos.  
 Y es que entonces estás 360  
 queriendo ser tú otra,  
 pareciéndote tanto  
 15 a ti misma, que tengo  
 miedo a perderte, así.

Te sigo. Espero. Sé 365  
 que cuando no te miren  
 túneles ni luceros,  
 20 cuando se crea el mundo  
 que ya sabe quién eres  
 y diga: "Sí, ya sé", 370  
 tú te desatarás,  
 con los brazos en alto,  
 25 por detrás de tu pelo,  
 la lazada, mirándome.  
 Sin ruido de cristal 375  
 se caerá por el suelo,  
 ingrávida careta  
 30 inútil ya, la risa.  
 Y al verte en el amor  
 que yo te tiendo siempre 380  
 como un espejo ardiendo,  
 tú reconocerás  
 35 un rostro serio, grave,  
 una desconocida  
 alta, pálida y triste, 385  
 que es mi amada. Y me quiere  
 por detrás de la risa.

Es un fragmento lírico que aporta poca progresión temática: el “yo” tiene, inicialmente, miedo a perderla cuando el “tú” ríe porque es un ser mundano y anterior al conocimiento; pero él la espera confiado porque también la ama “por detrás de la risa”<sup>32</sup>. Este miedo ya no es una alusión intertextual a la cita de Shelley, como al comienzo del fragmento 6º, sino que se trata de una superación de ese miedo a la pérdida porque el “yo” sabe y siente la seguridad incuestionable de su amor.

La calma y certeza del yo lírico se deben a que conoce y reconoce a la auténtica amada. No se queda en el mundo de las apariencias (“tú otra”<sup>33</sup>, v. 12) porque pueden confundirle, sabe que tras esa otreidad (“se caerá, por el suelo, / ingrávida careta”, vv. 28 / 29) tanto él como ella reconocen la pureza y autenticidad de su amor. Y es la amada esencial la que reflejará su verdad en el espejo del amor, escapando de la otra -de la fácil y frívola, disfrazada de risa-, pues ella es la que siempre busca y existe detrás de las formas exteriores, es la amada íntima y última del amor.

Esta amada final, antitética de la inicial amada de la risa, los valeses, los caprichos, la “alegre”, ha sufrido una metamorfosis esencializadora en los últimos versos del fragmento (su rostro es ahora “serio, grave”; v. 34), y ha asimilado una descripción ciertamente romántica, con un aire de heroína becqueriana: “una desconocida / alta, pálida y triste,” (vv. 35-36).

---

<sup>32</sup> El fragmento está compuesto antes de 8-XI-1932, fecha en que Salinas (2002: 91), en la carta 31, dice: “¿Te acuerdas de una poesía que yo te mandé y que empieza: <Ahí, detrás de la risa>?”. Así he visto yo tu frivolidad.” Vuelve a estos versos en carta del 7-III-1934 (Salinas, 2002: 251 y 252), explicando sus temores y la simbología de su sombra y de otras palabras del fragmento. Escribe: “La admiración que te tenía y mi falta de confianza en mí como inspirador de amor eran la causa. En *La voz a ti debida* hay muchas huellas de ese estado, ¿recuerdas? Pues bien, la sociedad, la vida social era la salida por donde te escaparías (...) ¿Y cómo iba yo a luchar, yo, sombra, yo, ausencia, yo mero recuerdo sin corporeidad (...) <Caprichos>, <prontos>, <valeses>, <cautiva de lo fácil>, todo es el *otro mundo*, la zona misteriosa por donde te podrías escapar.” Sólo con la presencia y consistencia física de los cuerpos, por consiguiente, puede pervivir el amor, sólo en el encuentro amoroso los amantes sobreviven y se perpetúan como tales.

<sup>33</sup> V. 13, “tú” aparece con tilde diacrítica, es decir, con valor de pronombre personal, lo que supone un premeditado hipérbaton generador de ambigüedad por desplazamiento del pronombre personal con función de sujeto a la posición previsible de un determinante posesivo (“tu otra”).

Desde el punto de vista formal, encontramos los habituales encabalgamientos sirremáticos que suelen producir una sensación de continuidad (vv. 4-5, 9-10, 29-30), y los procedimientos encaminados a mantener el ritmo lingüístico del verso: similitudencias de segunda y primera persona de presente de indicativo (“Vas y vienes, resbalas”, v. 3; “Te sigo. Espero. Sé”, v. 17), parejas de sujetos (vv. 6-7, 19), doble complemento circunstancial (vv. 4-5, 24-25) o directo (v.35-37) que incluye una doble (v. 35) y triple adjetivación asindética y sinonímica (v. 37).

El fragmento está formado por dos paraestrofas de 16 y 23 versos que forman un romancillo heptasílabo libre. Las rimas vienen, como casi siempre, de los términos oxítonos (9), ligeras asonancias (-é-o) y dos epíforas.

Una es del oxítono tiempo verbal “sé” (vv. 17, 22). Y otra, con más trascendencia, la de la palabra “risa” (vv. 1, 30 y 39), es decir, que está situada al final del primer y del último verso del fragmento, destacándose su valor significativo y simbólico. La “risa” de la primera paraestrofa puede ser un peligro para el yo lírico (“tengo / miedo a perderte, así”, vv. 15/16), por eso, cuando encuentra su trastú, la risa desaparece (“careta / inútil ya, la risa”, vv. 29 / 30), y, en consecuencia, es el amor verdadero, fidedigno, el que triunfa reflejándoles su esencia: “por detrás de la risa” (v. 39).

## [12]

	Yo no necesito tiempo	
	para saber cómo eres:	
	conocerse es el relámpago.	390
	¿Quién te va a ti a conocer	
5	en lo que callas, o en esas	
	palabras con que lo callas?	
	El que te busque en la vida	
	que estás viviendo, no sabe	395
	más que alusiones de ti,	

10	pretextos donde te escondes. Ir siguiéndote hacia atrás en lo que tú has hecho, antes, sumar acción con sonrisa,	400
15	años con nombres, será ir perdiéndote. Yo no. Te conocí en la tormenta. Te conocí, repentina, en ese desgarramiento	405
20	brutal de tiniebla y luz, donde se revela el fondo que escapa al día y la noche. Te vi, me has visto, y ahora, desnuda ya del equívoco,	410
25	de la historia, del pasado, tú, amazona en la centella, palpitante de recién llegada sin esperarte, eres tan antigua mía,	415
30	te conozco tan de tiempo, que en tu amor cierro los ojos, y camino sin errar, a ciegas, sin pedir nada a esa luz lenta y segura	420
35	con que se conocen letras y formas y se echan cuentas y se cree que se ve quién eres tú, mi invisible.	

Vv. 18 y 19. LV1: 39 y LV5: 257 colocan el adjetivo "brutal" en el verso 18, resultando un endecasílabo y un hexasílabo: "en ese desgarramiento brutal / de tiniebla y luz". Efectivamente, el sentido del desgarramiento semántico alcanzaría también a la forma métrica; pero rompería el isosilabismo octosilábico que se mantiene en los 37 versos de este fragmento lírico. Nuestra edición se inclina, no sin ciertas reservas, por LV2: 22, LV3: 61, LV4: 131 y LV6: 265, que consiguen dos octosílabos y disponen un encabalgamiento sirremático, y, por

tanto, ruptura del sintagma nominal lo que es en sí otro pequeño “desgarramiento.”

Si en el fragmento anterior consigue encontrar a la amada también detrás de la risa, es decir, conocer y reconocer al “tú” auténtico y esencial, en éste le comunica que la conoció súbitamente<sup>34</sup> y que en un instante llegó hasta su fondo y la vio desnuda, pura.

A continuación, y con el tono del lirismo becqueriano –“que en tu amor cierro los ojos<sup>35</sup>, / y camino sin error”-, le comunica que a ella, invisible, llega seguro con su luz.

El yo lírico, exultante de felicidad, se manifiesta orgulloso de haber conocido la esencia del “tú” tan rápidamente. El conocimiento que desgarró la luz de la tiniebla, que descubre el fondo de la realidad, evoca de nuevo el mito de la caverna. La amada viene de la luz y con ella anula el tiempo pasado capturando y atrayendo al amante hacia sí misma. El “yo”, “a ciegas”, le entrega su existencia para entrar en otra vía de conocimiento con ella, preparado y confiado en su poder.

El fragmento construye gran parte de su contenido temático a partir de la derivación de los verbos “saber” (vv. 2 y 8 : “sabe”); “conocer” (vv. 3, “conocerse”; “conocer”, v. 4; “conocí”, vv. 16 y 17; “conozco”, v. 29; “conocen”, v. 34) y sus sinónimos contextuales “buscar” (v. 7) y “revelar” (v. 20); así como la del verbo “ver” (“vi” y “has visto” en v. 22, “se ve” en v. 36) que se apoya en palabras y expresiones referidas a la vista: “relámpago” (v. 3), “tiniebla y luz” (v. 19), “día y noche” (v. 21), “centella” (v. 25), “ojos” (v. 30), “a ciegas” (v. 32), “luz” (v. 33), “invisible” (v.

---

<sup>34</sup> En el fragmento 3 había que dejar abiertas “las puertas (...) del relámpago”, y ahora “conocerse es el relámpago”. Metáfora de la inmensa y rápida irradiación de luz simbólica que al actor poemático produce la llegada de la amada.

<sup>35</sup> La simbología de cerrar los ojos en presencia de la amada será retomada por Vicente Aleixandre en varios poemas de *Historia del corazón* (1954): “La frontera”, “Otra no amo”, “Nombre.” Y Pedro Salinas la “explica” en sus cartas (Salinas 2002: 85; 8-III-1932): “Yo llevo los ojos vendados, me rompería el alma en cien obstáculos pero tú me das la mano, me salvas de todo (...) y cómo me entrego a tu custodia y guía.”

37). Todos estos vocablos conforman un campo léxico y una isotopía discursiva del saber y de la luz.

El yo poemático es consciente de que la conoció profundamente nada más verla, y, como el fragmento retoma el tema del conocimiento del "tú" que se ha producido súbitamente, utiliza la hiperbólica metáfora luminosa del verso 3 para expresarlo: "conocerse es el relámpago." Metáfora que al componente visual romántico suma el simbólico de la iluminación instantánea (el conocimiento inmediato), como en la metáfora que define a su amada cual "amazona en la centella" (v. 25).

El resto de procedimientos elocutivos (a excepción del pleonasma del verso 7 y 8: "la vida / que estás viviendo", y la polisíndeton del 35 y 36) son los característicos del macrotexto: apóstrofe lírico mediante interrogación retórica (vv. 4 a 6), paradojas (vv. 4 a 6, 11 y 12), paralelismos sintácticos (vv. 11 a 15, 16-17 y 21), encabalgamientos sirremáticos (vv. 18-19, 26-27), y los procedimientos encaminados a mantener el ritmo lingüístico y semántico del verso: la doble adjetivación (v. 33) y la doble complementación circunstancial (vv. 5 y 6) o directa (vv. 9 y 10) que llega a ser triple circunstancial (vv. 31 y 32) o del adjetivo en los versos 23 y 24: "desnuda ya del equívoco, / de la historia, del pasado", que expresan la superación de la duda y de los límites impuestos por el tiempo y la vida.

### [13]

	¡Qué gran víspera el mundo!	425
	No había nada hecho.	
	Ni materia, ni números,	
	ni astros, ni siglos, nada.	
5	El carbón no era negro	
	ni la rosa era tierna.	430
	Nada era nada, aún.	
	¡Qué inocencia creer	
	que fue el pasado de otros	



10	y en otro tiempo, ya irrevocable, siempre!	435
	No, el pasado era nuestro: no tenía ni nombre. Podíamos llamarlo	
15	a nuestro gusto: estrella, colibrí, teorema,	440
	en vez de así, "pasado"; quitarle su veneno. Un gran viento soplabo	
20	hacia nosotros minas, continentes, motores.	445
	¿Minas de qué? Vacías. Estaban aguardando nuestro primer deseo,	
25	para ser en seguida de cobre, de amapolas.	450
	Las ciudades, los puertos flotaban sobre el mundo, sin sitio todavía:	
30	esperaban que tú les dijese: "Aquí",	455
	para lanzar los barcos, las máquinas, las fiestas. Máquinas impacientes	
35	de sin destino, aún;	460
	porque harían la luz si tú se lo mandabas, o las noches de otoño si las querías tú.	
40	Los verbos, indecisos, te miraban los ojos	465
	como los perros fieles, trémulos. Tu mandato iba a marcarles ya	
45	sus rumbos, sus acciones.	470
	¿Subir? Se estremecía su energía ignorante.	

50	¿Sería ir hacia arriba "subir"? ¿E ir hacia dónde sería "descender"?	
	Con mensajes a antípodas, a luceros, tu orden iba a darles conciencia súbita de su ser,	475
55	de volar o arrastrarse. El gran mundo vacío, sin empleo, delante de ti estaba: su impulso se lo darías tú.	480
60	Y junto a ti, vacante, por nacer, anheloso, con los ojos cerrados, preparado ya el cuerpo para el dolor y el beso,	485
65	con la sangre en su sitio, yo, esperando -ay, si no me mirabas- a que tú me quisieses y me dijeras: "Ya".	490

El yo poético comunica al "tú" que el mundo y su pasado eran tan sólo vísperas de sí mismos antes de que existiera su deseo común, el deseo que les permitirá alcanzar su conciencia de ser y su destino vital gracias a la decisiva orden del tú lírico. Del mismo modo que los seres y criaturas aguardaban al "tú" para vivir<sup>36</sup>, el "yo" espera anhelante a que el tú poemático se decida a mirarle y darle su amor.

---

<sup>36</sup> Díez de Revenga en el "Prólogo" a la antología de Pedro Salinas, *Poemas escogidos* (1991: 35) afirma que en este poema no se habla "de una historia de amor, sino de la prehistoria de ese amor. El amor se produce e inicia un mundo. Antes del comienzo nada había, nada existía."

Recordaremos que ya desde los primeros seis versos del cancionero<sup>37</sup>, el "yo" da al "tú" la plenipotencia, la decisión primera y última sobre la vida de los seres del mundo. De ahí la reiteración de ese rol de la amada en sucesivos fragmentos como el que nos ocupa, en donde el mundo y sus posibles materializaciones no conseguirán su realización vital, su existencia, hasta que no les impulse la determinación, el sí, la querencia del "tú".

Las hiperbólicas facultades vitales del "tú" se realizan ante un mundo inactivo y expectante ubicado en la inexistencia o cercanía, y definido mediante la negación (catorce ocasiones en los trece primeros versos: "no" en cuatro casos, "ni" en seis, y el pronombre indefinido "nada" en cuatro), y las ideas de vispera y privación que se reiterarán mediante voces como "vacías" (v. 22), "sin sitio" (v. 29), "impacientes" (v. 34), "sin destino" (v. 35), "indecisos" (v. 40), "ignorante" (v. 47), "mundo vacío" (v. 56), "sin empleo" (v. 57), "vacante" (v. 60) y "anheloso" (v. 61). Contrariamente, frente a las carencias y necesidades del mundo, el "tú" se caracteriza con palabras de una isotopía que denotan su poder: "mandato" (v. 43), "orden" (v. 52), "impulso" (v. 58).

Y, al igual que el mundo necesita, desea, la voz del "tú" para adquirir conciencia de ser, el "yo" le espera en su preexistencia, con la imagen del parto, como un feto: "por nacer, anheloso, / con los ojos cerrados, / preparado ya el cuerpo / para el dolor y el beso, / con la sangre en su sitio". No obstante, recordaremos que la imagen de los ojos cerrados significa también la extrema confianza que en la amada deposita, como adelantó el fragmento 12<sup>38</sup>: "que en tu amor cierro los ojos, / y camino sin cesar, / a ciegas..."

Desde la nueva perspectiva que ya venimos avanzando desde el primer fragmento, puede entreverse que si el "yo" vive en la oscuridad y ella representa la luz y el amor, Salinas está parafraseando el mito de la caverna de Platón<sup>39</sup>, asignando el papel

---

<sup>37</sup> "Tú vives siempre en tus actos. / Con la punta de tus dedos/ pulsas el mundo, le arrancas/ auroras, triunfos, colores, / alegrías: es tu música / La vida es lo que tú tocas."

<sup>38</sup> Versos 30 a 32.

<sup>39</sup> En el mito de la caverna las personas viven encadenadas en la parte más profunda de una caverna y atadas de cara a la pared. Lo único que ven es la pared de la caverna sobre la que se reflejan sombras de animales y objetos que pasan delante de una gran hoguera. Un

del Sol al "tú", y al "yo" el del individuo que se escapa de las sombras y ve por primera vez el mundo real y completo.

En el famoso mito de la caverna, que aparece narrado en el libro VII de *La República*, Platón mantenía que las cosas que uno ve y palpa son sombras, copias imperfectas de las formas puras. Por consiguiente, sólo el razonamiento filosófico abstracto proporciona un conocimiento verdadero, mientras que la percepción de los sentidos facilita opiniones vagas e inconsistentes. En *La voz a ti debida*, este planteamiento aparece situándose el yo lírico en el mundo de la ignorancia, la oscuridad y las sombras; y el "tú" en el de la luz, la verdad y el conocimiento.

De ahí que, como señalan los versos 53 y 54, el "tú" es el impulso para los seres y las criaturas del mundo a los que va "a darles conciencia / súbita de su ser". De manera muy explícita, la bella y luminosa acción de la amada, les proporcionará el don de la vida, de la vida verdadera y consciente. Los va a liberar de la oscuridad de la caverna a la luz del verdadero conocimiento.

Por lo que respecta a los usos retóricos de este fragmento, volvemos a señalar las enumeraciones asindéticas y caóticas que buscan siempre la sorpresa o el contrasentido que desestabilice la progresión temática previsiblemente desarrollada en los versos (vv. 2 a 4; 15 a 16, con una triple complementación predicativa; 20 a 21, con un triple complemento directo como en los versos 32 a 33), la exclamaciones (v. 1, 8 a 11, 67) e interrogaciones retóricas (vv. 48 a 50) y las sujeciones en las que el "yo" responde a sus preguntas (vv. 22; 46 y 47), y las parejas de sustantivos que, al realizar la misma función sintáctica, actúan como las citadas enumeraciones ralentizando la acción (doble atributo en v. 26;

---

individuo huye y sale a la luz del día. Gracias al Sol, esta persona ve por primera vez el mundo real y regresa a la caverna diciendo que las únicas cosas que han visto hasta ese momento son sombras y apariencias y que el mundo real les espera en el exterior si quieren liberarse de sus ataduras.

El mundo de sombras de la caverna simboliza para Platón el mundo físico de las apariencias. La escapada al mundo soleado que se encuentra en el exterior de la caverna simboliza la transición hacia el mundo real, el universo de la existencia plena y perfecta, que es el objeto propio del conocimiento. Igualmente, el amante de *La voz* es una sombra vacía hasta que es escogido e irradiado por el tú lírico, quien le transporta a una vida más intensa y auténtica, le alumbra la vida verdadera.

doble sujeto en v. 27; doble complemento directo en v. 45; circunstancial en 51 y 52; etc.).

Los paralelismos sintácticos mantienen el ritmo interno y semántico de los versos trabándolos íntimamente gracias a su característica formulación sintáctica y de pensamiento. Este es el fragmento más extenso del macrotexto poético, y por este motivo necesita que sean más frecuentes (vv. 5 a 7; 14 y 18; 36 y 37 con 38 y 39, 48 a 50).

Son también constantes las hipérboles que hablan de las potencias del tú lírico (vv. 19 a 22, 36 a 39, 52 a 55, 58 y 59), las imágenes futuristas (vv. 19 a 36) o no (56 a 59), las paradojas (vv. 5 y 6, 64) y un significativo uso de la epífora que destaca entre otras los monosílabos "aún" (vv. 7, 35), "ya" (vv. 10, 44, 69) y "tú" (vv. 30, 39, 59), y que independientemente de la importancia en la configuración temática del poema es innegable su valor rítmico y su empleo como argucia métrica que mantiene el isosilabismo del fragmento. El poeta, sabedor del doble valor métrico de las palabras monosílabas en posición final de verso, utilizará constantemente este recurso para cuadrar la medida del fragmento.

La rima se ha realizado con un total de 13 palabras oxítonas junto a algunas asonancias, inicialmente en -é-o, después en -á-o, -ó-e, -á-e, etc.

#### [14]

Para vivir no quiero  
islas, palacios, torres. 495  
¡Qué alegría más alta:  
vivir en los pronombres!

5 Quitate ya los trajes,  
las señas, los retratos;  
yo no te quiero así, 500  
disfrazada de otra,  
hija siempre de algo.

10	Te quiero pura, libre, irreductible: tú. Sé que cuando te llame entre todas las gentes del mundo,	505
15	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.	510
20	Iré rompiendo todo lo que encima me echaron desde antes de nacer. Y vuelto ya al anónimo	515
25	eterno del desnudo, de la piedra, del mundo, te diré: "Yo te quiero, soy yo."	520

El yo poético manifiesta su alegría por vivir en los pronombres, sustitutos sintéticos y anímicos de los amantes, puros símbolos del amor más último, cercano y esencial. Los pronombres no son sólo referentes condensados de los actores líricos, sino esencias personales que tienen su manifestación lírica en estos sucintos espacios gramaticales, símbolos finales de su intimidad.

Como el fragmento es una loa de los pronombres, a partir de la paradójica exclamación retórica (vv. 3 y 4) se produce un uso frenético de éstos: nueve casos de pronombres personales en segunda persona singular y dos en primera persona del singular en los catorce versos siguientes que preceden al muy indicativo verso nº 18: "enterraré los nombres". Epitafio con el que se sepultan los datos exteriores y aparentes porque lo que se reivindica son los valores exclusivos de los pronombres de la pareja de amantes, pronombres que van a ocupar un lugar sobresaliente mediante las

epíforas del "tú" (vv. 11 y 15) y un final climático con la complejión del pronombre personal de primera persona: "Yo te quiero, soy yo".

En realidad, este fragmento al igual que el 52, podría relacionarse con el celeberrimo poema juanramoniano<sup>40</sup> de 1918 en el que buscaba la amada/poesía auténtica y esencial mediante un proceso depurador de todo lo exterior y superfluo que llegara a la pureza inicial. En *La voz a ti debida*, el amante igualmente rechazará todo lo superficial y aparente ("los trajes, / las señas, los retratos", vv. 5/6), ya que no desea una amada disfrazada de otra sino que, en paralelo a Juan Ramón ("desnuda toda", "poesía / desnuda, mía para siempre"), anhela una amada sin "los nombres<sup>41</sup>, / los rótulos, la historia" (vv. 19/20), una amada "pura, libre, / irreductible", vv. 10/11).

Entre los recursos retóricos habituales en el macrotexto poético, destacamos las enumeraciones caóticas y asindéticas de

---

40      Vino, primero, pura,  
          vestida de inocencia.  
          Y la amé como un niño.

          Luego se fue vistiendo  
          de no sé que ropajes.  
          Y la fui odiando, sin saberlo.

          Llegó a ser una reina,  
          fastuosa de tesoros...  
          ¡Qué iracunda de yel y sin sentido!

          ... Mas se fue desnudando,  
          y yo le sonreía.

          Se quedó con la túnica  
          de su inocencia antigua.  
          Creí de nuevo en ella.

          Y se quitó la túnica,  
          y apareció desnuda toda...  
          ¡Oh pasión de mi vida, poesía  
          desnuda, mía para siempre.

<sup>41</sup> Martins H. (1955: 29) destaca que una de las constantes de la obra poética de Salinas es "o repúdio freqüente do nome, repúdio que aparentemente se poderia explicar por uma espécie de zêlo, de exaltação do ineditismo e da exclusividade de seu amor e de sua amada."

tres elementos con la misma función sintáctica para desarrollar y matizar el motivo temático (complementos directos en vv. 2, 5 a 6, 18 a 19; complementos predicativos en vv. 10 y 11; complementos del nombre en vv. 24 a 25), el paralelismo sintáctico (vv. 7 a 11, 17 y 18) que también se produce a partir del desarrollo oracional de tres futuros en posición inicial de verso (v. 18, "enterraré"; v. 20, "iré"; v. 26, "diré"), el encabalgamiento sirremático (vv. 23-24) y las imágenes (vv. 5 a 11, 8 a 22, 23 a 25) que permiten la expresión monologal que el "yo" mantiene con su receptora lírica, silenciada en esta ocasión.

[15]

	De prisa, la alegría, atropellada, loca.	
	Bacante disparada	
	del arco más casual	525
5	contra el cielo y el suelo.	
	La física, asustada, tiene miedo; los trenes se quedan más atrás	
	aún que los aviones	530
10	y que la luz. Es ella, velocísima, ciega de mirar, sin ver nada, y querer lo que ve.	
	Y no quererlo ya.	535
15	Porque se desprendió del quiero, del deseo, y ebria toda en su esencia, no pide nada, no	
	va a nada, no obedece	540
20	a bocinas, a gritos, a amenazas. Aplasta bajo sus pies ligeros	



	la paciencia y el mundo.	
	Y lo llena de ruinas	545
25	-órdenes, tiempo, penas-	
	en una abolición	
	triumfal, total, de todo	
	lo que no es ella, pura	
	alegría, alegría	550
30	altísima, empinada	
	encima de sí misma.	
	Tan alta de esforzarse,	
	que ya se está cayendo,	
	doblada como un héroe,	555
35	sobre su hazaña inútil.	
	Que ya se está muriendo	
	consumida, deshecha	
	en el aire, perfecta	
	combustión de su ser.	560
40	Y no dejará humo,	
	ni cadáver, ni pena	
	-memoria de haber sido-	
	Y nadie la sabrá,	
	nadie, porque ella sola	565
45	supo de sí. Y ha muerto.	

Versos 43 a 45 (564-566). La morfología de los tres últimos versos en LV1: 49, LV2: 27 era esta: "Y nadie la sabrá, nadie, / porque ella sola / supo de sí. Y ha muerto". Pero los tres versos resultantes -octosílabo, pentasílabo y heptasílabo- rompen la regularidad métrica. Nuestra propuesta -como LV3: 139, LV4: 265, LV5: 139 y LV6: 270- reubica el segundo "nadie" en el verso penúltimo manteniendo el ritmo heptasílabo de todo el fragmento poemático.

Estamos ante un extraño y desconcertante fragmento de dos paraestrofas con dos tonos opuestos. Parece situado fuera de contexto, fuera de la progresión temática que venía estableciéndose en el macrotexto, porque la última paraestrofa concluye con la

muerte de la alegría lo que no deja de ser paradójico en una etapa de *La voz a ti debida* caracterizada por una visión optimista y celebrativa de la amada y de la unión de los amantes.

El fragmento se inicia con una construcción nominal (vv. 1 a 2) y otra del tercer al cuarto verso ("Bacante disparada / de arco más casual") donde se formula una metáfora que desarrolla la imagen del arco ya utilizada en el fragmento séptimo, anticipador de la triunfal llegada de la alegría en el octavo, y que termina (v. 5) en una rima interna mediante una pareja de sustantivos antitéticos provenientes de una habitual rima consonante del Barroco: "contra el cielo y el suelo". A continuación, se produce una enumeración paradójica de cuatro elementos: "física", "trenes", "aviones", "luz" (vv. 6 a 11), contrasentido que se explica por la presencia de la alegría a la que se aplica todo tipo de palabras que impliquen velocidad ("De prisa", "atropellada", "disparada", "velocísima", etc.; y que destacan más en un metro breve como el heptasílabo). Aunque las paradojas sobre la alegría se sucederán (vv. 11 y 12; 13 y 14; 21 a 23; 24 a 28; 32 a 35; 43 y 44) connotando y conformando la versatilidad esencial de la alegría, estado de ánimo que tiene su origen en la acción y presencia de la amada.

Entre los procedimientos elocutivos conviene anotar los procedentes de la repetición de palabras, conceptos y estructuras: la doble adjetivación sinonímica (vv. 2; 30, 37), las parejas de sustantivos con la misma función sintáctica (vv. 5; 16), las enumeraciones (vv. 20 y 21, 24 y 25, 40 y 41), los paralelismos sintácticos (vv. 18 a 20; 33 y 36), la complexión (v. 18) o el epímone climático del verso 29.

Un caso interesante es el de los encabalgamientos sirremáticos, más llamativos en el heptasílabo por su especial densidad (vv. 11-12, 30-31, 38-39) y que formarán una serie muy sugerente por su continuidad y capacidad de sorpresa debido a los cambios en la orientación temática que se desencadenan con su uso en los siguientes versos: 26-27, 28-29, 29-30.

Además, resaltaremos una imagen singular que no tendrá una continuación argumental razonable en la segunda parte del fragmento: "y ebria toda en su esencia" –v. 17-, a pesar de que se

reforzará con una hipérbole (vv. 21 a 29) que expresa la exaltación de las potencias de la alegría. Y ello se debe a que, como ya hemos apuntado, las expectativas maravillosas que produce la contemplación y experimentación de la alegría no hallarán su previsible proceso de continuidad en la segunda paraestrofa donde tanto los verbos ("cayendo", "muriendo", "ha muerto") como los adjetivos ("doblada", "consumida", "deshecha") simbolizan su caída y desaparición, al no quedar constancia ni testimonio de su vida. Idea esta expresada con una gradación parafraseada del Barroco: "Y no dejará humo, / ni cadáver, ni pena" (vv. 40 y 41), y amplificada con el verso 43 ("-memoria de haber sido-") que, sin embargo, nos recuerda el fin al que destinaba su poesía el título prestado por Garcilaso: pervivirla y con ella a sus protagonistas poemáticos.

Un final bastante ilógico y fuera del umbral de expectativas argumentales posibles, y que, por tanto, se desdice aparentemente de la coherencia textual que mínimamente podemos presumir en una obra de creación, aunque sea de tal grado de subjetividad e intimidad como la poesía. Sin embargo, debemos interpretar esta circunstancia como consecuencia de la ordenación interna, lírica, del poema entendido como una serie de *fragmenta* o fragmentos que reflejan los vaivenes emocionales de la vivencia amorosa del yo lírico; y estas olas díscolas pertenecen a un mismo mar, a un mismo macropoema aglutinador de diversas ilusiones, alegrías, pérdidas, encuentros, búsquedas, esperanzas, etc.

### [16]

Todo dice que sí.  
Sí del cielo, lo azul,  
y sí, lo azul del mar,  
mares, cielos, azules  
con espumas y brisas,  
júbilos monosílabos  
repiten sin parar.

570

5

	Un sí contesta sí	
	a otro sí. Grandes diálogos	575
10	repetidos se oyen	
	por encima del mar	
	de mundo a mundo: sí.	
	Se leen por el aire	
	largos síes, relámpagos	580
15	de plumas de cigüeña,	
	tan de nieve que caen,	
	copo a copo, cubriendo	
	la tierra de un enorme,	
	blanco sí. Es el gran día.	585
20	Podemos acercarnos	
	hoy a lo que no habla:	
	a la peña, al amor,	
	al hueso tras la frente:	
	son esclavos del sí.	590
25	Es la sola palabra	
	que hoy les concede el mundo.	
	Alma, pronto, a pedir,	
	a aprovechar la máxima	
	locura momentánea,	595
30	a pedir esas cosas	
	imposibles, pedidas,	
	calladas, tantas veces,	
	tanto tiempo, y que hoy	
	pediremos a gritos.	600
35	Seguros por un día	
	-hoy, nada más que hoy-	
	de que los "no" eran falsos,	
	apariencias, retrasos,	
	cortezas inocentes.	605
40	Y que estaba detrás,	
	despacio, madurándose,	
	al compás de este ansia	
	que lo pedía en vano,	
	la gran delicia: el sí.	610

El fragmento<sup>42</sup>, contrariamente al desconcertante anterior, prosigue la línea temática optimista y ascensual que, con sus diferentes matices y versatilidad, venía manteniéndose en esta etapa temática.

La explosión de afirmaciones alegra al mundo, a sus elementos y seres, seguros todos con el júbilo contagiosos del sí. La confirmación y el logro del deseo provocan el encuentro gozoso con la alegría. Ésta se manifiesta con nada menos que once apariciones de la palabra clave y simbólica: "sí" (cinco de ellas en posición epifórica<sup>43</sup> para resaltar más su fuerza expresiva), reiterada para subrayar la consecución del logro feliz. Éste se confirma aquí y ahora, es decir, en tiempo presente ("dice", "repiten", "contesta", "oyen", "leen", "caen", "es", etc.), ya superada la situación de víspera de fragmentos anteriores; de ahí que no produzcan extrañeza las cinco apariciones de la palabra "hoy"<sup>44</sup> ni el hecho de que el fragmento concluya con cierta circularidad al destacar la palabra temática: "el sí".

La euforia provocada por la consecución del "sí" se plasma en determinados sustantivos ("cielo", "mar", "júbilos", "amor", "alma", "locura", "compás", "ansia", "delicia") y adjetivos ("azul", "enorme", "blanco", "máxima", "gran") que conforman un campo semántico marcado por el entusiasmo hiperbólico. Hasta los verbos, contagiados de esa felicidad, se conjugan y derivan frenéticamente ("repiten", "repetidos", "pedir", "pedidas", "pediremos", "pedía"). Y esta alegría se acentúa con otros procedimientos de repetición: fórmulas fraseológicas ("de mundo a mundo", v. 12; "copo a copo", v. 17; "tantas veces", v. 32; "tanto tiempo", v. 33); concatenación del "sí" (v. 1-2) que tiene una semiprolongación en los versos 3 y 4; paralelismos sintácticos (vv. 2 y 3; 9 a 14; 27 a 30<sup>45</sup>);

---

<sup>42</sup> Nos confirma Salinas (2002: 194) que ya estaba escrito el 12-III-1932.

<sup>43</sup> Véanse los versos 1, 8, 12, 24 y 44.

<sup>44</sup> Ídem versos 21, 26, 33, y 36, éste con una complexión entre guiones para matizar la excepcionalidad temporal en que se consigue la certidumbre y la alegría.

<sup>45</sup> En la reiteración de los infinitivos -"Alma, pronto, a pedir, / a aprovechar (...) a pedir"- constata Díez de Revenga (1991: 37) la presencia de "un carpe diem declarado." Y

enumeración asindética de las dos magnitudes sustantivas aparecidas en la correlación de los versos dos y tres (“mares, cielos, azules”, v. 4); tríada y tétrada de isofuncionalidad sintáctica (vv. 22 y 23: CCL; y 38 y 39: atributos, respectivamente); triple adjetivación (vv. 31 a 32).

Como estilemas característicos de Salinas destacaremos, además, los encabalgamientos sirremáticos (vv. 9-10, 14-15, 28-29, 30-31) y los abruptos (vv. 8-9, 13-14, 30-31), así como las imágenes en desarrollo visionario (vv. 9 a 19, 40 a 44) y los abundantes ejemplos de versos oxítonos (14) como sustitutos rítmico de las rimas tradicionales.

[17]

	Amor, amor, catástrofe.	
	¡Qué hundimiento del mundo!	
	Un gran horror a techos	
	quiebra columnas, tiempos;	
5	los reemplaza por cielos	615
	intemporales. Andas, ando	
	por entre escombros	
	de estíos y de inviernos	
	derrumbados. Se extinguen	
10	las normas y los pesos.	620
	Toda hacia atrás la vida	
	se va quitando siglos,	
	frenética, de encima;	
	desteje, galopando,	
15	su curso, lento antes;	625
	se desvive de ansia	
	de borrarse la historia,	

---

Jorge Guillén, en el “Prólogo” que adjuntó en 1953 a la primera edición del citado volumen, afirmaba: “En la obra de Pedro Salinas todo se somete a un primer valor: el alma” (1971: 11). Y es a ella, expresión y síntesis del espíritu humano perfecto, a quien se dirige el yo lírico incitándole al disfrute de la realidad y de “esas cosas imposibles” y de “la gran delicia: el sí.”

	de no ser más que el puro anhelo de empezarse	
20	otra vez. El futuro se llama ayer. Ayer oculto, secretísimo, que se nos olvidó y hay que reconquistar	630
25	con la sangre y el alma, detrás de aquellos otros ayeres conocidos. ¡Atrás y siempre atrás! ¡Retrocesos, en vértigo,	635
30	por dentro, hacia el mañana! ¡Que caiga todo! Ya lo siento apenas. Vamos, a fuerza de besar, inventando las ruinas	640
35	del mundo, de la mano tú y yo por entre el gran fracaso de la flor y del orden. Y ya siento entre tactos,	645
40	entre abrazos, tu piel que me entrega el retorno al palpitar primero, sin luz, antes del mundo, total, sin forma, caos.	650

Las vísperas, la alegría y el "sí" de los fragmentos que le preceden logran su destino y tienen su origen en las palabras repetidas en el primer verso: "Amor, amor, catástrofe"<sup>46</sup>. Y es un amor gozoso que va a abolir con su llegada los hechos y los tiempos, y que reedificará, inventará, con sus besos un nuevo

---

<sup>46</sup> Verso heredero, como los primeros versos del fragmento 6 ("Miedo. De ti. Quererte / es el más alto riesgo"), de la cita de Shelley, introductoria de *La voz*: "Thou Wonder, and thou Beauty, and thou Terror!" El amor es, pues, fuente de felicidad y temores.

mundo para la pareja de amantes. Así, el yo poemático renace vitalmente con el contacto del tú lírico. Y como en la primera pareja de amantes del *Génesis*, el amor crea la pureza virginal y les transporta al imaginario del paraíso.

Todo el fragmento poético<sup>47</sup> es realmente un desarrollo visionario de una idea: la llegada del amor acaba con las realidades personales y las renueva con otras más auténticas, esenciales, primigenias. Y este advenimiento es brusco y devastador a la manera romántica y exaltada, y se manifiesta en el léxico grandilocuente y sentimental (“catástrofe”, “horror”, “frenética”, “ansia”, “anhelo”, “sangre”, “alma” etc.) y el referido a las ruinas (“hundimiento”, “quiebra”, “escombros”, “derrumbados”, etc.).

El primer verso no es un tradicional principio en progresión temática sino que se inicia con una cota de elevado tono climático conseguido por la epímone nominal de “amor” y el llamativo final proparoxítono de la palabra “catástrofe”. Por tanto, comienza el fragmento con una atmósfera de cataclismo, con una demolición de todo lo mundano debido a la irrupción de un amor devastador; y termina con una resolución: el beso renace a los amantes, la corporeidad, que se echará tanto de menos en el último fragmento, transporta al yo poemático al origen de todo, a su génesis vital y del mundo.

Para ello utilizará una serie de procedimientos expresivos que amplifiquen y resalten la trascendencia y convulsión que conlleva el contacto amoroso como son las exclamaciones retóricas (vv. 2, 28, 29-30, 31). El citado verso 28, “¡Atrás y siempre atrás!”, inicia una paradoja, “¡Retrocesos, en vértigo, / por dentro, hacia el mañana!”, conseguida mediante la polisemia de la palabra “atrás” y los “retrocesos” hacia dentro, un repliegue hacia sí mismo y “hacia el mañana”, es decir, hacia delante, hacia un más allá individual y temporal. La ambigüedad alcanza también a la palabra “atrás”, que suele poseer una localización y dirección incierta: hacia el pasado o hacia lo esencial, verdadero y primigenio; una anfibología que

---

<sup>47</sup> Este y otros fragmentos poemáticos con los que conformó la “plaquette” de “Amor en vilo” ya estaban en manos de Salinas como pruebas de imprenta el 20 de febrero de 1932. Gracias a la carta 76 (Salinas 2002: 175) sabemos que las galeradas se las envió a Katherine, así como todo lo concerniente al proceso de creación de *La voz*: “deseo que tengas ese poema en todas sus formas, que asistas a ellos en todas sus fases de la vida, desde el no ser, al manuscrito, a las pruebas, a la revista, al libro.”



nunca se desea aclarar en los fragmentos –especialmente si aparece en su último tramo- porque desde esta imprecisión, paradójicamente, las iluminaciones temáticas alcanzarán una mayor dimensión.

Se producen las repeticiones intensificadoras de todo tipo: epímone en versos 1 y 21, parejas de sustantivos con la misma función sintáctica (vv. 4, 8, 10, 25, 37, 38-39), adjetivos sinonímicos (v. 22), etc. Sin embargo, la euforia del encuentro amoroso alterna versos muy dinámicos con otros de un lento dinamismo expresivo, especialmente en el último tercio del fragmento que busca un final paradójico.

Podemos deducir y concluir anticipadamente que de nuevo es la repetición de palabras, conceptos o estructuras sintácticas, el armazón arquitectónico sobre el que gravita el ritmo del fragmento y del cancionero, confiriéndole un característico ritmo interno, habitualmente detenido y moroso.

### [18]

	¡Qué día sin pecado!	655
	La espuma, hora tras hora, infatigablemente, fue blanca, blanca, blanca.	
5	Inocentes materias, los cuerpos y las rocas	660
	-desde cenit total mediodía absoluto- estaban	
10	viviendo de la luz, y por la luz y en ella.	665
	Aún no se conocían la conciencia y la sombra. Se tendía la mano	
15	a coger una piedra, una nube, una flor,	670

	un ala.	
	Y se las alcanzaba	
	a todas, porque era	
20	antes de las distancias.	
	El tiempo no tenía	675
	sospechas de ser él.	
	Venía a nuestro lado,	
	sometido y elástico.	
25	Para vivir despacio,	
	de prisa, le decíamos:	680
	"Para", o "Echa a correr".	
	Para vivir, vivir	
	sin más, tú le decías:	
30	"Vete."	
	Y entonces nos dejaba	685
	ingrávidos, flotantes	
	en el puro vivir	
	sin sucesión,	
35	salvados de motivos,	
	de orígenes, de albas.	690
	Ni volver la cabeza	
	ni mirar a lo lejos	
	aquel día supimos	
40	tú y yo. No nos hacía	
	falta. Besarnos, sí.	695
	Pero con unos labios	
	tan lejos de su causa,	
	que lo estrenaban todo,	
45	beso, amor, al besarse,	
	sin tener que pedir	700
	perdón a nadie, a nada.	

Este fragmento viene a ser como una continuación o progresión temática de la anterior: el clímax amoroso (v. 4) da la vida a la materia y al tiempo, salvando a los amantes que viven

felices<sup>48</sup> y libres, en un espacio perfecto “–desde cenit total / mediodía absoluto–”, similar a la contemplación entusiasta de Guillén en *Cántico*, y que en este fragmento poemático es el intemporal y puro beso del amor trascendido.

La amada da la conciencia, el ser a los seres, extrayéndolos de las sombra –tal y como hizo con el protagonista poemático- y lanzándolos a la vida. Ella da sentido y ritmo al tiempo “sometido y elástico”<sup>49</sup>, hasta, incluso, anularlo para el gozo atemporal e ingrávido de los amantes.

Y si en el anterior fragmento eran frecuentes los encabalgamientos abruptos (vv. 8-9, 19-20, 21-22, 34-35, 35-36), también será un estilema en éste (vv. 17-18, 27-28, 30-31, 38-39, 39-40). Así como las epímones (v. 4: “fue blanca, blanca, blanca”, de triple adjetivación<sup>50</sup> intensificadora del cromatismo de la pureza, y, connotativa de la simbología del erotismo y de la luz del conocimiento; y v. 28: “Para vivir, vivir”, con la tensión connotativa que provoca la iteración del subjuntivo), la repetición de dos o más sintagmas con la misma función sintáctica: pareja de sujetos en v. 6 y 13; trío de complementos circunstanciales en vv. 10 y 11; cuarteto de complementos directos en enumeración caótica (“una piedra, / una nube, / una flor, / un ala”) vv. 14 a 16; trío de complementos del adjetivo “salvados” en vv. 35 y 36, que está en la relación sinonímica con “ingrávidos, flotantes” (v. 32) y que

---

<sup>48</sup> Sobre este fragmento comenta Katherine en junio de 1979: “Solo tuvimos dos breves encuentros antes de que yo volviera a Estados Unidos ese verano. Uno de ellos fue una tarde en la playa de Ifach –un día precioso, que inspiró uno de mis poemas favoritos: *¡Qué día sin pecado!*” (Salinas, 2002: 379).

Día y “poema” que también son importantes para el poeta (Salinas, 2002: 124; 3-I-1933): “en algunos grandes momentos de la vida. (< ¡Qué día sin pecado! >). Somos siempre un arreglo, unas paces de nosotros.”

<sup>49</sup> Los versos 25 a 29 se redactan con una expresión muy similar a “Te regalaría relojes, pero relojes donde el tiempo se moviese a tu voluntad, deprisa si tú lo querías así, despacio si así lo deseabas.” (Salinas, 2002: 93; 9-XI-1932). La redacción de las cartas estimulaba la redacción provisional o definitiva de versos e, inversamente, éstos influían o tenían su paralelo en su escritura epistolar aventurando frases, conceptos y motivos; en ambos casos, hay un proceso recíproco de retroalimentación léxica, sintáctica e imaginaria.

<sup>50</sup> Que es doble en los versos 23 y 31.

define el estado de éxtasis que han alcanzado los amantes anulando el tiempo con la unión de los cuerpos.

Además, no podía faltar el paralelismo sintáctico desarrollándose a partir de una antítesis (vv. 24 a 26), de una proposición principal (vv. 36 a 38) o con una elipsis (vv. 39 a 40); y el característico verso oxítono (10 casos) que en esta ocasión viene flanqueado por ocasionales asonancias dispersas (-ó-a, -é-a, -í-a, -á-a, etc.).

### [19]

	¡Sí, todo con exceso: la luz, la vida, el mar! Plural todo, plural, luces, vidas y mares.	705
5	A subir, a ascender de docenas a cientos, de cientos a millar, en una jubilosa repetición sin fin,	710
10	de tu amor, unidad. Tablas, plumas y máquinas, todo a multiplicar, caricia por caricia, abrazo por volcán.	715
15	Hay que cansar los números. Que cuenten sin parar, que se embriaguen contando, y que no sepan ya cuál de ellos será el último:	720
20	¡qué vivir sin final! Que un gran tropel de ceros asalte nuestras dichas esbeltas, al pasar, y las lleve a su cima.	725

25	Que se rompan las cifras, sin poder calcular ni el tiempo ni los besos. Y al otro lado ya de cálculos, de sinus,	730
30	entregarnos a ciegas -¡exceso, qué penúltimo!- a un gran fondo azaroso que irresistiblemente está	735
35	cantándonos a gritos fúlgidos de futuro: "Eso no es nada, aún. Buscaos bien, hay más."	

Es un fragmento poemático que desde su apertura -una exclamación retórica- comienza con una gradación temática ascendente que continuará *in crescendo* mantenido, hasta el final. Esa línea temática eufórica y ascensual celebra el goce de la vida gracias al amor que multiplica<sup>51</sup> ininterrumpidamente y en progresión creciente sus dichas. Este estado de sublime tensión y unión amorosa les lleva a un profundo espacio más allá, que les descubrirá otra alegría final, clímax del fragmento: "Eso no es nada, aún. / Buscaos bien, hay más".

Este ritmo trepidante y climático se consigue inicialmente mediante la enumeración asindética de los tres elementos incluidos en la exclamación retórica inicial: "la luz, la vida, el mar". Estos tres elementos simbólicos de la poesía de Pedro Salinas se reenumerarán con sus plurales en el verso 4. El ritmo repetido y

---

<sup>51</sup> Recuerda Stixrude (1986: 18) que Salinas suele interpretar otras poesías a la luz de la propia, como en la afinidad que muestra "al trazar el desarrollo del ansia erótica" de Darío en estos términos: "frenesí de ser más, de multiplicarse, de no hallar límite ... inquietud del no parar, que pesa sobre el ansia erótica."

rápido se prolonga con una similitud<sup>52</sup> sinonímica (“A subir, a ascender”<sup>53</sup>, v. 5) y un paralelismo gradativo (v. 6 y 7) que derivará en hipérbole (“repetición sin fin”, v. 9). No deja de ser anómalo que en estos diez primeros versos el dinamismo expresivo positivo se consiga con un predominio de las construcciones nominales, al igual que en los cuatro siguientes: enumeración asindética en el verso 11, paralelística construcción nominal y metafórica en el 13 y 14. Sólo a partir del verso 16 (en paralelismo con el 17, 18, 21, 25; y, por tanto, con la misma armonía rítmica), los verbos serán mayoritariamente en formas personales, y persistirán en la creación de un tono ascendente, en la gradación continuada hasta el verso 17, en donde se descubre que al otro lado de la realidad, en su fondo, en la trasrealidad -el espacio imaginario cognitivo que se persigue en todo el macrotexto-, aquí, la entrega amorosa se reproduce y perpetúa. Es un final que anima, además, a un *carpe diem* evolucionado: “Buscaos bien, hay más.”

Muy diferenciado con el resto es este fragmento desde una perspectiva métrica. De un lado, está construido con una paraestrofa de treinta y ocho versos, lo que entra dentro de la ortodoxia del cancionero; pero, de otro, hay una rima<sup>54</sup> oxítona y asonante en -á, en catorce de los 17 versos oxítonos (44%). Esta proporción (36%) de rima oxítona (-á) es anómala en *La voz a ti debida* y, además, tiene momentos de regularidad (vv. 2, 3, 5, 7, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 23, 26, 28), levemente conjugada con mínimas asonancias irregulares (-í-a, -é-o, -í-o).

---

<sup>52</sup> La misma estructura se producirá en los versos 11 y 12: enumeración asindética de tres elementos en plural y construcción oracional con verbo en infinitivo.

<sup>53</sup> Es la misma similitud de infinitivos que utilizará Vicente Aleixandre en la parte final del poema “Ascensión del vivir” de *Historia del corazón* (1954), aunque con un tono y ritmo menos apasionado: “Y todo ha sido subir, lentamente ascender, lentísimamente alcanzar”. (Aleixandre, 1977: 193).

<sup>54</sup> Independiente de otra asonancia menos relevante en cuatro versos (“caricia”, “dichas”, “cima”, “cifras”), y de la presencia rítmica de cuatro versos proparoxítonos.

[20]

	Extraviadamente	740
	amantes, por el mundo.	
	¡Amar! ¡Qué confusión	
	sin par! ¡Cuántos errores!	
5	Besar rostros en vez	
	de máscaras amadas.	745
	Universo en equívocos:	
	minerales en flor,	
	bogando por el cielo,	
10	sirenas y corales	
	en las nieves perpetuas,	750
	y en el fondo del mar,	
	constelaciones ya	
	fatigadas, las transfugas	
15	de la gran noche huérfana,	
	donde mueren los buzos.	755
	Los dos. ¡Qué descarrío!	
	¿Este camino, el otro,	
	aqué? Los mapas, falsos,	
20	trastornando los rumbos,	
	juegan a nuestra pérdida,	760
	entre riesgos sin faro.	
	Los días y los besos	
	andan equivocados:	
25	no acaban donde dicen.	
	Pero para querer	765
	hay que embarcarse en todos	
	los proyectos que pasan,	
	sin preguntarles nada,	
30	llenos, llenos de fe	
	en la equivocación	770
	de ayer, de hoy, de mañana,	
	que no puede faltar.	
	De alegría purísima	
35	de no atinar, de hallarnos	
	en umbrales, en bordes	775

	trémulos de victoria, sin ganas de ganar. Con el júbilo único	
40	de ir viviendo una vida inocente entre errores,	780
	y que no quiere más que ser, querer, quererse en la gran altitud	
45	de un amor que va ya queriéndose	785
	tan desprendidamente de aquello que no es él, que va ya por encima	
50	de triunfos o derrotas, embriagado en la pura gloria de su acertar.	790

El fragmento se inicia con una frase nominal, técnica dominante hasta el verso 16 ("donde mueren los buzos", metáfora de los amantes que se buscan), verso en donde aparece el primer verbo en forma personal coronando una imagen visionaria de diez versos basada en el tópico literario de "el mundo al revés": en esta ocasión debido a que el vértigo del amor todo lo cambia y confunde.

Aquella primera frase nominal expresaba la paradójica y gozosa experiencia del amor: "Extraviadamente / amantes por el mundo", idea tematizada a lo largo de todo el fragmento, ya como referencia intertextual a la cita inicial de Shelley al identificar al amor con la confusión, ya en la imagen paradójica de los versos 7 a 16 y la colocación antitética y caótica de sus términos correlativos: A-"minerales en flor" + C-"cielo", B-"sirenas y corales" + A-"nieves" y C-"constelaciones" + B-"mar", que completarán un universo propio e insólito. No es extraño, por tanto, la presencia de un eje isotópico del desconcierto, con palabras como "confusión" (v. 3), "errores" (v. 4), "equivocos" (v. 7), "descarrío" (v. 17), "pérdida"



(v. 21), "equivocación" (v. 31), etc.; que refrendan la desorientación que produce el amor. Aunque sólo sea aparentemente, pues al lanzarse hacia él, a pesar de los errores que se produzcan, se asegura el seguro tránsito al acierto.

Esta idea aparecía ya en el inicio del segundo fragmento poemático: "No, no dejéis cerradas / las puertas de la noche (...) Que estén abiertas siempre"<sup>55</sup>. Por consiguiente, hay que estar esperanzados, abiertos, animados al amor, porque esta actitud vital superará las equivocaciones y nos llevará a él. El amor es, por tanto, una vía de iluminación y de conocimiento, a pesar de los obstáculos y oscuridades, pues ambos se metamorfosean en claridad con su llegada.

El fragmento 17 comenzaba de una manera similar: "Amor, amor, catástrofe", pero también todo lo transmutaba la fuerza del amor. De manera que, ambos fragmentos, 17 y 20, están relacionados por la idea de la superación del "Terror" de la cita de Shelley, y su consumación como "Wonder".

Por lo que respecta a los procedimientos elocutivos más sobresalientes, señalamos las exclamaciones retóricas que expresan el campo semántico del desconcierto (vv. 3, 4, 17), y, cómo esa tensión emotiva tiene su plasmación en abundantes encabalgamientos abruptos (vv. 1-2, 3-4, 13-14, 31-32, 34-35, 42-43), el apóstrofe lírico de los versos 18 y 19 ("¿Este camino, el otro, / aquel?") que verbaliza las dudas jubilosas de los amantes que se solucionarán paradójicamente estando "llenos, llenos de fe / en la equivocación" y con su triple complemento del sustantivo: "de ayer, de hoy, de mañana" (v. 32), porque el querer –que se deriva como epímone y similicadencia en el verso 43, y en gerundio en el 46- es la determinación acertada que supera las vacilaciones y las dudas del pleonasma paradójico de los versos 39 y 40: "de ir viviendo una vida / inocente entre errores."

La rima del fragmento 19 se realizaba con catorce versos oxítonos en –á, otros tres oxítonos libres y leves asonancias. La rima del fragmento 20 se manifiesta también en –á oxítona, en siete ocasiones, otras ocho en oxítonos variados (-é, -ó) junto a

---

<sup>55</sup> Versos 1, 2 y 5.

leves asonancias, por lo que podría aventurarse la existencia de una rima oxítona libre como expresa voluntad de estilo y, por tanto de evolución rítmica del verso castellano.

[21]

Qué alegría, vivir  
sintiéndose vivido.  
Rendirse  
a la gran certidumbre, oscuramente, 795  
5 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, 800  
10 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, 805  
15 allá lejos, y allí  
estoy besando flores, luces, hablo.  
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 810  
20 no sospechadas por mi gran silencio;  
y es que también me quiere con su voz.  
La vida -¡qué transporte ya!-, ignorancia  
de lo que son mis actos, que ella hace,  
en que ella vive, doble, suya y mía. 815  
25 Y cuando ella me hable  
de un cielo oscuro, de un paisaje blanco,  
recordaré  
estrellas que no vi, que ella miraba,

	y nieve que nevaba allá en su cielo.	820
30	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	825
35	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.	830

Vv. 7 y 8 (798 y 799). Ambos versos en LV1: 65 presentaban los cuatro sustantivos como una tétrada de sujetos ("los espejos, los espías, / azogues, almas cortas,"), los dos primeros con determinante artículo y los dos segundos sin ellos para mantener el ritmo y la medida del endecasílabo. Así lo ha considerado también LV4: 150 y LV5: 276. Sin embargo, la edición de M<sup>a</sup> Rosa Lida, LV2: 35, propuso la existencia de guiones. Revisión que han seguido LV3: 72, y Escartín que rectifica en LV6: 280, "dado que matizan mejor la intensidad de las pausas sustituyendo comas por guiones" (Escartín, 2007: 77). En este caso, indicarían que estamos ante una correlación progresiva, y el modo de diferenciar los correlatos ("azogues"- "espejos", y "espías"- "almas cortas") sería con la existencia de los guiones.

Desde los primeros versos<sup>56</sup>, la unión con la amada representa la comunión con su máxima aspiración vital. Ella le permite trasvivirse y vivir en ella<sup>57</sup>, por ella, con ella, fuera de este mundo parcial e incompleto sin la unión esencial y anímica con el

---

<sup>56</sup> Juan Villegas ("El amor y la salvación existencial en dos poemas de Pedro Salinas", en Debicki, 1976: 137) comenta: "El tono ya se enuncia en el dístico inicial". Observamos que la afirmación tiene un dato erróneo. No se trata de un dístico ya que no hay hexámetro y pentámetro al modo elegíaco grecolatino. Estamos ante dos heptasílabos que abren una silva libre mediante la que el yo lírico expresa y anticipa, efectivamente, el tema del fragmento: su comunión trascendente con la amada.

<sup>57</sup> En la carta 47 (Salinas 2002: 115; 20-XII-1932), Bou llama la atención sobre una idea similar: "yo me siento vivir a tu lado, en que yo no vivo solo sino en la profunda alegría de que un amor me acompaña aquí en mi soledad."

"tú". De ahí que el fragmento concluya parafraseando versos místicos<sup>58</sup>. Y es que el "tú" le permite desdoblarse y ser ella, viviendo otra vida fuera de sí y en ella. En realidad, está operando una inversión del género de los personajes líricos habituales de la mística barroca, ya que ahora sería, valga nuestra paráfrasis, "el amante-amado en la amada transformado."

Si el fragmento 20 oscilaba entre los términos "Terror" y "Wonder" de Shelley, ahora el tono más optimista y vitalista nos recobra las palabras "Beauty" y "Wonder"<sup>59</sup>. Efectivamente, el amor le permite al "yo" vivir otra vida en otro ser que vive también la del "yo", recíproca y simultáneamente. Maravilla y prodigio que lleva a la ataraxia, la mística<sup>60</sup>, y a la comunión becqueriana de dos almas que con el amor trascienden la muerte.

Y si en el fragmento 20 la derivación se realizaba sobre el verbo querer, aquí gravita sobre el verbo vivir ("vivir", "vivido", "viviendo", "vive") porque habla de la vida alcanzada, consumada con el amor, la de "la verdad trasvisible", la trasvida cognitiva del trasamor.

Juan de Yepes necesitaba expresar su unión mística y no conocía otras palabras para describir lo inefable más que las procedentes de temas y personajes de la poesía amorosa anterior a él. De manera similar, Pedro Salinas recurre al imaginario de la tradición recreándolo con la aportación de su personal perspectiva:

---

<sup>58</sup> San Juan de la Cruz. *Poesías completas* (Madrid, Signo) es un libro editado por Pedro Salinas en 1936 y poco conocido. En la página 32, los versos de Juan de Yepes recuerdan este final:

Vivo sin vivir en mí,  
y de tal manera espero  
que muero porque no muero.

<sup>59</sup> Condiciones para él intrínsecas del hecho poético: "Poetry has always been surrounded by an atmosphere of wonderment, and in this resides its great strength." Pedro Salinas en *Lost Angel and other poems* (1938: XII), con traducción de sus poemas al inglés por Eleanor Turnbull.

<sup>60</sup> Gran parte del léxico utilizado en el fragmento ("oscuramente", "espejos", "espías", "azogues", "luz", "cielo oscuro") tiene su inspiración en la poesía de san Juan de la Cruz que, a su vez según Manuel Asín Palacios (*Šādīlīes y alumbrados*. Madrid, Hiperión, 1990: 20 a 23), adoptó la simbología con que *šādīlīes* y alumbrados islámicos ejemplificaban sus experiencias iluminativas y unitivas.

concibe un metaespacio amoroso que está más allá de las realidades aparentes del mundo, que simbolizará lo puro y esencial, que es el lugar idílico del encuentro de los amantes. Este reinventado *locus amoenus* se caracteriza por la dificultad de ser expresado con palabras corrientes o metáforas tradicionales, porque es un mundo final, un trasmundo del que necesitará explicar sus confines.

Y lo hará anotando sus puntos cardinales ("muy lejos", v. 5; "allá lejos", v. 15; "por detrás de la no muerte", v. 39) y recurriendo a los matices necesarios para acercarnos y delimitarnos la trasrealidad: doble complemento circunstancial (vv. 5, 10, 14, 15, 26), doble sujeto (v. 7), dos aposiciones (v. 8), triple complemento del nombre (v. 12), doble complemento directo (v. 16), doble complemento predicativo (v. 35). La misma función de precisión y aclaración producen los paralelismos sintácticos (vv. 17-18 con 19-21; 23-24; 28-29) y la anáfora paralelística de "Que" (vv. 6, 16, 18) que transmite la alegría de tener otros pasos, otro ser y otra voz en otra vida doble, transcorporal y anímica.

Otro "que" en oración de valor exclamativo y entusiasta, y de tono sereno, reaparecerá en el penúltimo verso reiterando la idea de la vida común, desdoblada, simultánea, con "otro ser" ("mi vivir: era el nuestro. Y que me vive / otro ser por detrás de la no muerte"). La imagen abría los dos primeros versos ("vivir / sintiéndose vivido"); pero ahora no sólo se supera la vida ("era el nuestro") con la trasvida, sino que la certeza de la "verdad trasvisible" es también la superación en presente ("me vive") de la muerte y la trasmuerte como consecuencia del salvador efecto de eternidad y permanencia que conlleva el amor de la amada.

Si bien, aquel espacio trasreal ni es ni puede ser acotado en un solo fragmento poemático, sino con la suma de ellos, testimonios directos de la comunicación de los hablantes. Así, podemos observar que ciertas palabras clave se desarrollan y demarcan su horizonte de referencialidad en sucesivos fragmentos, y que ellas se convierten en sutiles elementos de conexión y cohesión del cancionero. Así, en el fragmento 21 reaparecen ciertos términos ("cielo", "flores", "luces", "estrellas", "nieve", "vida") que ya habían aparecido diseminados en el fragmento 20, y que se recogen ahora para configurar y matizar el trasmundo encontrado.

De esta manera y a esta altura del poema, comprobamos que todo un catálogo de palabras irá reapareciendo en sucesivos fragmentos con nuevas connotaciones enriquecidas de trasrealidad.

[22]

Afán  
para no separarme  
de ti, por tu belleza.

5 Lucha  
por no quedar en donde quieres tú: 835  
aquí, en los alfabetos,  
en las auroras, en los labios.

10 Ansia  
de irse dejando atrás 840  
anécdotas, vestidos y caricias,  
de llegar,  
atravesando todo  
lo que en ti cambia,  
a lo desnudo y a lo perdurable.

15 Y mientras siguen 845  
dando vueltas y vueltas, entregándose,  
engañándose,

20 tus rostros, tus caprichos y tus besos,  
tus delicias volubles, tus contactos 850  
rápidos con el mundo,

haber llegado yo  
al centro puro, inmóvil, de ti misma.  
Y verte cómo cambias  
-y lo llamas vivir-  
25 en todo, en todo, sí, 855  
menos en mí, donde te sobrevives.

El yo lírico se propone tres metas perfectamente distribuidas en tres paraestrofas de corta extensión, y que son tres etapas sucesivas: no separarse de ella, trascender los cuerpos y alcanzar lo esencial y perdurable.

La cuarta paraestrofa es la confirmación de que ese camino deseado se ha realizado, el "yo" ha trascendido la corporeidad del amor y ha llegado al centro del trasamor, donde ambos se sobreviven, se trasviven.

En ese proceso de purificación y unión espiritual<sup>61</sup> de los amantes se van dejando atrás señas personales y físicas, descritas mediante un triple complemento circunstancial aparentemente caótico pero que, en realidad, está indicando tres fronteras imaginarias que velan el trasamor: "alfabetos", "auroras", "labios" (vv. 6 y 7); un triple complemento directo ("anécdotas, vestidos y caricias" v. 10), y una quintuple enumeración de sujetos ("tus rostros, tus caprichos y tus besos, / tus delicias volubles, tus contactos", vv. 18 y 19), que, aunque de nuevo parece que son elementos en asociación caótica, en realidad tienen un valor casi sinonímico en *La voz*: se trata de una enumeración de componentes externos de la amada, referentes del mundo amoroso aparente que será trascendido cuando el "yo" consiga llegar "al centro inmóvil, de ti misma." (v. 22).

El encabalgamiento, en un fragmento marcado por las palabras "afán", "lucha" y "ansia" (versos 1, 4 y 8 respectivamente) y las tres estructuras paralelísticas que conducen, vuelve a ser abrupto (vv. 2-3, 9-10, 23 con 25) o sirremático ("tus contactos / rápidos", vv. 19) señal de una expresión apasionada y delicada que describe los tensos pasos del encuentro amoroso hasta que llega la consumación trascendente y los amantes se funden reinventándose en su trasvida.

---

<sup>61</sup> Podría pensarse incluso que las dos primeras paraestrofas representan los esfuerzos de la vía purgativa, la tercera remeda la iluminativa y la cuarta la unitiva de la experiencia mística; claro que, en los tres casos, estaríamos hablando de una versión profana y amorosa del proceso.

Tal y como proponíamos para el fragmento 19 y 20, vuelve a constatarse un uso de la rima oxítona en 7 de los 26 versos, un más que notorio 26,9% de ellos.

[23]

Yo no puedo darte más.  
No soy más que lo que soy.

	¡Ay, cómo quisiera ser arena, sol, en estío!	860
5	Que te tendieses descansada a descansar. Que me dejaras tu cuerpo al marcharte, huella tierna, tibia, inolvidable.	865
10	Y que contigo se fuese sobre ti, mi beso lento: color, desde la nuca al talón, moreno.	870
15	¡Ay, cómo quisiera ser vidrio, o estofa o madera que conserva su color aquí, su perfume aquí, y nació a tres mil kilómetros!	875
20	Ser la materia que te gusta, que tocas todos los días y que ves ya sin mirar a tu alrededor, las cosas	880
25	-collar, frasco, seda antigua- que cuando tú echas de menos	



preguntas: "¡Ay!, ¿dónde está?"

	¡Y, ay, cómo quisiera ser	
	una alegría entre todas,	885
30	una sola, la alegría	
	con que te alegraras tú!	
	Un amor, un amor solo:	
	el amor del que tú te enamoras.	
	Pero	890
35	no soy más que lo que soy.	

V. 27 (883). En LV1: 71, había un evidente error tipográfico en el uso de los signos de admiración e interrogación -«¡Ay, dónde está?»- corregido en las sucesivas ediciones.

El yo lírico comunica al "tú" que desearía notar, ser, la huella de ella, la materia que ella echa de menos, su alegría, el amor del que se enamorase; pero también le notifica su incapacidad, mediante un epígrafe versal que integra al verso dos y al último: "no soy más que lo que soy<sup>62</sup>", que proporciona al fragmento<sup>63</sup> una estructura circular y que emocionalmente simboliza cierta melancólica imposibilidad de satisfacer a la amada mediante el tópico de *captatio benevolentia* por la infravaloración que sobre sí mismo articula el enamorado.

El deseo expresado en la segunda paraestrofa de perdurar en los cuerpos mediante la permanencia física de los tactos, de la sensación de cuerpo que deja un rastro y un hueco sensitivo de la

---

<sup>62</sup> *Ego sum quo sum* es también el subtítulo de un poema -"Brahma no piensa..."- del poeta mejicano Amado Nervo (1870-1919).

<sup>63</sup> Este es el primer "poema" que Pedro Salinas envía en forma epistolar a Katherine. Ella comentará: "Qué irónico, cambiando el tiempo verbal podría haber sido un poema final mío: <<Yo no podía darte más. / No soy más que lo que soy>>" (Katherine R. Whitmore en el "Apéndice" a Salinas, 2002: 379).

amada en el yo lírico, es tal vez, una proyección temática del poema 10, "Aquí", de *Fábula y signo*:

nada más que llenar  
otra vez al tenderte  
ese hueco que deja  
hoy exacto en la arena  
tu cuerpo! (vv. 10-14).

Y entre la primera y la quinta paraestrofa, las tres restantes tienden a la estructura paralelística que se opera reiterando un deseo renovado: ser lo que ella toca, lo que está junto a ella, su amor y alegría. La segunda y tercera comienzan con un verso igual que será casi idéntico en la cuarta. El segundo verso de cada una de ellas aporta complementos directos para desarrollar este triple paralelismo de amplio espectro. A su vez, cada paraestrofa continuará, independientemente ya, su propia estructura sintáctica paralelística: la segunda mediante la estructura: "que" + pronombre personal + verbo en subjuntivo (vv. 5, 7, 10); la tercera mediante la repetición del segundo término de la perífrasis inicial ("ser"); y la cuarta reproduce la estructuración de la tercera pero omitiendo la palabra "ser". Si bien, es este caso se desarrollará un paralelismo esclarecedor de la cosmovisión del "yo", que identifica la alegría con el amor.<sup>64</sup>

Además, no podían faltar las habituales paradojas como instrumento de conocimiento ("Que te tendieses / descansada a descansar", vv. 5 y 6; "Que me dejaras / tu cuerpo al marcharte", vv. 7 y 8; "y que ves ya sin mirar" v. 23) y el abundante uso del encabalgamiento abrupto o sirremático (v. 8-9) que propician un ritmo entrecortado en el que surge la sorpresa o la complementación emotiva ("quisiera ser / arena," vv. 3/4; "Y que contigo se fuese / sobre ti", vv. 10/11; "quisiera ser / vidrio", vv. 15/16; "su color / aquí", vv. 17/18) en el contrapuntístico verso

---

<sup>64</sup> Obsérvese el especial ritmo de las repeticiones *sola-solo, una alegría-la alegría, un amor-un amor*, y las derivaciones *alegría-alegraras* y *amor-enamorases*, y cómo la progresión temática de los versos alcanzan su máxima aspiración en los versos 29 a 33, para después desilusionarse en la última paraestrofa –cierre circular del fragmento– que constata la verdadera inseguridad y realidad del "yo".

encabalgado, y los procedimientos basados en la repetición para mantener el ritmo del fragmento: la epímone versal del verso 3 proyectada en el 15 y 28, la triple adjetivación (v. 9), la enumeración asindética (v. 25) o con disyunción de sus elementos (v. 16), la complexión (“aquí, su color aquí”, v. 18), etc.

[24]

	Despierta. El día te llama a tu vida: tu deber.	
	Y nada más que a vivir.	
5	Arráncale ya a la noche negadora y a la sombra que lo celaba, ese cuerpo por quien aguarda la luz de puntillas, en el alba.	895
10	Ponte en pie, afirma la recta voluntad simple de ser pura virgen vertical.	900
15	Tómale el temple a tu cuerpo. ¿Frío, calor? Lo dirá tu sangre contra la nieve, de detrás de la ventana; lo dirá el color en tus mejillas.	905
20	Y mira al mundo. Y descansa sin más hacer que añadir tu perfección a otro día.	910
25	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. Ese es tu sino: vivirte.	915

No hagas nada.

Tu obra eres tú, nada más.

920

Si los fragmentos 22 y 23 son expresiones de los deseos del yo poemático, en el fragmento 24 se refuerza más el tono de apóstrofe lírico a la amada al iniciarse con un animado e incitante imperativo: "Despierta". Le ordena despertar porque la vida de la amada es levantarse y vivir sin más, esa simple acción y actitud son suficientes para la vida. Este es el mensaje que el actor lírico comunica a su amada que por tal condición es símbolo de la perfección ("pura virgen vertical<sup>65</sup> (...) tu cuerpo (...) tu sangre (...) tus mejillas"), una voz que ilumina el mundo, y, por ello, su destino y maravilla es ser ella misma. La idea se repite mediante un paralelismo semántico entre los versos 2 y 3 ("a tu vida: tu deber. / Y nada más que a vivir") y los tres últimos ("Ese es tu sino: vivirte. / No hagas nada. / Tu obra eres tú, nada más") que plantean, por tanto, cierta circularidad temática.

El imperativo ("Despierta") marcará el signo del fragmento poemático, pues habrá seis casos más de este modo verbal y también en esta posición inicial de verso ("Arráncale", "Ponte", "afirma", "Tómale", "mira", "descansa") en los que se incita a la amada a levantarse para llevar su vida al mundo, porque con tan sólo esta acción de ella es suficiente, como señalará la última orden: "No hagas nada".

Como puede colegirse, los imperativos tienen una marcada carga semántica ascensual, de movimiento hacia la verticalidad, que dinamiza el fragmento y le dan un preciso ritmo climático, reforzado por la repetición dispersa de atributos de la amada expresados mediante la siguiente fórmula: determinante posesivo de segunda persona singular + sustantivo con connotaciones sinonímicas y elogiosas o más justamente, "tu" + sustantivo: "tu vida", "tu deber", "tu perfección", "Tu tarea", "tu sino", "Tu obra".

---

<sup>65</sup> Vertical porque, además de resaltar eufónica e imaginariamente la metáfora, la posición espacial que matiza este epíteto tiene un sentido de imagen ascendente, "adorada" por el modesto y fervoroso amante.

Y son también abundantes todo tipo de repeticiones: las parejas de sustantivos (doble complemento indirecto en vv. 4 y 5; antítesis en el v. 13), los paralelismos sintácticos<sup>66</sup> (vv. 1 a 3; 13 y 14 con 16 y 17; y el sujeto del verso 21 con su triple atributo en infinitivo de los versos 22 y 23). Utilizadas todas ellas como soporte para la construcción de imágenes: una que le ordena a vencer a la noche y la oscuridad (vv. 4 a 8), otra para que triunfe su vigilia (“Ponte en pie, afirma la recta / voluntad simple de ser / pura virgen vertical”; vv. 9 a 11), y la última, que es un elogio a la luz y la vida de la amada (vv. 21 a 26) que recuperan y salvan el tiempo pasado: “a que recoja las nubes / que se nos marcharon ya”).

[25]

	La luz lo malo que tiene es que no viene de ti. Es que viene de los soles, de los ríos, de la oliva.	
5	Quiero más tu oscuridad.	925
	La alegría no es nunca la misma mano la que me la da. Hoy es una, otra mañana, otra ayer.	
10	Pero jamás es la tuya. Por eso siempre te tomo la pena, lo que me das.	930
	Los besos los traen los hilos del telégrafo, los roces con noches densas, los labios del porvenir.	
15		935

---

<sup>66</sup> Sin olvidarnos de que tantos imperativos iniciales de versos u oraciones provocan, además de una rítmica repetición, obvios paralelismos.

Y vienen, de donde vienen.  
Yo no me siento besar.

20	Y por eso no lo quiero, ni se lo quiero deber no sé a quién. A ti debértelo todo querría yo.	940
25	¡Qué hermoso el mundo, qué entero si todo, besos y luces, y gozo, viniese sólo de ti!	945

Vv. 12//13 (932//933). Ni LV3: 77, ni LV5: 84 proponen otra paraestrofa a partir del primer verso. Las demás ediciones sí, siguiendo el modelo de LV2: 39.

La doble posibilidad estructural e interpretativa se debe a que, en la primera edición, LV1 (1933), el verso "la pena, lo que me das." finaliza página y el siguiente, en un volumen que no contempla los márgenes superiores de cortesía, comienza página nueva.

Asistimos a un principio paradójico, pues, si hasta ahora la luz provenía de la amada, esta primera paraestrofa apunta lo contrario. La segunda niega igualmente la procedencia que hasta el momento tenía la alegría y, además, en la tercera tampoco los besos serán de la amada. La última paraestrofa aclara que todo sería más perfecto si todo viniera de ella.

A pesar de que no se trata de una ruptura total con el proceso optimista e hiperbólico del canto de amor al que habíamos asistido, sí supone la aparición de una fisura en el tono eufórico y esperanzado, y una duda, en tanto que la amada deja de ser el origen vital del mundo y se presenta como un ser más, maravilloso y portentoso, pero sobre cuyas cualidades se ha operado un proceso de merma, de reducción.

No obstante, si el "yo" en su monólogo con la amada comenzaba, contrariado, los dos primeros versos -"La luz lo malo

que tiene / es que no viene de ti"- porque la luz no procedía de ella, resolverá la incógnita en el final del fragmento parafraseando el segundo verso con un paralelismo que enuncia la aspiración a que todo lo hermoso del mundo "viniese sólo de ti." Pero no sólo se reutiliza la fórmula verbo "venir" + complemento circunstancial, es importante destacar que en este apóstrofe lírico, broche con que se cierra el fragmento, se produce una recolección de tres términos nucleares diseminados por las tres paraestrofas precedentes: "¡Qué hermoso el mundo, qué entero / si todo, besos y luces, / y gozo, / viniese sólo de ti!"

Los usos estilísticos son los ya habituales:

A) El paralelismo: vv. 2 y 3, formulado con oposición de sus términos ("es que no viene de" vs. "Es que viene de"); otro en la primera mitad del verso 8 y la segunda mitad del 12; uno más con gradación temporal en la segunda mitad del verso 8 y el 9 ("Hoy es una, / otra mañana, otra ayer"); y otro desplegado entre los versos 19 a 21, que se extiende hasta el 22 y 23 mediante la fragmentación de su perífrasis verbal.

B) La trimembración de elementos; además del final ya comentado, la tríada de complementos circunstanciales en vv. 3 y 4, el triple sujeto ("hilos", "roces", "labios") en vv. 13 a 16.

C) El encabalgamiento abrupto (vv. 11-12), que aunque sólo se produce en una ocasión, debe referirse porque supone la ruptura de una frase hecha. Y si este procedimiento es muy habitual en Blas de Otero, por ejemplo en su poemario *Ancia*, tiene también cierta presencia en Salinas porque, artífice consumado de su expresión lírica, sabe que genera una penetrante sorpresa: "Por eso te tomo / la pena, lo que me das" El lector espera la *mano* del verso 7 y se encuentra con la *pena* del verso 12; y con una multiplicidad de sentidos: me das la pena, me das pena, me apenas, etc. Esta ambigüedad y extrañeza se intensifica con el verso 18: "Yo no me siento besar", que se convierte en una queja de amor, pseudocortés, no por los desdenes de la amada sino porque ya no toda la vida se origina en ella. Y la lamentación se traslada a los versos siguientes (19 a 21) con tres negaciones para una confusa explicación resolutive de las paradojas iniciales.

Sin embargo, como ya dijimos, aunque los fragmentos líricos de *La voz a ti debida* pueden leerse independientemente, forman parte de un todo orgánico al considerar el libro como un solo y extenso poema con variaciones, y, desde esta perspectiva de conjunto orquestal, este fragmento poemático nº 25 supone un leve movimiento anticlimático.

[26]

	¿Regalo, don, entrega?	
	Símbolo puro, signo	
	de que me quiero dar.	950
5	Qué dolor, separarme	
	de aquello que te entrego	
	y que te pertenece	
	sin más destino ya	
	que ser tuyo, de ti,	955
10	mientras que yo me quedo	
	en la orilla, solo,	
	todavía tan mío.	
	Cómo quisiera ser	
	eso que yo te doy	960
	y no quien te lo da.	
15	Cuando te digo:	
	“Soy tuyo, sólo tuyo”,	
	tengo miedo a una nube,	
	a una ciudad, a un número	965
20	que me pueden robar	
	un minuto al amor	
	entero a ti debido.	
	¡Ah!, si fuera la rosa	
	que te doy; la que estuvo	970
25	en riesgo de ser otra	
	y no para tus manos,	



	mientras no llegué yo.	
	La que no tendrá ahora	
	más futuro que ser	975
	con tu rosa, mi rosa,	
30	vivida en ti, por ti,	
	en su olor, en su tacto.	
	Hasta que tú la asciendas	
	sobre su deshojarse	980
	a un recuerdo de rosa,	
35	segura, inmarcesible,	
	puesta ya toda a salvo	
	de otro amor u otra vida	
	que los que vivas tú.	985

V. 26: "mientras no llegué yo." Acentúan el verbo como pretérito indefinido LV1: 78, LV2: 41, y LV3: 78. Sin embargo, para LV4: 160, y LV5: 286 es palabra llana (presente de subjuntivo). Nos inclinamos por la opción de la primera edición de 1933, que la escribe aguda (pretérito indefinido) tal y como corrige Escartín en LV6: 285.

El inicio, con una frase nominal compuesta con tres sinónimos y una interrogación retórica, plantea el sentimiento de vacío y ausencia que tiene el "yo", simbolizado, a partir del verso 21, en el regalo de una rosa que acaba estando más cerca de la amada: el ser maravilloso que la salvará del olvido mediante el recuerdo.

Los tres primeros versos tienen un aire de acertijo sobre una incierta sensación dolorida que proviene del deseo de ser también posesión de la amada, de ser suyo, para dejar atrás la soledad de "la otra orilla", y la incertidumbre expresada con una tríada de complementos en relación caótica, representativa del estado en que se encuentra el yo lírico ("tengo miedo a una nube, / a una ciudad, a un número", vv. 17 y 18). Su duda ("dolor", "miedo", "riesgo") se transforma en querencia de ser y entregarse como la rosa que la amada recibe y salvará mediante el recuerdo creado y vivido en ella misma.

Entre los procedimientos elocutivos destacan los usuales del macrotexto. El encabalgamiento abrupto que resuelve rápidamente el progreso de la expresión con sorpresa (vv. 7-8, y 9-10) o intención explicativa (22-23, 28-29). Las parejas de sustantivos (doble complemento en v. 31), también ya como sinónimos "Símbolo"- "signo", v. 2) y antónimos ("en riesgo"- "a salvo", vv. 24-36). Y las parejas de pronombres posesivos ("tuyo"- "mío") y personales ("yo"- "tú", "me"- "te", "ti") que producen y refuerzan la expresión dialógica.

Hay también una bimetración a partir del verso 22 que se proyecta paralelísticamente hacia el pasado: "la que estuvo" (vv. 23 y 24), y hacia el futuro: "La que no tendrá" (27 y 28). Y la triple adjetivación asindética, sinonímica y gradativa (vv. 35 y 36) que expresa los grados de su proceso de salvación: "segura, inmarcesible, / puesta (...) a salvo."

Las paradojas vuelven a utilizarse como indagadores modos reflexivos ("Cómo quisiera ser / eso que yo te doy / y no quien te lo da", vv. 12 a 14) y, anómalos clarificadores de las ideas (22 a 26) aunque sea con abundante y confusa complementación (27 a 30 ).

Subrayaremos que hay un total de 12 versos con palabras oxítonas (31%), acompañadas de varias asonancias ("rosa"- "otra"- "rosa"- "ahora"- "rosa"- "rosa"; "mano"- "tacto"- "salvo") y juegos con la rima ("entrega"- "entrego"- "quedo"; "mío"- "tuyo"- "estuvo") por lo que es uno de los fragmentos que más se acercaría "libremente" (71%) al escrutinio de este uso tradicional.

## [27]

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,

10	<p>en el sueño que duermo!  Menos tú, tú la única,  viva, sobrevivida,  en el sueño que sueño.</p>	995
15	<p>Pero sí, despedida:  voy a dejarte. Cerca,  la mañana prepara  toda su precisión  de rayos y de risas.  ¡Afuera, afuera, ya,  lo soñado, flotante,  marchando sobre el mundo,</p>	1000
20	<p>sin poderlo pisar  porque no tiene sitio,  desesperadamente!</p>	1005
25	<p>Te abrazo por vez última:  eso es abrir los ojos.  Ya está. Las verticales  entran a trabajar,  sin un desmayo, en reglas.  Los colores ejercen  sus oficios de azul,</p>	1010
30	<p>de rosa, verde, todos  a la hora en punto. El mundo  va a funcionar hoy bien:  me ha matado ya el sueño.  Te siento huir, ligera,</p>	1015
35	<p>de la aurora, exactísima,  hacia arriba, buscando  la que no se ve estrella,  el desorden celeste,  que es sólo donde cabes.</p>	1020
40	<p>Luego, cuando despierto,  no te conozco, casi,  cuando, a mi lado, tiendes  los brazos hacia mí</p>	1025

	diciendo: "¿Qué soñaste?"	
45	Y te contestaría:	1030
	"No sé, se me ha olvidado",	
	si no estuviera ya	
	tu cuerpo limpio, exacto,	
	ofreciéndome en labios	
50	el gran error del día.	1035

Vv. 45 y 46 (1030 y 1031). En LV1: 82, se decía: "Y te contestaría: "No sé / se me ha olvidado", es decir, un decasílabo y un pentasílabo que rompían el ritmo de un fragmento heptasílabo. Así lo mantiene LV2: 42, y LV3: 80, pero no LV4: 164, LV5: 289, y LV6: 287 que, como nosotros, optan por separar los versos tras los dos puntos ("Y te contestaría: / No sé se me ha olvidado") y mantener el ritmo heptasílabo de todo el fragmento.

"El sueño es una larga despedida" ya que, cuando se acaba, tras él se produce la separación de los amantes. Éstos, con la llegada de la aurora, abren los ojos y se enfrentan a la reaparición del mundo, el instante de ruptura de la unión amorosa. El día es, por tanto, un error para el amor. Su llegada devuelve a los amantes al mundo de las apariencias por lo que despertar es abandonar el lugar de encuentro: la noche<sup>67</sup> y su oscuridad.

---

<sup>67</sup> La noche como espacio de unión de los amantes y la separación de estos con la llegada del día son temas típicos ya en la lírica popular medieval (albas, albadas, alboradas, etc.); pero será san Juan de la Cruz quien sublime la noche como consumación de la unión amorosa:

¡Oh noche, que guiaste,  
oh noche amable más que el alborada:  
oh noche que juntaste  
Amado con Amada,  
Amada en el Amado transformada! (Salinas, P. 1936: 18).

La noche sosegada  
en par de los levantes de la aurora,  
la música callada, la soledad sonora,  
la cena que recrea y enamora. (Salinas, P. 1936: 22).

Olga Costa<sup>68</sup> opina que está “planteándose la antinomia entre verticales y horizontales que simbolizan la lucha entre la materia y el espíritu” (1969: 130). Sentimos disentir de esta valoración del fragmento pues parece olvidar que los cuerpos y la materia son fundamento y esencia del amor. Las verticales corresponden al día, período en que se produce la separación de los amantes y su contagio e inmersión en el mundo formal, anodino y aparente. Las horizontales tienen su paralelo en la noche, tiempo del encuentro y posesión de los enamorados, dimensión plena del lecho, la arena o el mar. En nuestra opinión, Costa pudiera confundir, además, la simbología negativa de la verticalidad de las obligaciones y roles mundanos de los amantes, con lo que significa la verticalidad de la alegría y el movimiento interior y emocional “hacia arriba” que su llegada provoca en el yo lírico.

El fragmento está formado por sucesivas paradojas. La primera transcurre entre los cuatro primeros versos en los que el sueño se define como unión amorosa y, simultáneamente, como fase de despedida. La segunda recorre el verso octavo hasta el undécimo, en el que hay un paralelismo que se transforma en pleonástico para resaltar al “tú” amante como único ser que sobrevive en su sueño. La tercera va desde el verso 17 al 22 para expresar cómo la trasrealidad no encuentra su lugar en el mundo con la llegada del día. De ahí que los versos siguientes, el 23 y 24 por ejemplo (“Te abrazo por vez última: / eso es abrir los ojos”), pierdan el aire extraño e incomprensible, porque éste está ya “explicado” en las tres paradojas previas.

El fragmento posee un final dialogado, pero en falsete, porque la voz de la amada no se expresa directamente, no se oye más que filtrada por el yo lírico que ejerce de narrador poemático:

cuando, a mi lado, tiendes  
los brazos hacia mí  
diciendo: “¿Qué soñaste?”

Incluso la propia voz del “yo” no es directa, real. Viene precedida de un verbo de lengua, sí, pero como si el amante se lo

---

<sup>68</sup> Costa Viva, Olga. *Pedro Salinas frente a la realidad*, Barcelona, Alfaguara, 1969.

estuviera figurando, imaginando, como en un monólogo interior: "Y te contestaría:"

Entre los procedimientos elocutivos característicos del cancionero sobresalen la enumeración asindética de una tétrada de complementos directos (vv. 5 y 6) que se recogen en un contextual hiperónimo aglutinante en epímone: "todo, todo" (v. 8). Esta disposición o distribución imaginaria se repite con la enumeración de tres adjetivos cromáticos y su hiperónimo "colores" (vv. 28 a 30). También se da cita el doble complemento nominal (v. 16) o circunstancial (vv. 27; 29-30); así como las parejas de adjetivos (vv. 10; 34 y 35; 48 y 49) o de participios (v. 18). Todos estos procedimientos pormenorizan, explican, el imaginario expresado.

La epímone es también frecuente y denota la intensidad de la emoción transmitida. La hay de pronombre en el verso 7 ("todo, todo") y en el 9 ("tú, tú"), y de adverbio en el verso 17 ("Afuera, afuera").

El "mundo" es un sustantivo presente en numerosos fragmentos poemáticos y que en esta ocasión aparece dispersamente en cada una de las tres paraestrofas como un espacio real, la realidad exterior y emocionalmente ajena a la de los amantes. Es tal el cúmulo de sus presencias en el macrotexto poético que significa que "el mundo" funciona habitualmente como un contraste o diferencia con lo que siente el "yo" cuando está bajo la luz/oscuridad que viene de la amada y la consecuente nueva cosmovisión que ella le revela: la real y auténtica que está detrás de lo supuesto, cotidiano y mundano. El mundo físico es, pues, un plano falsamente real y en relación semántica antitética con el plano imaginario poemático que revela el tú lírico.

[28]

¡Qué cruce en tu muñeca  
del tiempo contra el tiempo!  
Reló, frío, enroscado,

5	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.	1040
10	A tu vida infinita, sin término, echan lazos pueriles los segundos. Pero tu corazón allá lejos afirma	1045
15	-sangre yendo y viniendo en ti, con tu querer- su ser, su ritmo, otro. No. Los días, el tiempo, no te serán contados	1050
20	nunca en esfera blanca, tres, cuatro, cinco, seis. Tus perezas, tus prontos, tu gran ardor sin cálculo, no se pueden cifrar.	1055
25	Siéntelos tú, desnuda de reló, en la muñeca: latido contra número. ¿Amor? ¿Vivir? Atiende al tic tac diminuto	1060
30	que hace ya veinte años sonó por vez primera en una carne virgen del tacto de la luz, para llevarle al mundo	1065
35	una cuenta distinta, única, nueva: tú.	1070

V. 31 (1066): "sonó por vez primera". LV4: 166 escribe "ver", obvio error de imprenta que corrige en LV6: 288.

La obra de Salinas no se ha librado de los gazapos de imprenta ni tan siquiera en la edición de su hija, Solita Salinas que en el fragmento anterior dice, por ejemplo, "Te siento huir, ligera, / de la autora" (LV5: 289) donde debería decir "Te siento huir, ligera, / de la aurora".

El fragmento comienza con una frase nominal en una exclamación retórica que lleva incorporada una paradoja (vv. 1 y 2: "el tiempo contra el tiempo"). Ésta se explica porque el reloj, instrumento de medición objetiva, espera ingenuamente el pulso de la sangre y, sin embargo, la vida infinita de la amada no se puede medir con otro ritmo que no sea el suyo, el que ella lleva al mundo. Ante él se contraponen y erige la última palabra del fragmento: "tú", que con su propio y autónomo tiempo interior está por encima del tiempo cronológico.

El amante sigue dirigiendo sus versos a una amada que escucha en silencio, callada; que atiende a las palabras, interrogaciones o especulaciones como una confidencia, una confesión. Paradójicamente, los silencios del "tú" alimentan la capacidad de expresión y reflexión del "yo". Y el lector se quedará con la impresión de ser un testigo o confidente.

Entre los estilemas más notables anotaremos que se suceden la triple adjetivación asindética ("frío, enroscado, / acechador", vv. 3 y 4) que puede ser también gradativa en el clímax final: "distinta, / única, nueva: tú."; las tríadas de sintagmas isofuncionales (vv. 17; 22-23) y las parejas de sustantivos que realizan la misma función sintáctica (vv. 16; 18). Estos emparejamientos y trimembraciones sirven para definir pormenorizada y amplificada los aspectos temáticos de la arquitectura imaginaria del fragmento y del poema.

Hay una elevada proporción de encabalgamientos abruptos (vv. 5-6, 6-7) que expresan cómo el intento de presión del tiempo cronológico sobre la amada ("en el pulso", "órdenes") queda sin efecto ("en ti", vv. 15-16; "desnuda / de reló", vv. 25-26); y numerosas personificaciones que generarán metáforas e imágenes tradicionales desde el verso 3 al 17 principalmente ("espera / el paso de tu sangre / en el pulso"), y la habitual concepción



imaginaria de la amada como ser supremo y absoluto, supratemporal: "A tu vida infinita / sin término echan lazos / pueriles los segundos." (10 a 12); "tu gran ardor sin cálculo, / no se pueden cifrar" (vv. 23 y 24).

La rima, además del ritmo de los siete versos oxítonos (19%), está presente en ligeras asonancias repartidas irregularmente (-é-o, -é-a, -á-o, -í-a)

### [29]

	Cuando cierras los ojos tus párpados son aire. Me arrebatan: me voy contigo, adentro.	1075
5	No se ve nada, no se oye nada. Me sobran los ojos y los labios, en este mundo tuyo. Para sentirte a ti	1080
10	no sirven los sentidos de siempre, usados con los otros. Hay que esperar los nuevos. Se anda a tu lado	1085
15	sordamente, en lo oscuro, tropezando en acasos, en vísperas; hundiéndose hacia arriba con un gran peso de alas.	1090
20	Cuando vuelves a abrir los ojos yo me vuelvo	

	afuera, ciego ya, tropezando también, sin ver, tampoco, aquí.	1095
25	Sin saber más vivir ni en el otro, en el tuyo, ni en este mundo descolorido en donde yo vivía.	1100
30	Inútil, desvalido entre los dos. Yendo, viniendo de uno a otro cuando tú quieres,	1105
35	cuando abres, cuando cierras los párpados, los ojos.	

La primera paraestrofa tiene en su interior algo más que belleza e inspiración romántica. Los dos primeros versos<sup>69</sup> formulan una metáfora impura con la que se construirá la imagen de los dos versos siguientes, pero además se reutilizarán para componer el final del fragmento. Efectivamente, en la transformación de “Cuando cierras los ojos / tus párpados son aire” a “cuando abres, cuando cierras / los párpados, los ojos”, hay más que la confirmación de una estructuración circular. Hay un preciso trabajo de estilo que busca la eficacia de la palabra poética que aprisiona la

---

<sup>69</sup> La atracción de la mirada, sin descartar la perfección del conocido madrigal de Gutierre de Cetina, tiene en este fragmento una inspiración becqueriana; pero hay otra más recóndita en los últimos versos de esta “Glosa a lo divino” de Juan de Yepes:

Y aunque en tinieblas padezco  
en esta vida mortal,  
no es tan crecido mi mal,  
porque, si de luz carezco  
tengo vida celestial;  
porque el amor de tal vida,  
cuando más ciego va siendo,  
que tiene el alma rendida,  
sin luz y a oscuras viviendo.

(Salinas, P. 1936: 56).

emoción en un final gradativo, intensificador, climático, con tan sólo dos sustantivos<sup>70</sup>: “los párpados, los ojos”.

La segunda paraestrofa analiza los efectos de estar con la amada con los ojos cerrados, “adentro”: le sobran los sentidos corporales porque toma contacto con el mundo suyo, el trasmundo iluminador de realidades, aunque paradójicamente se defina como “oscuro” -“sin luz y a oscuras viviendo”- y se siente como “hundándose hacia arriba”<sup>71</sup>. Y, dado que surge la idea de que nada será igual, esta se refuerza con la repetición del adverbio “no” como complexión en el quinto verso y como anáfora entre éste y el décimo.

La tercera paraestrofa considera los resultados de volver a abrir los ojos, de volver “afuera”. El protagonista poemático se encuentra desplazado<sup>72</sup> entre dos realidades, su vida y mundo anterior, preamada, ahora “descolorido”, y el nuevo de ella (“colores”, v. 4, F. 1), y siente como va y vuelve de uno a otro cuando ella abre o cierra los ojos.

Los paralelismos, como ha sido demostrado, cumplen una importante función al configurar la estructura del fragmento. Otros casos son los del verso 1 con el 20 y 21; del 5 con el 6; del 24 con el 25 que producirá una bimetración; y del 34 con el 35 y 36.

Se produce además una epímona versal significativa de la trabazón interna de *La voz a ti debida*, la similitud del verso 32 -“Yendo, viniendo”- que proviene del verso 15 del fragmento anterior: “sangre yendo, viniendo”, con lo que sale reforzada la identificación de los vaivenes emocionales del “yo” con el ritmo vital que decide la acción actuarial de la amada.

Además, encontramos las características parejas de sustantivos en la misma función sintáctica (v. 7; 16 y 17) y las

---

<sup>70</sup> Como vimos en la *descriptio puellae*, Salinas utiliza el retrato de la amada desnudo de innovación metafórica o adjetival, destacando la esencial importancia que el sustantivo corporal tiene por sí mismo.

<sup>71</sup> Una paradoja muy en la línea de Juan Ramón Jiménez a quien le gustaba contrariar con un insospechado segundo término (sustantivo, adverbio, etc.) lo que aportaba semánticamente el primero o el verbo, procedimiento intrínsecamente revelador de nuevos conceptos y realidades.

<sup>72</sup> Véase el emparejamiento de adjetivos sinónimos del verso 30: “Inútil, desvalido”.

imágenes (vv. 14 a 19; 20 a 24; 25 a 31) como procedimientos para referir la presencia de dos mundos antitéticos y alternativos. Uno, el generado por la amada (en relación con los últimos versos del fragmento 59: "Porque sé que adonde estuve / sólo / se va contigo, por ti") que al cerrar los ojos tiene, en su oscuridad, un poder magnético y vital que descubre al "yo" un mundo ascensional, heredero del imaginario místico: "en lo oscuro", "hundiéndose hacia arriba". Otro, el que aparece cuando los vuelve a abrir y deja al amante todavía más ciego, en un mundo anodino.

### [30]

	Horizontal, sí, te quiero.	
	Mírale la cara al cielo,	
	de cara. Déjate ya	1110
	de fingir un equilibrio	
5	donde lloramos tú y yo.	
	Ríndete	
	a la gran verdad final,	
	a lo que has de ser conmigo,	1115
	tendida ya, paralela,	
10	en la muerte o en el beso.	
	Horizontal es la noche	
	en el mar, gran masa trémula	
	sobre la tierra acostada,	1120
	vencida sobre la playa.	
15	El estar de pie, mentira:	
	sólo correr o tenderse.	
	Y lo que tú y yo queremos	
	y el día -ya tan cansado	1125
	de estar con su luz, derecho-	
20	es que nos llegue, viviendo	
	y con temblor de morir,	
	en lo más alto del beso,	

	ese quedarse rendidos	1130
	por el amor más ingrátido,	
25	al peso de ser de tierra,	
	materia, carne de vida.	
	En la noche y la trasnoche,	
	y el amor y el trasamor,	1135
	ya cambiados	
30	en horizontes finales,	
	tú y yo, de nosotros mismos.	

El yo poemático quiere ver a la amada horizontal, tendida, paralela como la noche acostada y vencida sobre el mar, rendida y gozosa de "la gran verdad final" (v. 7), "en los horizontes finales" (v. 30) de sí mismos.

El yo lírico enuncia el fragmento lírico, aunque se vale del "tú" y "yo", de la primera persona plural, en tres ocasiones: "lloramos tú y yo" (v. 5), "tú y yo queremos" (v. 17), "tú y yo, de nosotros mismos" (v. 31).

Es un fragmento que también está conectado con el anterior, y que viene a ser un paso adelante, su desarrollo explicativo: la noche oscura de la realidad provoca ceguera en el amante, pero la noche de la amada se convierte en trasnoche y trasamor, espacios de felicidad y clarividencia última.

Es también un fragmento de consumación del acto amoroso, connotado con la anáfora de "Horizontal" en el verso uno y en el once, y los adjetivos y participios en femenino ("tendida", "paralela", "acostada", "vencida") o plurales ("rendidos", "cambiados"); pero, sobre todo, por situarse "en lo más alto del beso" (v. 22) y alcanzar el disfrute de la corporeidad, de la "materia, carne de vida" (v. 26).

El fragmento se iniciaba con un deseo, el de obtener la horizontalidad de la amada. Acción que se estimula mediante la similitud de los imperativos ("Mírale", "Déjate", "Ríndete", en vv. 2, 3 y 6 respectivamente), y que se describe con precisión poética mediante los emparejamientos de adjetivos ("tendida ya, paralela", v. 9 y 10; "acostada", "vencida", 13 y 14) y la doble

complementación (v. 10; 13 y 14, que es además un paralelismo hiperbático).

Las paradojas se sucederán: “tendida ya, paralela, / en la muerte o en el beso” (vv. 9 y 10) que simboliza hiperbólicamente las verdades últimas de los amantes; que se repiten en los versos 20 y 21: “es que nos llegue, viviendo / y con temblor de morir”. Es importante la presencia de imágenes, ya sea para simbolizar un paralelismo de planos macroespaciales mediante la percepción insólita del mar vencido sobre la tierra y la polisémica interpretación de la horizontalidad de la noche (vv. 11 a 14), como otro más íntimo y cercano, el de los dos amantes (vv. 17 a 26) alcanzando la plenitud del amor.

La última imagen se realizará en cinco versos en construcción nominal (27 a 31), que pueden ser considerados un compendio de claves hermenéuticas del macrotexto poético. El paralelismo del verso 27 y 28 aporta cuatro palabras nucleares de *La voz a ti debida*. Dos términos de partida del proceso vital del “yo”: “noche” y “amor”; y dos de llegada: “trasnoche” y “trasamor”, consecución plena de las ilusiones y aspiraciones del amante que alcanza, gracias al prefijo “tras”, sus valores máximos, sus “horizontes finales”.

La rima del fragmento se genera por acopio de asonancias dispares: cinco versos en oxítónica, tres en proparoxítónica y siete en é-o, lo que arroja unas analogías versátiles, pero lejanas de la uniformidad de la métrica tradicional.

### [31]

	Empújame, lánzame	
	desde ti, de tus mejillas,	1140
	como de islas de coral,	
	a navegar, a irme lejos	
5	para buscarte, a buscar	
	fuera de ti lo que tienes,	
	lo que no me quieres dar.	1145

19	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.	1150
15	Invítame a resplandores y destellos, a lo lejos, negros, blancos, sonriendo de niñez. Los buscaré.	1155
20	Marcharé días y días, y al llegar adonde están, descubriré tus sonrisas anchas, tus miradas claras. Eso era lo que allá, distante, estaba viendo brillar.	1160
25	De tanto y tanto viaje nunca esperes que te traiga más mundos, más primaveras que esas que tú te defiendes contra mí. El ir y venir	1165
30	a los siglos, a las minas, a los sueños, es inútil. De ti salgo siempre, siempre tengo que volver a ti.	1170

El fragmento comienza con un tono exhortativo (“Empújame, lánzame”) como el anterior<sup>73</sup>. El “yo” pide a la amada que lo envíe a buscarla fuera de ella. A continuación, y a raíz de dos nuevos imperativos (“invéntame”, v. 9; “Invítame”, v. 14), se producen dos viajes imaginarios del “yo” a lo “lejos” (epífora en versos 4 y 15)

---

<sup>73</sup> “Mírale” (v. 2). “Déjate” (v. 3). “Ríndete” (v. 6).

para descubrir lo que la realidad aparente esconde. Son como dos acertijos que encuentran solución trasreal y, por tanto nunca más cercana, con el tiempo futuro: “iré”, “veré”, en el primer éxodo; y “buscaré”, “marcharé”, “descubriré” en el segundo.

Ambos viajes iniciáticos y la siempre inevitable arribada de nuevo a la amada corroboran que el yo lírico sólo de ella y a ella debe su existencia<sup>74</sup>.

Además de las similitudencias apuntadas, sobresale el abundante uso del infinitivo, ya como paralelismo tetramembre (vv. 4 y 5) dependiente del primer verso, ya como formante de la rima oxítona (vv. 5, 7, 24, 29) que se utiliza en un total de 10 versos (30%).

En las dos primeras paraestrofas, este ritmo cadencioso se refuerza con las numerosas palabras esdrújulas (en similitudencia: “Empújame”, “invéntame”, “invítame”, o en rima proparoxítona: “lánzame”, vírgenes”), los paralelismos como el citado o el de los versos 6 y 7, las parejas de complementos (vv. 2; 10 y 11; 14 y 15; 20 y 21), la doble adjetivación antitética (v. 16), la epítona nominal (v. 18), los encabalgamientos abruptos (vv. 1-2, 10-11, 14-15, 16-17, 20-21) y las imágenes como último recurso aglutinante de lo morfosintáctico y léxico con lo semántico y oracional (“invéntame selvas vírgenes / con árboles de metal / y azabache”, vv. 9 a 13; “Invítame a resplandores / y destellos, a lo lejos, / negros, blancos, sonriendo / de niñez: Los buscaré” vv. 14 a 17).

Este ritmo propio, detenido y articulado morfosintácticamente sobre sí mismo, recoge ejemplos paradigmáticos de los estilemas de *La voz a ti debida*. No hay más que ver su continuación en la última paraestrofa: epítonas de determinante (“De tanto y tanto viaje”, v. 25) o adverbio (“De ti salgo siempre, siempre”, v. 32), parejas de complementos directos (“más mundos, más primaveras”, v. 27) o de sujetos en infinitivos sustantivados (v. 29), tríada de complementos circunstanciales (vv. 30 y 31), encabalgamientos abruptos (vv. 26-27, 28-29, 29-30), las antítesis

---

<sup>74</sup> Constata Bou (Salinas, 2002: 181) el paralelismo que se produce entre el final de este fragmento y la carta 79: “Se parte de ti, se sale de ti, para infinitos viajes, pero se vuelve a ti siempre.”



("nunca"- "siempre", "ir"- "venir", etc.) y las imágenes paradójicas (vv. 26 a 29, 32 a 33).

[32]

Ya no puedo encontrarte  
allí en esa distancia, precisa con su nombre,  
donde estabas ausente.  
Por venir a buscarme 1175  
5 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. 1180  
10 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, 1185  
15 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. 1190  
20 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. 1195  
25 Y yo, perdido, ciego,  
no sé con qué alcanzarte, en donde estés,  
si con abrir la puerta nada más,  
o si con gritos; o si sólo  
me sentirás, te llegará mi ansia, 1200  
30 en la absoluta espera inmóvil

del amor, inminencia, gozo, pánico,  
sin otras alas que silencios, alas.

Si en el fragmento 31 el yo lírico se veía obligado... "a irme lejos para buscarte, buscar" (vv. 5 y 6), ahora expresa su decepción por no encontrarla pues ella salió también a buscarle. En ese simultáneo e infructuoso tránsito por la búsqueda recíproca, ella no ha vuelto de la ausencia en que se reunían en el sueño, vía de conocimiento como en el final del fragmento 31<sup>75</sup>. Consecuentemente, en este paradójico instante, la vida de la amada se define por la inminencia de su llegada hasta el amado. Éste, ciego<sup>76</sup> y ansioso por encontrarla (como en los fragmentos introductorios: 2º, 3º y 4º), no sabe si abrir las puertas en clara referencia al inicio del segundo fragmento<sup>77</sup> o esperar al amor, inmóvil y en silencio, ubicándose en una situación ambigua entre el gozo y el pánico que vuelve a recordar la cita introductoria de Shelley: gozo –"Wonder"- y ansiedad por la inminencia de su llegada, pánico –"Terror"-, y angustia por el miedo a perderla.

Este final oscuro y poco clarificador del fragmento no tiene su explicación en sí mismo. Sí la tiene en el final del fragmento que le precede. "Allí", adverbio de lugar utilizado en cuatro ocasiones en los trece primeros versos, allí, en el otro fragmento está la solución "ausente"<sup>78</sup> en ésta. El yo poemático esperará ansioso por alcanzarla, pero quieto y en silencio, sabedor de la futilidad de su intento o esfuerzo sin el concurso de ella, porque, como precedían

---

<sup>75</sup> Le busca en el sueño, pero será una acción inútil si no media la acción de ella. Contrariamente, en el fragmento 27, compartir con ella la experiencia del sueño será una acción optimista y alegre: "¡Qué gran vida contigo, / en pie, alerta en el sueño!" (vv. 3 y 4).

<sup>76</sup> La ceguera o cerrar los ojos significa precisamente lo contrario porque supone estar con ella, en ella, situación desveladora de claridades e iluminaciones.

<sup>77</sup> "No, no dejéis cerradas / las puertas de la noche, (...) Que estén abiertas siempre" (versos 1, 2 y 5).

<sup>78</sup> Por dos veces se repite "ausente" y "ausencia" en los dieciocho primeros versos de este fragmento.

los últimos versos del fragmento anterior, "De ti salgo siempre, / siempre tengo que volver a ti".

Concluimos que este juego de palabras y espacios, de tiempos y finales viene a reforzar la idea de la interconexión más o menos explícita de todos los fragmentos como un *continuum*, como un todo y sus variaciones.

El amante solitario expresa su incertidumbre y zozobra mediante paradojas desde los primeros versos: "Ya no puedo encontrarte / allí en esa distancia, precisa con su nombre, / donde estabas ausente.", vv. 1 a 3; aunque hay más casos: 5, 12-13, 21-22). La reiteración dispersa de sus inquietudes y ausencias se intenta concretar en una epífone encadenada casi recriminatoria ("que tú te los llevaste; / te los llevaste, sí", vv. 10 y 11), una triple enumeración disyuntiva (V. 9) o asindética y gradativa ("inminencia, gozo, pánico", v. 31), y una tríada de complemento circunstancial con sabor a lítote (v. 21 a 22). Y los paralelismos sintácticos (vv. 2 y 3 con 7 y 8; 27, 28 y 29 en trimembración del 26) y las imágenes (vv. 13 a 19, 21 a 24, 25 a 32), que expresarán la complejidad e irracionalidad de sus sentimientos.

### [33]

No, no te quieren, no.

Tú sí que estás queriendo. 1205

El amor que te sobra

se lo reparten seres

5 y cosas que tú miras,

que tú tocas, que nunca

tuvieron amor antes. 1210

Cuando dices: "Me quieren

los tigres o las sombras"

10 es que estuviste en selvas

o en noches, paseando

tu gran ansia de amar. 1215

	No sirves para amada;	
	tú siempre ganarás,	
15	queriendo, al que te quiera.	
	Amante, amada no.	
	Y lo que yo te dé,	1220
	rendido, aquí, adorándote,	
	tú misma te lo das:	
20	es tu amor implacable,	
	sin pareja posible,	
	que regresa a sí mismo	1225
	a través de este cuerpo	
	mío, transido ya	
25	del recuerdo sin fin,	
	sin olvido, por siempre,	
	de que sirvió una vez	1230
	para que tú pasaras	
	por él -aún siento el fuego-	
30	ciega, hacia tu destino.	
	De que un día entre todos	
	llegaste	1235
	a tu amor por mi amor.	

Seis veces aparece la palabra "amor"; dos, "amada", una, "amante", una, "amar"; y en cinco ocasiones se deriva el verbo "querer". Con la abundancia de estos dos lexemas, el tema parece obvio que vuelve a ser el amor. Un amor tan intenso y considerable que la amada distribuye lo que le sobra entre las criaturas y los objetos: "se lo reparten seres / y cosas que tú tocas, que nunca tuvieron amor antes". Versos en obvia relación con el primer fragmento de *La voz a ti debida*: "La vida es lo que tú tocas" (v. 6).

Y este amor pasa a través del amado como camino para regresar a sí mismo -y a ella- cual instrumento corporal que, en gran medida, lo posibilita y potencia<sup>79</sup>. Este recorrido de ida y

---

<sup>79</sup> Y simultáneamente otra lectura se abre desde los últimos versos: el amor del yo lírico, por "una vez", por "un día", descubrió el amor de ella, creó y configuró el amor de la amada.

vuelta del amor se referirá más adelante, en el fragmento 37 a la vida: "La vida que te imploro / a ti, la inagotable, / te la alumbro, al pedírtela".

Con el canto vitalista e hiperbólico de las facultades amorosas de la amada, se recobra, por tanto, el tono optimista y satisfecho del amante en la apreciación de las potencialidades del amor como fuego de la vida y vínculo entre ambos.

La amada sigue sin hablar directamente, su única frase entrecomillada ("Me quieren / los tigres o las sombras", vv. 8 y 9) la introduce el enunciador lírico proyectándola a modo de enigma que él mismo explicará en los tres versos siguientes.

Como viene siendo costumbre, para la explicación de la relación amorosa con el mundo y el amado, se vale de paralelismos sintácticos (vv. 5 y 6, 17 y 18), disyunciones emparejadas (vv. 9 con 10 y 11), las paradojas ("No, no te quieren, no. / Tú sí que estás queriendo.", v. 1 con epímone y complexión incluida y v. 2; y otras que hiperbolizan los prodigios y maravillas de la amada: "No sirves para amada; / tú siempre ganarás, / queriendo, al que te quiera", vv. 13 al 15; "Y lo que yo te dé, / rendido, aquí, adorándote, / tu misma te lo das", vv. 17 a 19; etc.), y las imágenes (vv. 3 a 7, 10 a 12, 17 a 30, y 31 a 33 mediante la que el amante asume y reconoce su papel protagonista en la relación amorosa: "De que un día entre todos / llegaste / a tu amor por mi amor")

Y el ritmo del pensamiento se verá alterado por la necesidad de utilizar más sílabas que las métricas para comunicar la entera idea, de ahí la tendencia al encabalgamiento abrupto (vv. 10-11, 23-24, 28-29, 29-30) y la doble complementación (vv. 4 y 5, 9, 10 y 11, 25 y 26). Los versos oxítonos son 10, un 31% del fragmento.

### [34]

Lo que eres  
me distrae de lo que dices.

5	Lanzas palabras veloces, empavesadas de risas, invitándome a ir adonde ellas me lleven. No te atiando, no las sigo: estoy mirando los labios donde nacieron.	1240      1245
10	Miras de pronto a lo lejos. Clavas la mirada allí, no sé en qué, y se te dispara a buscarlo ya tu alma afilada, de saeta.	    1250
15	Yo no miro adonde miras: yo te estoy viendo mirar.	
20	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.	  1255    1260
25	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.	   1265

El yo poético le comunica a la amada que se fija en lo que ella es más que en lo que ella dice, mira o desea. Él pone su atención en lo que hay más allá de lo visible, en ella, en el deseo y la verdad de ella queriendo. Por consiguiente, el "yo" realiza una selección sobre lo que le aportan los sentidos para encontrar lo trasreal como

esencia pura del "tú": "No. Te espero más allá / de los fines y los términos".

Esta trasrealidad ya era una meta y un camino desde el tercer fragmento: "Detrás, detrás, más allá" (v. 5), con la certeza que le da el saber que ella, que el "tú" es, incluso, "tu propio más allá" (v. 10, F. 6). Esta meta del "más allá" (v. 23) y de "allí, / no sé en qué" (11 / 12) coincide con la de san Juan: "gustando allá un no sé qué" (Salinas P. 1936: 59); pero aunque la expresión verbal del imaginario sea similar no lo es su contenido semántico que para el yo poemático de *La voz* se corresponde con el conocimiento profundo trasreal al que accede por el trasamor humano y no divino.

El yo lírico, después de esperar a la amada más allá, lo hará también mirándola querer, contemplándola. Y esta idea final la expresa en la última paraestrofa con el tiempo presente, en una similitud<sup>80</sup> ("espero", v. 23; "quedo", v. 26; "quiero", v. 29) que propicia una rima interna. Ésta viene reforzada por otras palabras ("pienso", v. 18; "menos", v. 19; "deseo", v. 27) de esta última paraestrofa; pero, además, se fortalecerá un metódico ritmo interno en los versos con la repetición del verbo "desear" ("deseas" en vv. 17 y 20; "deseo" en 27), la derivación del verbo "querer" (vv. 18, 20, 22, 27, 28, 29) y otra rima más (vv. 21, 23, 25, 29), la habitual oxítonea del poema.

Este trabajado ritmo interior necesita de abundantes paralelismos sintácticos (vv. 1 y 2; 7; 10 y 11; 18 y 19; 20 y 21) y figuras de más amplio recorrido para trabar el contenido argumental y expresarlo plenamente desarrollado. Y para ello son las paradojas (vv. 1 y 2; 15 y 16; 25 y 26: "En lo que no ha de pasar / me quedo, en el puro acto", es decir, le espera en ese más allá, el mundo del conocimiento esencial) y las imágenes que referencian, entre otros imaginarios, la realidad aparente ("Lanzas palabras veloces, / empavesadas de risas, / invitándome / a ir adonde ellas me lleven", v. 3 a 6), la búsqueda de la verdad última (vv. 8 y 9; 23 y 24) o el profundo poder de la amada ("Clavas la mirada allí, / no sé en qué, y se te dispara / a buscarlo ya tu alma /

---

<sup>80</sup> Ya anticipada en la primera parte del fragmento: "atiendo" y "sigo", v. 7; "miro", v. 15. Y combinada con otra de presente en segunda persona del singular: "eres", v. 1; "dices", v. 2; "Lanzas", v. 3; "Miras", v. 10; "Clavas", v. 11, etc.

afilada, de saeta", vv. 11 a 14 que recuerdan su condición de "flecha" en el fragmento 7), poder que lleva al amante a contentarse con una actitud estoica, contemplativa ("En lo que no ha de pasar / me quedo, en el puro acto / de tu deseo, queriéndote", vv. 25 a 27)

[35]

5	Los cielos son iguales. Azules, grises, negros, se repiten encima del naranjo o la piedra: nos acerca mirarlos.	1270
10	Las estrellas suprimen, de lejanas que son, las distancias del mundo. Si queremos juntarnos, nunca mires delante: todo lleno de abismos, de fechas y de leguas.	1275
15	Déjate bien flotar sobre el mar o la hierba, inmóvil, cara al cielo.	1280
20	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.	1285



El enunciador lírico recomienda a su amante (“nunca mires”, v. 10; “Déjate”, v. 13; “te sentirás”, v. 16) no contemplar el futuro sino el cielo, pues produce un estado anímico de evasión y paz que les sumergirá y proyectará en él. Pero el cielo no es tan sólo un *locus amoenus*, un lugar idílico de encuentro, representa también la plasmación de una actitud vitalista y “hacia lo alto”, método para superar adversidades y desacuerdos, lugar común del ensueño y el paraíso.

El campo semántico del cielo (“cielos”, v. 1 y 24, y 15: “cielo”; “encima”, v. 3; “estrellas”, v. 6; “distancias”, v. 8; “flotar”, v. 13; “despacio, hacia lo alto”, v. 17; “aire”, v. 18; “celestes”, v. 23) se opone a las futuras dificultades terrenales percibidas como un obstáculo para la prolongación del amor (“delante”, v. 10; “abismos”, v. 11; “fechas” y “leguas”, v. 12; “diferencias”, v. 20; “arenas”, v. 21; “rocas, años”, v. 22). Así, las paradojas vienen a reforzar los dos espacios aparentemente contradictorios, la realidad exterior (“Si queremos juntarnos, / nunca mires delante”, vv. 9 y 10) y la más profunda y auténtica (“Te sentirás hundir / despacio, hacia lo alto”, vv. 16 y 17).

Es un fragmento poemático de notable eufonía apoyada en la aliteración de la *ese* (vv. 1, 2, 6, 22 a 24), base de la triple adjetivación cromática del segundo verso (“grises, azules, negros”) y la enumeración asindética y caótica de los versos 21 y 22: arenas, / rocas, años”.

El ritmo viene dado, otra vez, por la repetición de estructuras sintácticas: doble complemento adverbial (v. 4), tríada de complementación adjetival sólo aparentemente caótica (“todo lleno de abismos, / de fechas y de leguas”, vv. 11 y 12), circunstancial (vv. 14 y 15, 17 y 18), y complemento predicativo (23 y 24), que preparan un final climático mediante la graduación del adjetivo “solos” y dos sustantivos con adyacentes sinonímicos: “nadadores celestes, / naufragos de los cielos”.

Y se repiten también motivos ya aparecidos en fragmentos anteriores. El verso 15 –“inmóvil, cara al cielo”- recuerda, de un lado al verso 30 del fragmento 32 en que el ansia del “yo” le llegará “en la absoluta espera inmóvil”, estado de quietud y paz que se reitera ahora. Y de otro lado, a los versos 2 y 3 del fragmento

trigésimo -"Mírale la cara al cielo / de cara. Déjate ya"- en los que no sólo se repite el mismo imperativo del fragmento, sino también la idea de mirar al cielo en busca de armonía y sosiego, desde una postura horizontal que facilita a los amantes vivir su trasamor ingravidos, como solitarios y libres "nadadores celestes".

[36]

	Ayer te besé en los labios.	1290
	Te besé en los labios. Densos, rojos. Fue un beso tan corto que duró más que un relámpago, que un milagro, más.	
5		
	El tiempo	1295
	después de dártelo no lo quise para nada ya, para nada lo había querido antes.	
10	Se empezó, se acabó en él.	
	Hoy estoy besando un beso; estoy solo con mis labios.	1300
	Los pongo no en tu boca, no, ya no	
15	-¿adónde se me ha escapado?-. Los pongo	1305
	en el beso que te di ayer, en las bocas juntas del beso que se besaron.	
20	Y dura este beso más que el silencio, que la luz.	1310
	Porque ya no es una carne ni una boca lo que beso, que se escapa, que me huye.	
25	No.	

Vv. 5 y 6 (1294 y 1295). Como vimos en el capítulo 6.1., las dos palabras escalonadas ("El tiempo") forman el primer braquistiquio del verso octosílabo que continúa en la siguiente línea versal ("después de dártelo"). Nuestra edición respeta la posición que la palabra "El" tiene debajo de la palabra "más" del verso superior en LV1: 101 y LV2: 51. Sin embargo, LV3: 88 lo coloca al inicio de línea versal como un verso trisílabo, y las demás ediciones respetan la sangría pero la alargan hasta sobrepasar la palabra "más".

El fragmento entero tiene una versión previa en una carta manuscrita (Salinas 2002: 66-67, ¿agosto? de 1932). Entre ambos textos hay dos diferencias. La primera no tiene especial trascendencia, el segundo verso decía: "Te besé en los labios. Finos," Pero el quinto era así: "que un milagro, más. El tiempo". Nos parece otro apoyo obvio de nuestra argumentación el hecho de que Pedro Salinas, en LV1, cortase el segundo braquistiquio para desgajarlo, escalonarlo y, pensamos, que así sumarlo, agregarlo, definitivamente al pentasílabo que rompía el ritmo par de toda la paraestrofa (por eso no está después del verso superior, sino hacia adentro, marcando la dependencia con el braquistiquio inferior).

Para interpretar el simbolismo del fragmento debemos fijarnos en dos palabras que están resaltadas espacialmente -"El tiempo"-, y que quedan aisladas mediante una recreación intencional y tensional que fracciona el sexto verso en dos mitades repartidas en dos líneas versales. Una primera trisílaba -"El tiempo"-, y otra segunda pentasílaba desde la tradicional perspectiva métrica: "después de dártelo". En el octosílabo resultante al sumar las dos mitades, el tiempo se margina y aparta para desvanecerse porque desaparece también su importancia después de una vivencia amorosa circunstancial, aunque más trascendente será su recuerdo, sentido como esencia total del amor. Este repudio de lo temporal se refuerza con un paralelismo paradójico (vv. 7 a 9) que niega el valor del tiempo "después" o "antes" del beso, y se intensifica con una imagen pleonástica y paradójica ("Hoy estoy besando un beso", v. 11). Esta concepción

circunscribe la existencia del tiempo sólo al instante amoroso y explica la paradoja de los versos 3 a 5: el momento del breve beso de la amada tuvo una duración de tal magnitud e intensidad que dio, permitió vida al tiempo, pues, aunque fuera fugaz, fue sentido intensamente.

Un beso es un concepto inmaterial frente a palabras como "boca", "labios" o "carne", pero, además este beso en el fragmento no es el de ayer sino el de hoy, es el beso del recuerdo, y es inabarcable e inmenso porque por efecto de la memoria se ha convertido en trasbeso. Así pues, el tema nuclear del fragmento gira en torno al recuerdo del amor y cómo éste se convierte en trasamor trastemporal al trascender la corporeidad: "Porque ya no es una carne / ni una boca lo que beso (...) Te estoy besando más lejos<sup>81</sup>" (vv. 22, 23 y 26).

El fragmento es paradigmático para observar cómo se mantiene un ritmo expresivo apoyándose en la repetición de estructuras sintácticas ya sea mediante paralelismos sintácticos (vv. 7 a 9; 13 y 14 con 16 y 17), ya con la tendencia a la expresión bimembre (vv. 4 y 5; 10; 17 y 18; 21; 22 y 23; 24). Este ritmo característico de *La voz a ti debida* se refuerza con la repetición fónica: siete casos de rimas oxítonas y otros seis de asonante en -é-o.

El resultado es una evolución del ritmo tradicional al dar más importancia o frecuencia a procedimientos que ya estaban siendo utilizados pero con una menor incidencia. En este sentido, destacan también los encabalgamientos abruptos (vv. 8-9, 14-15, 18-19, 21-22), las epímones versales (vv. 1 y 2; 11 y 26; 13 y 16) o la complejión (v. 14), la doble adjetivación (vv. 2 y 3), la antítesis de toda categoría gramatical ("ayer"- "hoy", "después"- "antes",

---

<sup>81</sup> La evocación y la abstracción del recuerdo como salvación del amor está presente en fragmentos próximos (26, 33) y tiene un paralelo revelador en sus cartas: "Necesito *realizar* y *desrealizar* la vida, ¿comprendes? La materia sola me parece incompleta, y lo mismo me pasa con lo que se llama *espiritual*. Necesito lo uno para ir a lo otro (...) No creas jamás, Katherine, cuando yo te bese, que se acaba, que se muere el beso en tu carne: va mucho más allá" (Salinas 2002: 220; 18-V-1932).

Díez de Revenga (1991: 38) afirma que en este fragmento poemático "el poeta, ceñido al concepto quevedesco de que «lo fugitivo permanece y dura», sublima la realidad física del beso y lucha por la eternidad de lo momentáneo."

"empezó"- "acabó"), el pleonasma con valor intensificador o imaginario (vv. 11, 19), etc. Sigue siendo, en estos casos, la repetición -fónica, morfológica, léxica o semántica- el fenómeno vertebrador.

La repetición morfológica, léxica y semántica se centra también en palabras claves, concretas en cada fragmento, que irán derivándose, buscando su opuesta en significación o arrastrando nuevas palabras o conceptos del mismo campo semántico o isotopía como en este caso: "ayer", "besé", "labios", "besé", "labios", "beso", "duró", "más", "más", "después", "no", "quise", "nada", "nada", "había querido", "antes", "empezó", "acabó", "hoy", "besando", "beso", "labios", "ha escapado", "pongo", "no", "no", "no", "beso", "bocas", "beso", "besaron", "dura", "beso", "más", "carne", "boca", "beso", "escapa", "huye", "besando".

El texto resultante queda, con esta batería de palabras, perfectamente trabado y organizado. A su perfecta cohesión y unidad ayudará, por tanto, la utilización simultánea de cuatro grupos de procedimientos estilísticos basados en diferentes tipos de repetición:

a) Creación de una isotopía o de un campo semántico estableciendo vinculaciones connotativas o de derivación y relación conceptual a partir de palabras clave: "besar", "labios", "boca", "durar", etc.

b) Aparición de figuras elocutivas de base lógica (antítesis, paradojas, símiles) o de las llamadas patéticas (apóstrofes, exclamaciones e interrogaciones retóricas, hipérboles) relacionadas con dichas palabras clave.

c) Dobles o triples complementos -circunstanciales o de cualquier tipo- que producirán emparejamientos, recurrencias, bimetraciones, trimetraciones, etc.

d) Utilización del paralelismo sintáctico como procedimiento aglutinador y como base de las construcciones imaginarias: metáforas e imágenes.

Todos estos elementos consiguen un coherente e intenso resultado poético que, no olvidemos, está dotado de una rima oxítona o con leves asonancias, una distribución espacial e interespaical de las paraestrofas, etc. De manera que en este tipo de versolibrismo, que estudiamos en el Capítulo VI, se pueden

reconocer los préstamos de base tradicional. Si bien, es un paso técnico que deja expedita la vía a mayor libertad formal y conceptual.

[37]

	Me debía bastar con lo que ya me has dado. Y pido más, y más. Cada belleza tuya	
5	me parece el extremo cumplirse de ti misma: tú nunca podrás dar otra cosa de ti	1320
10	más perfecta. Se cierran sin misión, ya, los ojos a una luz, ya, sobrante. Tal como me la diste, la vida está completa: tú, terminada ya.	1325
15	Y de pronto se siente, cuando ya te acababas en asunción de ti, que en tu mismo final, renacida, te empiezas	1330
20	otra vez. Y que el don de esa hermosura tuya te abre -límpida, insospechada- otra hermosura nueva:	1335
25	parece la primera. Porque tu entrega es reconquista de ti, vuelta hacia adentro, aumento.	1340

	Por eso	
30	pedirte que me quieras	1345
	es pedir para ti;	
	es decirte que vivas,	
	que vayas	
	más allá todavía	
35	por las minas	1350
	últimas de tu ser.	
	La vida que te imploro	
	a ti, la inagotable,	
	te la alumbro, al pedírtela.	
40	Y no te acabaré	1355
	por mucho que te pida	
	a ti, infinita, no.	
	Yo sí me iré acabando,	
	mientras tú, generosa,	
45	te renuevas y vives	1360
	devuelta a ti, aumentada	
	en tus dones sin fin.	

La Belleza platónica como aspiración máxima y con la consideración de verdadero universal se encarna en la amada del cancionero como su plasmación física última y real. Como aquella en *El banquete*, la amada en *La voz a ti debida* se viste con los atributos de unicidad y perfección suma<sup>82</sup>, y como ella es también luz, vida, fuente de conocimiento y verdad absoluta.

En este fragmento, el yo lírico se dirige a la amada para indicarle que no le sacia lo que ella, belleza perfecta, le entrega; ya que, aunque su vida esté plena de ella, necesita más. Además, siente cómo ella se renueva aumentando y multiplicando sus dones inagotables, pues aunque la amada ha llegado al clímax de su

---

<sup>82</sup> “Por consiguiente, cuando alguien asciende a partir de las cosas de este mundo mediante el recto amor de los jóvenes y empieza a divisar aquella belleza, puede decirse que toca casi el fin (...) terminar en aquel conocimiento que es conocimiento no de otra cosa sino de aquella belleza absoluta, para que conozca al fin lo que es la belleza en sí”. (Platón, - “Banquete”- en *Apología de Sócrates. Banquete. Fedro*. Traducción y notas de M. Martínez Hernández y otros. Madrid, Planeta-DeAgostini, 1995: 180).

perfección, es capaz de renacerse en otra perfección nueva, máxima. El "yo", confiado, cierra los ojos en ella, imagen tradicional simbólica ya aparecida reiteradamente<sup>83</sup> y que funciona como una etapa existencial y amorosa en la que se deja atrás el mundo para, simultáneamente, abrir un camino hacia la luz y la vida que provienen de la amada.

Ella está concebida como un ser inagotable. Por esta razón, la dádiva de sus maravillosos dones no la mengua sino que la acrecienta. Además, el "yo" se da cuenta de que sus peticiones la estimulan aumentando sus facultades infinitas, pese a que "Yo sí me iré acabando" (v. 43).

Debido a que es un fragmento laudatorio de la amada, la imagen hiperbólica de sus gracias y maravillas es el tropo al que más se recurre. De hecho, prácticamente todo el fragmento es una sucesión alegórica y panegírica de las cualidades y facultades portentosas del tú lírico. Observamos que, excepto cinco versos, el resto tiene como centro medular las imágenes hiperbólicas: "Cada belleza tuya / me parece el extremo / cumplirse de ti misma: tú nunca podrás dar / otra cosa de ti / más perfecta", vv. 4 al 9; 9 al 11; "Tal como me la diste, / la vida está completa: / tú, terminada ya", 12 al 14; 15 al 20; 20 al 25; "Porque tu entrega es / reconquista de ti, / vuelta hacia adentro, aumento", 26 al 28; 29 al 36; "La vida que te imploro / a ti, la inagotable, / te la alumbro, al pedirte", 37 al 39; "Y no te acabaré / por mucho que te pida / a ti, infinita, no", 40 al 42; y 43 al 47: "mientras tú, generosa, / te renuevas y vives / devuelta a ti, aumentada / en tus dones sin fin."

La progresión temática de las imágenes, que avanzan, como puede apreciarse en los ejemplos anteriores, hilvanadas con las hipérboles y cohesionado varios versos, sigue una línea temática más continua que en fragmentos anteriores, y parece movida por el deseo de especificar correctamente los pasos, efectos y causas de

---

<sup>83</sup> Cerrar los ojos puede considerarse el final del proceso iluminativo y el principio del unitivo con la amante. La imagen aparece por vez primera en el fragmento 12: "que en tu amor cierro los ojos, / y camino sin errar" (vv. 30 y 31). Y se reedita en el fragmento 13 ("por nacer, anheloso, / con los ojos cerrados"; vv. 61 y 62), y en el 21 ("que estoy aquí, yo, inmóvil, / con los ojos cerrados y los labios"; vv. 9 y 10). En el fragmento 29 la acción, de magnético efecto unitivo y beneficioso para el amante, la realiza la amada: "Cuando cierras los ojos / tus párpados son aire. / Me arrebatan: / me voy contigo, adentro".



todo el proceso de las relaciones de dependencia y simbiosis del “yo” con el “tú”.

Esta composición imaginaria del fragmento recurre al encabalgamiento abrupto (vv. 8-9, 9-10, 10-11, 19-20, 37-38, 41-42, 45-46) y a la repetición de elementos fónicos y morfosintácticos como instrumentos que refuerzan la unidad de contenido de la serie de imágenes continuadas. Entre estas repeticiones destacan, de un lado, los consiguientes apoyos rítmicos provenientes de una rima oxítona (15 versos, 31%) y dos en asonante (-é-a, en siete versos; -í-a, en cinco; el 25% de los versos). De otro, las repeticiones de palabras o grupos sintácticos que articulan el contenido poético: las epímones (vv. 3; 10, 11 y 14; 40 y 42), las anáforas (vv. 7 y 14; 31 y 32), la doble y triple adjetivación (vv. 23, y 46 respectivamente), el paralelismo sintáctico (vv. 16 y 19; 32 y 33; 37 y 39; 38 y 42), y los casos de derivación (2, 7 y 12; 30 y 31; 39 y 41; 40 y 43, etc.).

Por una vez, en el fragmento no es perceptible ni necesaria la aparición de enumeraciones de sinónimos o de la doble y triple complementación, ya que al loar el “yo” a la amada tiende a explicar lo esencial de la relación vital y amorosa, y margina las amplificaciones que pudieran enmascarar la línea temática principal: la amada, terminada y cumplida, renace y se renueva sin fin en su hermosura y perfección creadora.

### [38]

¡Qué entera cae la piedra!  
Nada disiente en ella  
de su destino, de su ley: el suelo. 1365  
No te expliques tu amor, ni me lo expliques;  
5 obedecerlo basta. Cierra  
los ojos, las preguntas, húndete  
en tu querer, la ley anticipando  
por voluntad, llenándolo de síes, 1370  
de banderas, de gozos,

10	ese otro hundirse que detrás aguarda, de la muerte fatal. Mejor no amarse mirándose en espejos complacidos, deshaciendo	1375
15	esa gran unidad en juegos vanos; mejor no amarse con alas, por el aire, como las mariposas o las nubes, flotantes. Busca pesos,	1380
20	los más hondos, en ti, que ellos te arrastren a ese gran centro donde yo te espero. Amor total, quererse como masas.	

V. 1 (1363): "¡Qué entera cae la piedra!" Por error tipográfico, el segundo signo de exclamación no aparece en LV1: 106, y en su lugar había una ilógica coma.

El yo lírico se dirige al "tú" para que, al igual que la piedra que cae al suelo, se deje llevar por el amor con los ojos cerrados a su fondo, se deje arrastrar hasta el fondo del amor total. Esta meta se consigue al saber que es "mejor no amarse" como amantes complacidos, es "mejor no amarse" como seres ligeros, es mejor amarse y "quererse como masas", intensa sustancia corporal de la que está hecha la voluntad y realidad del amor.

El ejemplo terrenal y positivo de la piedra que cae al suelo<sup>84</sup>, con que se abre el fragmento, se opone al símil volátil y negativo de las mariposas y nubes con alas y aires. Entre ambos, el "yo"

---

<sup>84</sup>La "piedra" tendría la simbología de lo objetivo y real, lo material, un objeto regido por leyes físicas; pero que gravita, por su propia naturaleza, hacia su realidad, el "suelo". En paralelo, el "querer" se hunde hacia su mundo interior y espiritual, el del trasamor. Se produce, así, una identificación entre el destino a donde lleva la ley de la gravedad -"suelo"- y el que conlleva el amor: "ese gran centro donde yo te espero".

Cuando comenta la muerte de Garcilaso (Salinas, S. -ed.- 1982: 229) la define como "una masa que cae por eterna ley física, la que destruyera con toda su terrible e inevitable fuerza a esa alma delicada." No obstante, una carta (Salinas, 2002: 99; 13-XI-1932) nos aporta otra lectura más íntima desde la que *La voz* se construye y se interpreta también en otra dimensión, la de los amantes, y desde este mundo de dos, paraíso abierto a todo lector y jardín cerrado para sólo dos personas, la "piedra" es una metáfora del yo lírico atraído por y hacia el "tú", tal y como descifra la correspondencia epistolar: "Me estoy enamorando bárbaramente, como un niño, con una fuerza fatal, como la piedra arrastrada por su peso."

escoge el primero por la seguridad que proporciona su pura simpleza gravitatoria y se lo propone a la amada como actitud direccional y emocional: "Busca pesos, / los más hondos en ti, que ellos te arrastren / a ese gran centro donde yo te espero"<sup>85</sup>. Así se despejan los obstáculos del amor -"tu amor (...) tu querer"<sup>86</sup>-, definido idílicamente como "esa gran unidad (...) ese gran centro", como un amor "total".

El yo poemático, seguro de que conoce el camino cierto hacia el amor, recurre a un tono exhortativo -"obedecerlo basta", v. 5- para dirigirse a la amada que escucha y que está nuevamente ausente en el fragmento. Esta expresión exigente se verbaliza con la similitud del imperativo: "Cierra", "húndete", (vv. 5, 6, 18); y las estructuras formadas por "no" + presente (v. 4), y, "no" + infinitivo en la epífone de los versos 11 y 15. La similitud puede ser también de gerundios para mantener el ritmo de acciones progresivas (vv. 7, 8, 12, 13).

La complementación es triple, con enumeración sólo aparentemente caótica: "de síes, / de banderas, de gozos," (vv. 8 y 9), pero en realidad de tres elementos sinonímicos de la alegría en el imaginario macrotextual. Es notoria la abundancia de la complementación doble: en el v. 3 de complemento regido ("de su destino, de su ley"); en el 6 de directo ("los ojos, las preguntas"); y en el 17 de complementos circunstanciales de modo mediante símiles disyuntivos: "como las mariposas o las nubes" en trabada relación recíproca con el doble circunstancial modal del verso 16: "con alas, por el aire", o el triple de los versos 8 y 9 ya comentados.

---

<sup>85</sup> Versos 18 a 20. La presencia del mismo motivo temático iniciando ("Cierra / los ojos, las preguntas, húndete en tu querer", vv. 5/6/7) cerrando el fragmento lo dota de cierta circularidad estructural, pues sobre él está operando también una gradación intensificadora que arranca en el primer verso, "piedra", "pesos", "masas", y culminará en un final destacadísimo climático: "Amor total, quererse como masas".

Al igual que en el final de dos fragmentos cercanos -32 y 34-, en la disposición estructural el yo lírico adopta la postura de la espera en un lugar que ya conoce, el amor, ante la inminencia de su venida, de la llegada natural de la amada.

<sup>86</sup> Versos 4 y 7 respectivamente.

[39]

	La forma de querer tú es dejarme que te quiera.	1385
	El sí con que te me rindes es el silencio. Tus besos	
5	son ofrecerme los labios para que los bese yo.	
	Jamás palabras, abrazos,	1390
	me dirán que tú existías, que me quisiste: jamás.	
10	Me lo dicen hojas blancas, mapas, augurios, teléfonos;	
	tú, no.	1395
	Y estoy abrazado a ti sin preguntarte, de miedo	
15	a que no sea verdad que tú vives y me quieres.	
	Y estoy abrazado a ti	1400
	sin mirar y sin tocarte.	
	No vaya a ser que descubra	
20	con preguntas, con caricias, esa soledad inmensa	
	de quererte sólo yo.	1405

El yo lírico le reprocha a la amada su pasividad en el amor, pues ella ni le habla ni le abraza. El amante vive inquieto, temeroso de que ella no le quiera, asustado de que únicamente ame él, ya que sólo obtiene del "tú" silencio y labios sin besos, nunca palabras y tactos. De ahí que, aunque esté abrazado a ella, teme descubrir que no haya reciprocidad y que se produzca la pérdida amorosa.

Las dudas del "yo" no surgen explícitamente en los dos primeros versos, que en este caso no concretan de una manera obvia o unívoca el contenido poético. Son tan sólo una introducción

cuya dirección temática se deja abierta. Sin embargo, desde el tercer verso "El sí con que te me rindes / es el silencio", la queja del yo lírico ya está articulada y se simboliza en dos pruebas físicas que no le proporciona la amada y que, por tanto, le hacen dudar de la verdad de su amor: palabras y abrazos. Ambas aparecen en dos isotopías discursivas ("sí": "silencio", "palabras", "preguntas"; y, su paralela, "besos": "labios", "abrazos", "caricias") que confirman que toda palabra y abrazo proceden únicamente de la acción del yo lírico; razón por la que se cuestiona su más que probable soledad y la pérdida del paraíso amoroso.

La pareja de sujetos del verso 7 ("Jamás palabras, abrazos") y de los complementos circunstanciales instrumentales del verso 20 ("con preguntas, con caricias") centralizan las dos pruebas físicas del amor que ante la sospechosa falta de reciprocidad propician la angustia del yo poético. Esta tendencia a la bimetración se manifiesta también en un paralelismo sintáctico (vv. 7 a 9) con una complejidad clausal mediante el adverbio "jamás"; y otro paralelismo, más elaborado, que parte de una epítona versal en los versos 13 y 17 ("Y estoy abrazado a ti") y continúa en un paralelismo con oraciones subordinadas de sustantivo en infinitivo y con función de complemento circunstancial de modo: "sin preguntarte (...) sin mirar y sin tocarte" (vv. 14 y 18) desde el que se opera otra bimetración paralelística sobre las dudas del "yo" en el verso 16: "que tú vives y me quieres."

La repetición vuelve a ser la base de la construcción de este fragmento y de todo el poema, con ejemplos más espectaculares como la enumeración asindética y sólo aparentemente caótica de cuatro sujetos: "hojas blancas, / mapas, augurios, teléfonos" (vv. 10 y 11), rematada en una elipsis de intensa fuerza emotiva: "tú, no" (v. 12).

Pero hay más relaciones paralelísticas. La que se produce entre los versos 1 y 2 con el 4 y 5 (sujeto + "es" / "son" + infinitivo en función de atributo) o entre los versos 7 y 8 con el 10 y 11 (sujeto múltiple + "dirán"- "dice" + "me" + complemento directo).

Y la repetición se observa también en la derivación del verbo querer ("querer", "quiera", "quisiste", "quieres", "quererte"), las similitudes de infinitivo ("dejarme"- "ofrecerme", "querer"-

“mirar”, “preguntarte”-“tocarte”-“quererte”) y la rima oxítona en ocho versos (“tú”, “yo”, “jamás”, “no”, “ti”, “verdad”, “ti”, “yo”), un 36% de ellos. Por consiguiente, volvemos a constatar una evidencia: ante tal cantidad de repeticiones producidas desde todos los niveles lingüísticos, la existencia o no de la rima, o de la estrofa ortodoxa, se considera algo trivial, especialmente en el contexto de los años 30 en que la Generación del 27 y adláteres estaban aplicando toda una renovación poética y, por supuesto, métrica.

[40]

	¡Qué probable eres tú!	
	Si los ojos me dicen,	
	mirándote, que no,	
	que no eres de verdad,	
5	las manos y los labios,	1410
	con los ojos cerrados,	
	recorren tiernas pruebas:	
	la lenta convicción	
	de tu ser, va ascendiendo	
10	por escala de tactos,	1415
	de bocas, carne y carne.	
	Si tampoco lo creo,	
	algo más denso ya,	
	más palpable, la voz	
15	con que dices: “Te quiero”,	1420
	lucha para afirmarte	
	contra mi duda. Al lado	
	un cuerpo besa, abraza,	
	frenético, buscándose	
20	su realidad aquí	1425
	en mí que no la creo;	
	besa	
	para lograr su vida	

25	<p>todavía indecisa,  puro milagro, en mí.  Y lentamente vas  formándote tú misma,  naciéndote,  dentro de tu querer,</p>	1430
30	<p>de mi querer, confusos,  como se forma el día  en la gran duda oscura.  Y agoniza la antigua  criatura dudosa</p>	1435
35	<p>que tú dejas atrás,  inútil ser de antes,  para que surja al fin  la irrefutable tú,  desnuda Venus cierta,</p>	1440
40	<p>entre auroras seguras,  que se gana a sí misma  su nuevo ser, queriéndome.</p>	1445

Ya el primer verso –“¡Qué probable eres tú!”- expresa la incertidumbre que rodea al yo lírico. La interpretación nos la facilita una carta: “Tú, lejos eres sólo *probable*. ¿Comprendes mi dolor? ¿Comprendes mi busca furiosa a través de los recuerdos de tus formas, para dar con lo *seguro*? (Salinas, 2002: 50; ¿13?-VIII-1932).

No obstante, el fragmento posee un contenido más amplio, e íntimamente ligado, conectado, con el del anterior que, por su carácter “disidente” y su anómalamente corta extensión (22 versos), daba una visión, tal vez, demasiado parcial. En el fragmento 39, las dos pruebas físicas de la inexistencia de pasión y amor se ejemplificaban con la ausencia de palabras y abrazos del “tú”. Y ambos reaparecen del quinto al séptimo verso del fragmento 40<sup>87</sup> para, ahora sí, ser testigos de que ella siente y vive el amor:

---

<sup>87</sup> Desde el verso 5º parece contradecirse al fragmento anterior, pues se recobra el amor corpóreo con la anteposición significativa de “tiernas pruebas” y en la gradación climática de los versos 10 y 11 (“por escala de tactos, / de bocas, carne y carne”) que confirman la fuerza de los cuerpos en la recuperación del amor.

“las manos y los labios, / con los ojos cerrados, / recorren tiernas pruebas”. Y otra vez más, con la inmersión espiritual que suponen los ojos cerrados. Sin embargo, faltarían las palabras y, por eso, en los versos 14 y 15 surge la otra afirmación del amor: “más palpable, la voz / con que dices: <<Te quiero>>”. De manera que las palabras y los tactos luchan contra las dudas del “yo” (como en el fragmento 39) hasta conseguir apartar las vacilaciones y renacer el amor. Así, el amor físico, el cuerpo amante, es capaz de recobrar la pérdida y de menguar las dudas, hasta que la amada, renovada al resurgir de la confusión y la duda, alcanza el estatus de “desnuda Venus<sup>88</sup> cierta” (v. 39), desnuda entre renaceres de ella, de “su nuevo ser, queriéndome” (v. 42).

Este verso final del fragmento posee una ambigüedad controlada. De un lado, se interpreta que sólo gracias a la entrega amorosa del “yo” renace el “tú” (idea retomada del fragmento 33 – “llegaste / a tu amor por mi amor” (vv. 32 y 33)- y que reaparece en el 37: “La vida que te imploro / a ti, la inagotable, / te la alumbro, al pedírtela” (vv. 37 a 39). Y de otro lado, incierta y levemente vacilante, se confirma la recuperación de la relación amorosa y se constata que la amada está con “su nuevo ser queriéndome”, que ha resurgido renovada.

En ambos casos, la voz del “tú” ha perdido su fortaleza sin límites que le caracterizaba al principio del poema y, cada vez más, serán las actitudes y acciones del “yo” las que, tomando la

---

A pesar de que el yo lírico sienta inicialmente a la amada como un ser ajeno, extraño, como un cuerpo que no le convence ni decide (en la imagen de los versos 17 a 25); poco a poco y entre confusiones, ella se metamorfosea (imagen de los versos 33 a 36) en un nuevo ser seguro de su amor y su querer.

<sup>88</sup> La deslumbrante y certera imagen de la Venus de Botticelli surgiendo de las “auroras seguras” cual espumas marinas es un cuadro que se recrea también en el relato *Aurora de verdad* (Pedro Salinas. *Víspera del gozo*. - J. y S. Salinas -ed-, Madrid, Alianza, 1974: 61 a 69).

Por otro lado, el tema de Afrodita ya estaba presente en el poema 19, “Vida segunda”, de *Fábula y signo*, en el que la búsqueda del tú lírico deparaba el encuentro de una nueva Afrodita, de otro ser, otra amada perfección y mito de amor.

A mis medidas de dentro  
te fui inventando, Afrodita,  
perfecta de entre el olvido,  
virgen y nueva, surgida  
del olvido de tu forma.



iniciativa, revitalicen, retroalimentándolo, un amor que él siente amenazado por la confusión, la inseguridad y la duda.

La voz de ella, antes de un poder mágico y sobrenatural como vimos en el epígrafe explicativo del título, es introducida por el "yo" mediante un verbo de lengua: "dices: <<Te quiero>>". Sin embargo, no estamos ya en un territorio amoroso claro como en los primeros versos en donde todo espera a ella, y su voz renovaba al "yo" y la vida. Esta voz y estas palabras tan decisivas ya no tienen un efecto instantáneo, sólo consiguen luchar contra las dudas del "yo". El recobro de la seguridad del amor no es, pues, fulminante, y así lo indica el vocabulario ("duda", "no la creo", "indecisa", "lentamente", "confusos", "gran duda oscura", "criatura dudosa"), y la certeza sólo se alcanza hacia el final del fragmento con "la irrefutable tú, / desnuda Venus cierta, / entre auroras seguras" (vv. 30 a 40).

Las repeticiones se utilizan en las expresiones de negación como la epímone "de que no" concatenando los versos 3 y 4; o la epífora del verso 12 -"tampoco lo creo"- y el 21 -"no la creo"-. También en las similitudines (vv. 2 y 7; 15 y 26; 18: "un cuerpo abraza, besa"; 27 y 28: "formándote tu misma, naciéndote"<sup>89</sup>); el paralelismo que arranca en "besa" (vv. 18 y 22) y concluye "en mí" (vv. 21 y 25), el doble complemento de un nombre de resonancias místicas ("escala de tactos, / de bocas", vv. 10 y 11), etc.

#### [41]

Perdóname por ir así buscándote  
tan torpemente, dentro  
de ti.

1450

Perdóname el dolor, alguna vez.

5

Es que quiero sacar

---

<sup>89</sup> Verso que origina una bimetración paradójica en los versos 29 y 30. Como también es paradójico el final de la imagen de los versos 26 a 32: "como se forma el día / en la gran duda oscura."

de ti tu mejor tú.  
Ese que no te viste y que yo veo,  
nadador por tu fondo, preciosísimo. 1455  
Y cogerlo  
10 y tenerlo yo en alto como tiene  
el árbol la luz última  
que le ha encontrado al sol.  
Y entonces tú 1460  
en su busca vendrías, a lo alto.  
15 Para llegar a él  
subida sobre ti, como te quiero,  
tocando ya tan sólo a tu pasado  
con las puntas rosadas de tus pies, 1465  
en tensión todo el cuerpo, ya ascendiendo  
20 de ti a ti misma.

Y que a mi amor entonces, le conteste  
la nueva criatura que tú eras.

El fragmento 40 contenía entre sus últimos versos la metáfora de la amada –“desnuda Venus cierta”- que había renacido de la duda y la confusión como un nuevo ser que sí le amaba. En el 41, el “yo” se excusa por sus errores y por el dolor que le ha provocado al “tú” al buscar su esencia, pues este proceso obliga a abandonar y superar el pasado para renacer como un nuevo ser al que amar con seguridad.

La imagen de la regeneración y renacimiento a partir del pasado del “tú” (versos 15 al 20) reproduce el último período del fragmento 40 (vv. 33 a 36, y 37 a 40), para que en ambos fragmentos resurja, en el verso final, un “nuevo ser” (F. 40), “la nueva criatura que tú eras” (F. 42).

Estamos ante uno de los fragmentos más celebrados del poema y al que podemos desnudar fácilmente de sus procedimientos retóricos, pues están centrados –como viene siendo normativo- en las repeticiones de todo tipo que se producen en el

interior de la progresión temática de varias imágenes. Efectivamente, ya desde la primera palabra se produce una epímone (“Perdóname”, vv. 1 y 4) como en los versos 3 y 6 (“de ti”). Y hay también varios casos de derivación (vv. 1 y 14; 7), un paralelismo anafórico (“Y cogerlo / y tenerlo”, vv. 9 y 10) y seis casos de rima oxítona (27%).

Entre las imágenes del proceso de indagación (“ir así buscándote / tan torpemente, dentro / de ti”, vv. 1 a 3; “Es que quiero sacar / de ti tu mejor tú”, 5 y 6) y de dinamismo ascendente, destacamos la intercalación de un metáfora simbólica de la acción de búsqueda del yo –“nadador por tu fondo, preciosísimo” (v. 8)- y la imagen de los versos 9 al 12, en la que el árbol que alcanza la luz del sol funciona como un símil a seguir por la amada en su proceso ascensional de superación (“subida sobre ti”, “ya ascendiendo / de ti a ti misma”) y perfeccionamiento (vv. 15 a 20) que cristaliza en la consecución de una nueva amada.

#### [42]

	¿Hablamos, desde cuándo?	1470
	¿Quién empezó? No sé.	
	Los días, mis preguntas;	
	oscuras, anchas, vagas	
5	tus respuestas: las noches.	
	Juntándose una a otra	1475
	forman el mundo, el tiempo	
	para ti y para mí.	
	Mi preguntar hundiéndose	
10	con la luz en la nada,	
	callado,	1480
	para que tú respondas	
	con estrellas equívocas;	
	luego, reciennaciéndose	
15	con el alba, asombroso	
	de novedad, de ansia	1485

	de preguntar lo mismo	
	que preguntaba ayer,	
	que respondió la noche	
20	a medias, estrellada.	
	Los años y la vida,	1490
	¡qué diálogo angustiado!	
	Y sin embargo,	
	por decir casi todo.	
25	Y cuando nos separen	
	y ya no nos oigamos,	1495
	te diré todavía:	
	“¡Qué pronto!	
	¡Tanto que hablar, y tanto	
30	que nos quedaba aún!”	

Tras el apóstrofe lírico del primer verso y la sujeción o hipophora<sup>90</sup> del segundo, el fragmento se construye mediante dos metáforas impuras en construcciones nominales que van a fijar los dos planos personales del fragmento. Uno es el del yo lírico –“Los días, mis preguntas”, v. 3- y otro el del “tú” –“tus respuestas: las noches” v. 5. Ambos se funden en “el mundo, el tiempo” (v. 7), reinterpretado como “Los años y la vida” en el verso 21 y su “diálogo angustiado” (v. 22), tras una larga imagen (vv. 9 a 20) que desarrolla las interacciones de los dos protagonistas poemáticos, ahora como “preguntar”-“luz” frente a responder-“estrellas”, que se aproximarán en un momento de intersección, en un instante auroral, “reciennaciéndose / con el alba”.

En este momento desleído de sí mismos persiste la misma relación dialógica de preguntar-responder pese a que cuando suceda la separación y no puedan comunicarse, el “yo” echará de menos todo lo que les quedaba por conocer, por hablar.

---

<sup>90</sup> Pues el yo poético lanza una pregunta a la que él mismo se responde: ¿“Quién empezó? No sé”.

La queja por la incomunicación del inicio del fragmento (“¿Hablamos, desde cuando? / ¿Quién empezó? No sé”, vv. 1 y 2) se repite al final, mediante otro apóstrofe en el que después de un verbo de lengua el “yo” introduce su expresión con un dialogismo (“¡Qué pronto! / ¡Tanto que hablar, y tanto / que nos quedaba aún!”, vv. 28 a 30) que implica una queja de amor: la separación de los amantes disolverá el completo proceso de confianza y conocimiento.

Además de la reiteración de las dos isotopías ya señaladas (yo: “día”-“preguntas”-“luz”; tú: “noche”-“respuestas”-“estrellas”), el fragmento se vertebra sobre otros modos de repetición: la triple adjetivación asindética y sinonímica (“oscuras, anchas, vagas”; v. 4); los dobles complementos en relación de reciprocidad, el directo (“el mundo, el tiempo”; v. 7) con el circunstancial de finalidad (“para a ti, para mi”; v. 8); las polipotes verbales complementarias de “responder”, “preguntar” y “decir”; la similitud de gerundio y pronombre personal: “Juntándose”, v. 6, que es más llamativa al conformar una proparoxítona rima consonante (“hundiéndose”, v. 9; “reciennaciéndose”, v. 14), etc.

### [43]

	A la noche se empiezan	1500
	a encender las preguntas.	
	Las hay distantes, quietas,	
	inmensas, como astros:	
5	preguntan desde allí	
	siempre	1505
	lo mismo: cómo eres.	
	Otras, fugaces y menudas,	
	querrían saber cosas	
10	leves de ti y exactas:	
	medidas	1510
	de tus zapatos, nombre	

	de la esquina del mundo donde me esperarías.	
15	Tú no las puedes ver, pero tienes el sueño cercado todo él por interrogaciones mías.	1515
20	Y acaso alguna vez tú, soñando, dirás que sí, que no, respuestas de azar y de milagro a preguntas que ignoras, que no ves, que no sabes.	1520
25	Porque no sabes nada; y cuando te despiertas, ellas se esconden, ya invisibles, se apagan.	1525
30	Y seguirás viviendo alegre, sin saber que en media vida tuya estás siempre cercada de ansias, de afán, de anhelos, sin cesar preguntándote	1530
35	eso que tú no ves ni puedes contestar.	1535

Si en el fragmento anterior el día representaba las preguntas del amante, ahora lo serán las noches. Así, el enunciador poemático se dirige al tú lírico diciéndole que de noche comienzan sus preguntas más profundas y también las menos trascendentes de sí mismo.

Sin embargo, en la segunda paraestrofa, el yo poemático le dice a la amada que ella no las puede ver, no las puede escuchar, y que sólo soñando, alguna vez, ella responderá alguna al azar. Al despertarse ella, las preguntas desaparecen. Mientras, ella vivirá

desconociendo las ansias e inquietudes incesantes de yo lírico que ni sabe ni puede contestar. De ello parece deducirse que el amante siente cierta incomunicación -ya aventurada en el fragmento anterior- y aislamiento en el diálogo que establece con su amada.

El fragmento comienza con una imagen (vv. 1 y 2) resultado de la ruptura de una frase previsible<sup>91</sup>: "a encender las..." luces, las estrellas; pero se encienden "las preguntas" porque, además de la sorpresa que provoca, se consigue lanzar un hilo argumental al anterior fragmento. De manera que se reproducen, de nuevo y con variantes en este fragmento nº 43, las dos isotopías discursivas del fragmento nº 42; ahora con las palabras "preguntas"- "interrogaciones"- "noche" frente a "respuestas"- "soñando"- "contestas".

Así, una vez enlazados argumentalmente ambos fragmentos, el 43 continúa desarrollando la imagen inicial al subdividir las preguntas en dos tipos antitéticos expresados mediante dos imágenes continuadas ("Las hay distantes, quietas, / inmensas, como astros...", vv. 3 a 7; y 8 a 14: "Otras, fugaces y menudas..."). La mayor aportación temática se producirá en la segunda paraestrofa en la que descubrimos que la amada no ve, no siente, las preguntas cuando duerme, cuando sueña<sup>92</sup>. Y que, cuando despierta, las ansias y afanes del "yo" le seguirán buscando aunque ella no las vea ni conteste<sup>93</sup>.

En el fragmento destaca la adjetivación doble (vv. 8, 10: "leves de ti y exactas") y triple (vv. 3 y 4); el triple complemento adjetival (v. 34); y las estructuras binarias simples como la pareja de similitudines ("sabes", "despiertas"; "se esconden", "se apagan", vv. 26 a 29), el breve paralelismo bimembre ("dirás / que sí, que no", vv. 21/22) que continúa con el doble complemento nominal ("de azar y de milagro", v. 23), y la triple subordinación

---

<sup>91</sup> Sobre la misma expectativa Federico García Lorca toma otro camino en "La casada infiel" de *Romancero gitano* (1924-1927). Estos son sus célebres sexto y séptimo versos: "Se apagaron los faroles / y se encendieron los grillos".

<sup>92</sup> Expresada en la imagen que recorre los versos 15 a 19.

<sup>93</sup> Idea que aparece en la imagen paradójica de los versos 30 a 37.

paralelística y explicativa que comunica una sensación de reproche a la amada (“que ignoras, / que no ves, que no sabes”, vv. 24 y 25), y que luego alcanza a los versos 26 (“Porque no sabes nada”), 36 y 37 (“eso que tú no ves / ni puedes contestar”).

Tanta repetición y reiteración de la flexión verbal y la estructuración sintáctica dotan al fragmento de un inequívoco ritmo lírico, apoyado también en la presencia de nueve rimas oxítonas (24%) y algunas asonancias.

[44]

	¡Qué paseo de noche con tu ausencia a mi lado! Me acompaña el sentir que no vienes conmigo.	1540
5	Los espejos, el agua se creen que voy solo; se lo creen los ojos. Sirenas de los cielos aún chorreando estrellas,	1545
10	tiernas muchachas lánguidas, que salen de automóviles, me llaman. No las oigo. Aún tengo en el oído tu voz, cuando me dijo:	1550
15	“No te vayas.” Y ellas, tus tres palabras últimas, van hablando conmigo sin cesar, me contestan a lo que preguntó	1555
20	mi vida el primer día. Espectros, sombras, sueños, amores de otra vez, de mí compadecidos,	



25	quieren venir conmigo, van a darme la mano. Pero notan de pronto que yo llevo estrechada, cálida, viva, tierna, la forma de una mano	1560
30	palpitando en la mía. La que tú me tendiste al decir: "No te vayas." Se van, se marchan ellos, los espectros, las sombras,	1565
35	atónitos de ver que no me dejan solo. Y entonces la alta noche, la oscuridad, el frío, engañados también,	1570
40	me vienen a besar. No pueden; otro beso se interpone, en mis labios. No se marcha de allí, no se irá. El que me diste,	1575
45	mirándome a los ojos cuando yo me marché, diciendo: "No te vayas."	1580

Este fragmento poemático tiene una clara filiación becqueriana, especialmente con el inicio de la rima 66<sup>94</sup> (XL). El

---

<sup>94</sup> José Hierro nos sugirió el paralelismo entre ambos textos. Obsérvese la frase nominal inicial, técnica también usada en *La voz*, y el resto de los diez primeros versos que reproducimos a continuación:

Su mano entre mis manos,  
 sus ojos en mis ojos,  
 la amorosa cabeza  
 apoyada en mi hombro,  
 Dios sabe cuántas veces  
 con paso perezoso  
 hemos vagado juntos  
 bajo los altos olmos

tono es, consecuentemente, intimista, y distinto de los dos fragmentos anteriores<sup>95</sup>. No obstante, se observan ecos de los poemas VII, VIII<sup>96</sup> e incluso del IX de “Campos de Soria” de *Campos de Castilla* en los que el yo poemático pasea con el dolorido recuerdo de la amada, evocándola en su mirada al río Duero, a los chopos y al paisaje soriano.

El fragmento comienza con un apóstrofe lírico (vv. 1 y 2) que concluye en paradoja, que reaparecerá en los versos 3 y 4. El efecto de realidad que le produce la ausencia del “tú” es tan enérgico que la notará próxima y a su lado. Y, aunque el mundo entero piensa que él yo lírico camina solo, éste pasea con el

---

que de su casa prestan  
misterio y sombra al pórtico.

La rima renace con Leopoldo Alas en *El dúo de la tos*: “Tu mano sobre mi pecho, tu voz en mi oído, tu mirada en mis ojos...” (Corencia y Roldán -ed-, 2004: 43). Además la rima fue posteriormente parafraseada por Juan Ramón en el quinto poema de *Jardines lejanos* (1904):

Mis ojos sobre tus ojos,  
tu alma dentro de mi alma,  
tu corazón en tu pecho,  
tu pecho en mi mano pálida; (Blasco, ed.: 1988: 143).

Y también encontró su eco en el cancionero que forma el apartado “Amor a Silvia” de *Homenaje* (edición de Meneses y Carretero, 1981: 168) de Jorge Guillén:

Tu mano con mi mano,  
Las primeras caricias.  
Los dedos se entrelazan  
Tiernamente y deslizan  
Silencioso mensaje  
-Tú y yo- mientras arriba  
Va sonando la música.

<sup>95</sup> Aunque reaparece un motivo temático recurrente desde los fragmentos 39 al 43, incluyendo a ambos, que es el de las preguntas (vv. 19 y 20) y dudas del yo poemático, y las respuestas (vv. 17 y 18) que proceden del tú, de ella.

<sup>96</sup> El yo lírico apostrofa a “los álamos dorados” de la ribera del río Duero, que, como su amor, están también ausentes; pero él los ha “vuelto a ver” en su memoria y ahora pasean juntos en el recuerdo: “conmigo vais, mi corazón os lleva.” (Machado A. *Campos de Castilla*. Barcelona, Círculo de lectores, 1965: 37).

La machadiana huella del paseo por el recuerdo es asimismo apreciable en varias de las cartas de Pedro Salinas: “Dejaré aquí a mi criatura adorable, mejor dicho, la llevaré conmigo para que vea los chopos dorados del camino”, “Paseo tus frases por Madrid, las llevo en mí, repitiéndomelas”, “Tú vas a mi lado, hecha veranos, soles, lumbres, luces”, (Salinas, 2002: 100, 101, 109; 13 y 15 del XI, y 14 del XII de 1932 respectivamente).

recuerdo cercano de su voz, su mano y besos cuando ella le dijo a los ojos: "No te vayas". Y estas tres palabras maravillosas de ella al despedirse serán las que resuelvan el enigma planteado por las dos paradojas comentadas, pues la evocación de dicho trío de palabras está tan presente y posee tal intensidad de recobro físico que lo mantienen emocional y físicamente cerca de ella hasta el punto que consigue sentirla junto a él. Las tres palabras mágicas, fruto de la voz poderosa de ella, y de la huella afectiva que imprime en su ánimo y memoria, crean una realidad al margen del mundo visible ("Los espejos, el agua"; v. 5<sup>97</sup>) que alienan su ánimo hasta sentirla junto a él<sup>98</sup>.

Tres tentaciones intentarán inútilmente actuar sobre el "yo". Éste las conjura con el trío de vocablos mágicos que aparecen dividiendo regularmente el fragmento mediante sus tres incursiones discursivas ("No te vayas", vv. 15, 32 y 47). Y este conjuro opone, a las tres tentaciones, palabras salvadoras: "tu voz" (v. 14), "una mano" (v. 29), "el beso" (v. 41) y los "ojos" (v. 45). Voz, mano, beso y mirada de la amada que consiguen recobrarlo al tornar, vía sinécdoque, la ausencia en presencia.

Así, la despedida y la ausencia se transforman, mediante la memoria y, principalmente, la sugestiva presencia mental y física de la voz de ella, en otra realidad anímicamente sentida y recreada como verdadera. No se trata de trasrealidad sino de transmutación de la realidad figurada en otra íntimamente vivida y disfrutada como auténtica por mor de la voz del tú lírico.

Como vemos, la repetición<sup>99</sup>, y no sólo la de las tres mágicas palabras en epímore versal de los versos 15, 32 y 47, es el principio generador del fragmento tal y como lo demuestran otra epímore semiversal (vv. 21 y 34); los paralelismos sintácticos (vv.

---

<sup>97</sup> Los espejos y el agua, pruebas objetivas y físicas del reflejo, no saben que el "yo" camina con el recuerdo de su voz.

<sup>98</sup> "Y la otra mujer, la otra Katherine, permanece invisible y presente a mi lado, se viene conmigo, alegremente colgada de mi brazo, mirándome en la mirada noble, pura y honda de siempre." (Salinas: 41; 1-VII-1932).

<sup>99</sup> También se repiten expresiones del fragmento lírico anterior, por ejemplo "sin cesar preguntándote", que reaparece como "van hablando conmigo / sin cesar", preguntas que se transforman en compañía mediante el recuerdo de las palabras de la amada.

5 a 7; 31 y 44; 33; 43 y 44); y la adjetivación doble (v. 10) y cuádruple (vv. 27 a 28). El sujeto puede ser doble (vv. 5, 34, y otro en los vv. 8 y 10 con presencia mítica y real: "Sirenas de los cielos", "tiernas muchachas lánguidas", "me llaman", v. 12 ), y cuádruple sinonímico ("Espectros, sombras, sueños, / amores de otra vez", vv. 21 a 22). La iteración rítmica se produce también mediante la epífora de "conmigo" (vv. 4, 17 y 24) cercana al paralelismo; las derivaciones verbales de venir ("vienes", "venir", "vienen"), ir ("voy", "vayas", "van", "irá"), marchar ("marchan", "marcha", "marché") y decir ("dijo", "decir", "diciendo"); etc. Todos estos usos elocutivos abigarran una densa paraestrofa de 47 versos que es una loa a la voz segura del tú lírico.

La rima se produce mediante versos oxítonos (8, un 17%) y otro grupo en í-o asonante (7 versos: tres procedentes de las epíforas ya señaladas).

#### [45]

	La materia no pesa.	
	Ni tu cuerpo ni el mío,	1585
	juntos, se sienten nunca	
	servidumbre, sí alas.	
5	Los besos que me das	
	son siempre redenciones:	
	tú besas hacia arriba,	1590
	librando algo de mí,	
	que aún estaba sujeto	
10	en los fondos oscuros.	
	Lo salvas, lo miramos	
	para ver cómo asciende,	1595
	volando, por tu impulso,	
	hacia su paraíso	
15	donde ya nos espera.	
	No, tu carne no oprime	
	ni la tierra que pisas	1600

	ni mi cuerpo que estrechas.	
	Cuando me abrazas, siento	
20	que tuve contra el pecho	
	un palpitar sin tacto,	
	cerquísima, de estrella,	1605
	que viene de otra vida.	
	El mundo material	
25	nace cuando te marchas.	
	Y siento sobre el alma	
	esa opresión enorme	1610
	de sombras que dejaste,	
	de palabras, sin labios,	
30	escritas en papeles.	
	Devuelto ya a la ley	
	del metal, de la roca,	1615
	de la carne. Tu forma	
	corporal,	
35	tu dulce peso rosa,	
	es lo que me volvía	
	el mundo más ingrátido.	1620
	Pero lo insoportable,	
	lo que me está agobiando,	
40	llamándome a la tierra,	
	sin ti que me defiendas,	
	es la distancia, es	1625
	el hueco de tu cuerpo.	
	Si, tú nunca, tú nunca:	
45	tu memoria, es materia.	

V. 45 (1628), reproducimos siguiendo a LV1: 125, "tu memoria, es materia." LV2: 62 y LV3: 98 no mantienen la coma. Si lo hace LV4: 197 y LV5: 320. Escartín, que sí había mantenido la coma en LV4, piensa en LV6 (2007: 77) que "es puntuación innecesaria entre sujeto y verbo"; y, por tanto, escribe: "tu memoria es materia". No estamos tan seguros de que se trate de un error tan tosco del poeta. La coma marca una pausa agramatical, sí (y sabemos que hasta

de los anacolutos extrae nuevos y sugerentes valores interpretativos); pero también enigmática, connotativa, tan inesperada como sensible, como si la interrupción del discurso, del pensamiento lógico, o la elipsis, buscara una tensión que obligase a ampliar las posibilidades interpretativas del clímax.

Este fragmento está incluido en la carta manuscrita nº 29 (Salinas 2002: 86-87; 6-XI -1932), en la que el último verso ya era “tu memoria, es materia”. En la versión definitiva, en LV1, hay que señalar, además, la interpolación del actual verso 13 (1596): “volando, por tu impulso,” y el cambio de “viene de otro mundo” (repetición ilógica dado el significado contrario de la palabra “mundo” en el verso siguiente) por la expresión “viene de otra vida.” (v. 23-1607).

Los cuerpos juntos se sienten ingravidos (como en el fragmento 18)<sup>100</sup> porque los besos del “tú” son liberación y salvación del “mundo material” (v. 24), del mundo real, del mundo de las sombras al que regresa el “yo” cuando está solo. Si en el fragmento 44 se superaba la ausencia con el recuerdo de sus palabras y la energía de su voz, en este fragmento es el lamento por la ausencia de la amada el centro argumental. La amada puede ser recobrada de la distancia en que se encuentra gracias al recuerdo y la memoria, y, al recordarla, también la redime y salva mediante este proceso mental que la materializa.

El final, paradójico, resulta extraño y difícilmente interpretable si mantenemos la susodicha coma<sup>101</sup>. Del verso 44 – “Si, tú nunca, tú nunca”- podría interpretarse que la epítona del adverbio “nunca” se refiere a que ella nunca le defiende, nunca se hace presencia física salvadora, o también que ella nunca le inquieta o agobia y que lo que le resulta insoportable es su ausencia; pero el verso 45 –“tu memoria, es materia”- es un final del fragmento críptico y desconcertante porque sus presumibles

---

<sup>100</sup> La plena unión amorosa de los amantes los dejaba “ingravidos, flotantes / en el puro vivir / sin sucesión, / salvados de motivos.” Refiere Judith Feld-Baum (*El trasmundo de la obra de Pedro Salinas. R. H. M. XXII*, 1956: 18) que “la frecuente repetición de expresiones como ‘ingrávigo’, ‘hacia arriba’, ‘flotar’, crea una sensación de transporte milagroso a un mundo aéreo donde no rigen las leyes físicas.”

<sup>101</sup> El caso contrario -“tu memoria es materia”- produce una interpretación levemente divergente. El yo poético se encontraría insatisfecho por la distancia en que viven los amantes y la consecuente ausencia de contacto físico, corporal. Aunque reconoce el papel salvador que conlleva el recuerdo, la memoria de la amada.

elipsis conjuntivas y versales que impone el ritmo heptasílabo del fragmento le impedirían una resolución sintáctica lógica. De modo que interpretaríamos que el yo poemático, a pesar del ahogo que siente por la ausencia de la amada, siente cómo la memoria de la amada, el recuerdo que guarda de ella, le permite todavía vivir y salvarse, pues contrariamente al principio del fragmento, aquí la materia de su memoria sí es materia física medible y apreciable por su amor.

Efectivamente, la memoria abre y cierra el fragmento. La abre mediante una paradoja ("La materia no pesa", v. 1) y un hipérbaton que fuerza la interpretación del argumento versal, y se cierra con un verso roto por una coma extraña e irracional, dos braquístiquios tetrasílabos que, separados por una pausa anómala, nos inducen a sospechar la presencia de dos cláusulas oracionales con abundantes elipsis léxicas y conceptuales: "tu memoria, es materia". Últimas palabras que certificarían dos paradojas: la materia de los propios cuerpos se convierte en ingravida por acción del amor de ella y algo tan intangible como el recuerdo adquiere consistencia material (realidad física y salvadora) porque ella es su origen.

El fragmento se inicia con un entrecortado hipérbaton (vv. 2 al 5) y con un paralelismo (v. 1 y 2 en relación con el 16 y 18), figura que se replica en los versos 16 y 17. Otra repetición estructural es también el doble complemento nominal (vv. 21 y 22; 28 y 29) o triple (vv. 32 y 33).

La metáfora del verso 5 y 6 (tus "besos" son "redenciones") se desarrolla mediante una *amplificatio* imaginaria en los versos 7 a 15 para desarrollar una isotopía triunfante en el fragmento que empezaba en los primeros versos ("alas", "besos", "redenciones") y que podríamos definir como un movimiento liberador y ascensual "hacia arriba" ("impulso", "paraíso" y "estrella" como elementos sustantivos, aunque también hay formas verbales como "librando", "salvas", "asciende", "volando"). A esta "otra vida" (v. 23) mejor, accede el "yo" gracias al impulso del "tú" que le permite superar el "mundo material" (v. 24) representado por el campo semántico de la oscuridad y la opresión ("sujeto", "fondos", "oscuros", "sombras", "papeles", "distancia", "tierra").

El yo poemático reconoce en una paradoja (v. 34 a 37) que su "forma corporal, (...) dulce peso" es lo que le hacía alcanzar la esencia de su amor al convertirse ellos y el mundo en algo más "ingrávido" (v. 37). De ahí que al comprobar de nuevo que retorna a este mundo "descolorido" (F. 29), las sombras de la amada "en papeles" (v. 30) –cartas- susciten un recuerdo opresivo. Éste constata su soledad y, junto a "la distancia" (v. 42) le hacen tomar conciencia de que ha perdido la unión "ingrávida" con la amada, "tu dulce peso rosa" (v. 35), y que vuelve "a la tierra", a un mundo vulgar sin ella. Lo que le deprime es, por tanto, la distancia que se ha instalado entre los amantes, no el recuerdo de la amada, que sigue siendo sólido aunque se exprese con paradojas y elipsis tensionales en los últimos versos.

El fragmento marca un cambio de actitud, por ejemplo con respecto al 44, con el que está íntimamente unido. En el 44, el yo lírico está feliz, pese a la ausencia porque lleva a su amada junto a él, en la memoria. En el 45, el enunciador lírico necesita urgentemente el contacto corporal para evadirse de lo terrenal y retomar el mundo ascensional de la amada, porque no puede sobrellevar su ausencia, a pesar de confiar todavía en el poder unitivo de su recuerdo.

#### [46]

	Cuántas veces he estado	
	-espía del silencio-	1630
	esperando unas letras,	
	una voz. (Ya sabidas.	
5	Yo las sabía, sí,	
	pero tú, sin saberlas,	
	tenías que decírmelas.)	1635
	Como nunca sonaban,	
	me las decía yo,	
10	las pronunciaba, solo,	
	porque me hacían falta.	



	Cazaba en alfabetos	1640
	dormidos en el agua,	
	en diccionarios vírgenes,	
15	desnudos y sin dueño,	
	esas letras intactas	
	que, juntándolas luego,	1645
	no me decías tú.	
	Un día, al fin, hablaste,	
20	pero tan desde el alma,	
	tan desde lejos,	
	que tu voz fue una pura	1650
	sombra de voz, y yo	
	nunca, nunca la oí.	
25	Porque todo yo estaba	
	torpemente entregado	
	a decirme a mí mismo	1655
	lo que yo deseaba,	
	lo que tú me dijiste	
30	y no me dejé oír.	

Vamos observando que los fragmentos están trabados, encadenados, por un fino hilo argumental imperceptible en muchos casos pero siempre presente. En ocasiones, el tema de un fragmento se traslada a otro desarrollando una nueva interpretación de lo anterior y, otras veces, sucede que una palabra o expresión, aparentemente sin peso argumental reaparece en otro fragmento poemático convirtiéndose en palabra clave, ampliándose con nuevos contenidos imaginarios al relacionarse con anteriores enunciados o enriqueciéndose súbitamente con un nuevo alcance o trascendencia interpretativa para el poema total.

Una reinterpretación semántica de esa palabra clave o expresión aumentará de contenido connotativo el cancionero al que extiende su influjo, incluso su aportación puede operar sobre varios fragmentos anteriores o posteriores. Puede cambiar la significación, la actitud, la percepción de realidad conocible o no en el fragmento, que entrará de este modo en un terreno movedizo e inestable, más

inseguro y polisémico, ya sea con variaciones y contribuciones a lo ya conocido o con interpretaciones contrarias o paradójicas. Así, igual que en un fragmento la antítesis o paradoja desarrolla una oposición o contrasentido entre palabras (conceptos, actitudes, pensamientos, focalizaciones, etc.), éstas pueden tomar un valor contrario o complementario en otro, precisamente por ser todos ellos un todo único y versátil, un mar global al que van a contactar y confluir sus setenta fragmentos.

Por ejemplo, en el fragmento 44 el recuerdo salva de la ausencia, pero en el 45 el recuerdo está debilitando su capacidad salvadora por efecto de la distancia; y si el fragmento 45 concluía con una difícil interpretación de su penúltimo verso –“Si, tú nunca, tú nunca”-, el fragmento 46 vuelve a lanzarnos la expresión “y yo / nunca, nunca la oí” (vv. 24/25), en obvia filiación y conexión con el anterior. De manera que se aporta otra información y reinterpretación, una amplificación semántica al contenido de ambos fragmentos.

En éste que analizamos, se verbaliza el efecto que produce la ausencia de la amada: un sentimiento de soledad y aislamiento que agobia al yo poemático. Él es consciente de que la distancia que se ha establecido es ya un límite para el amor e imposibilita la comunicación entre los amantes. La ausencia y la distancia impiden la unión corporal, y las sombras de la amada no le satisfacen. Además, como ve el peligro de “aterrizar”, esto es, de volver a vivir en la tierra como metáfora de la pérdida de todo lo que venía de la amada (lo celeste, lo ascensional, lo paradisiaco) reconoce que está cada vez más aislado y ausente.

Como resultado, el fragmento da un paso más allá que los dos anteriores al interpretar que se ha producido la separación de los amantes. Los recuerdos y las sombras ya no bastan para el yo poemático. Él necesita pruebas físicas (“letras”, “voz”<sup>102</sup>) que no le llegan, y ya no es suficiente que se las dirija él mismo o las lleve en su memoria (“me las decía yo”), acción que sí era salvadora en el fragmento 44 y 45. Ahora, la amada y su recuerdo se han convertido en una “pura sombra”. De modo que se produce la

---

<sup>102</sup> Probables metáforas metonímicas de “cartas” y “teléfono”, cuya carencia refieren la ausencia de comunicación o su dificultad a causa de la distancia que separa a los amantes. La queja de amor está también reiterada en las epístolas amorosas.

incomunicación y un estado de aislamiento y alejamiento emocional. Así, el yo lírico comienza diciéndole a la amada cómo estuvo esperando que ella le dijese lo que él deseaba, y, que, absorto en estos pensamientos, no la escuchó cuando ésta se decidió a hablar.

El tiempo pasado de la acción se expresa mediante abundantes imperfectos de indicativo ("sabía", "sonaban", "decía", "pronunciaba", "hacían", etc.) y con numerosos verbos de lengua (saber, pronunciar, hablar), entre los que destaca especialmente la derivación del verbo decir ("decírmelas", "decía", "decías", "decirme", "dijiste").

El yo poético define su actitud silente en el v. 2 con una metáfora ("espía del silencio") que espera una señal de ella –"unas letras, / una voz" (vv. 3 al 4)- para afirmarse. Cuando ella se decide a hablarle, lo hace mediante otra metáfora –"tu voz fue una pura / sombra de voz"-, esto es, una voz vacía y sin vida que espera ser reanimada según el imaginario amoroso del macrotexto. Por consiguiente, la respuesta de ella está desnaturalizada de esencia vital, carente de fuerza creadora; hasta el punto de que el yo poético no la escucha: "y no me dejé oír" (v. 30). Este es un final desesperanzado y también paradójico: "no me dejé oír" a mí mismo, cuando debiera ser a ella.

Junto a las metáforas comentadas y la imagen del verso 12 al 18 con la que el "yo" -ahora convertido en cazador de letras- expresa el método para conseguir las palabras que ella no pronunciaba, encontramos el procedimiento habitual de *La voz a tí debida*: la tendencia a la repetición de palabras, conceptos y estructuras sintácticas. Así tenemos la repetición dispersa de "letras" (vv. 3, 16) y "voz" (vv. 4, 22, 23) y de los dos pronombres personales que simbolizan a los amantes ("yo", en vv. 5, 9, 23, 25, 28; y "tú" en 6, 18, 29); la epítona intensificadora ("nunca, nunca la oí", v. 24); el doble complemento directo (vv. 3 y 4) o circunstancial (vv. 12 a 14; 20 y 21); el adyacente triple (vv. 14 y 15); el paralelismo sintáctico bimembre (vv. 9, 10), la imagen paradójica (vv. 12 a 18; 19 a 24; 25 a 30) o la simple paradoja (vv. 5 a 7). El rimo repetitivo viene marcado externamente con la rima oxítona en seis versos (20%) y seis asonancias en -á-a.

[47]

	Imposible llamarla.	
	Yo no dormía. Ella	1660
	creyó que yo dormía.	
	Y la dejé hacer todo:	
5	ir quitándome	
	poco a poco la luz	
	sobre los ojos.	1665
	Dominarse los pasos,	
	el respirar, cambiada	
10	en querencia de sombra	
	que no estorbara nunca	
	con el bulto o el ruido.	1670
	Y marcharse despacio,	
	despacio, con el alma,	
15	para dejar detrás	
	de la puerta, al salir,	
	un ser que descansara.	1675
	Para no despertarme,	
	a mí, que no dormía.	
20	Y no pude llamarla.	
	Sentir que me quería,	
	quererme, entonces, era	1680
	irse con los demás,	
	hablar fuerte, reír,	
25	pero lejos, segura	
	de que yo no la oiría.	
	Liberada ya, alegre,	1685
	cogiendo mariposas	
	de espuma, sombras verdes	
30	de olivos, toda llena	
	del gozo de saberme	
	en los brazos aquellos	1690

35 a quienes me entregó  
 -sin celos, para siempre,  
 de su ausencia-, del sueño  
 mío, que no dormía.  
 Imposible llamarla. 1695  
 Su gran obra de amor  
 era dejarme solo.

Curiosamente nos encontramos con un fragmento no dirigido al "tú". Se trata de una meditación en la que recuerda con indefinidos e imperfectos de indicativo cómo ella se levantaba y marchaba en silencio, dejándole solo como paradójica muestra de amor.

Este monólogo poético se realiza mediante repeticiones sintácticas y léxicas situadas en momentos claves del fragmento, como el primer verso en relación epifórica con el verso nº 20 ["Imposible llamarla (...) Y no pude llamarla"] y en epímone versal con el antepenúltimo ("Imposible llamarla", v. 37), lo que le da cierta circularidad estructural; y el segundo y tercer verso en relación paralelística con la parte media del fragmento (v. 19) y la final (v. 36): "Yo no dormía. Ella / creyó que yo dormía (...) a mí, que no dormía (...) que no dormía".

No obstante la simetría y la aparente circularidad estructural, esta última mantiene la progresión a través del clímax concentrado en los dos versos postreros, resolución paradójica que al "yo" produce dolor y sorpresa por la separación de los amantes al amanecer, y que podría considerarse una alborada modernamente deconstruida.

La circularidad estructural transmite también el aislamiento y la soledad en la que ha quedado el amante. Si en el fragmento 47 no le oía, ahora tampoco puede llamarla, y ella le ha dejado solo.

Junto a los paralelismos y simetrías reseñadas, destacamos la trimembración sintáctica que, con origen en los dos puntos con que finaliza el verso 4º, se produce con infinitivos en subordinación sustantiva con función de complemento directo en los versos 5, 8 y

13, generándose desde ellos tres imágenes gradativas de la partida de la amada. Y esta tendencia a la repetición conjunta de estructuras sintácticas se produce también entre los componentes oracionales como el doble complemento directo (vv. 8 y 9; 28 a 30), el doble circunstancial (v. 12) o la tríada de atributos realizada mediante similitud de infinitivos: “irse”, “hablar”, “reír”, (vv. 23 a 24) en relación paralelística con los versos 21 y 22.

Repeticiones de menor envergadura se realizan en la sensitiva y rítmica concatenación de los versos 13 y 14 (“Y marcharse despacio, / despacio con el alma”), y en las anáforas de “Y” (vv. 4, 13, 20) o de “para” + infinitivo (vv. 15 y 18).

Volvemos a llamar la atención sobre la técnica ya citada anteriormente de retomar palabras o expresiones de fragmentos precedentes para ampliar su significado en el siguiente. Este es el caso de los versos 21 y 22 del fragmento 46 (“pero tan desde el alma, / tan desde lejos”) y su verso final (“y no me dejé oír”) que se reutilizan parafraseadas en un tramo del 47: “despacio, con el alma” (v. 14), “pero lejos, segura / de que yo no la oiría” (vv. 25 y 26). De manera que este recurso del préstamo *interfragmenta*, además de trabar el poema, de un lado es génesis de nuevas expresiones y contenidos argumentales, y de otro, sirve como matización o nueva interpretación de paradojas o versos ambiguos parcialmente descifrables.

[48]

	La noche es la gran duda	
	del mundo y de tu amor.	
	Necesito que el día	1700
	cada día me diga	
5	que es el día, que es él,	
	que es la luz: y allí tú.	
	Ese enorme hundimiento	
	de mármoles y cañas,	1705
	ese gran despintarse	
10	del ala y de la flor:	

	la noche; la amenaza	
	ya de una abolición	
	del color y de ti,	1710
	me hace temblar: ¿la nada?	
15	¿Me quisiste una vez?	
	Y mientras tú te callas	
	y es de noche, no sé	
	si luz, amor existen.	1715
	Necesito el milagro	
20	insólito: otro día	
	y tu voz, confirmándome	
	el prodigio de siempre.	
	Y aunque te calles tú,	1720
	en la enorme distancia,	
25	la aurora, por lo menos,	
	la aurora, sí. La luz	
	que ella me traiga hoy	
	será el gran sí del mundo	1725
	al amor que te tengo.	

Tras el anómalo paréntesis del fragmento 47 en el que, excepcionalmente, no se producía un apóstrofe del yo lírico o al "tú", en este fragmento poemático el "yo" sí se dirige a la amada para expresarle que, ante las dudas que le trae la noche, necesita su voz o la aurora para confirmar con su luz que su amor continúa vigente y existe.

El fragmento construye su imaginario en dos ámbitos antitéticos con sus correspondientes isotopías: la noche y el día. La noche, el silencio de ella, encarna la incertidumbre e inseguridad en el amor ("duda", "hundimiento", "despintarse", "amenaza", "abolición", "temblar", "la nada") hasta preguntarse "¿Me quisiste alguna vez?" (v. 15). Contrariamente, la seguridad y confirmación del amor vienen del día ("luz", "tú", "amor", "milagro", "voz", "prodigio", "sí") que se inicia con la voz de ella representada con la aurora y la llegada simbólica de la luz.

El fragmento comienza, pues, con la noche como la gran duda<sup>103</sup> del amor (vv. 1 y 2). El centro del fragmento será el momento de mayor angustia, pues la amenaza de la noche le llena del miedo de no ser (“¿la nada?”, v. 14). Y el cierre recoge la llegada del día y de la luz como la gran confianza del mundo en el amor. De ahí la metamorfosis de la pesimista expresión que aparece en los versos primero y segundo: “gran duda / del mundo y de tu amor”, y su transformación en los dos últimos versos, por efecto de la luz, en “el gran sí del mundo / al amor que te tengo”.

Téngase en cuenta que, al mismo tiempo, se produce una identificación metafórica entre el día, la luz, la aurora, tú. De ahí que este triunfante ente tetracéfalo se reitere en el fragmento (“día”, 4 veces; “luz”, 3; “aurora”, 2; “tú”, 2), porque todo él simboliza la garantía del triunfo del amor contra la amenaza de la noche.

Además de estas repeticiones dispersas encontramos otros modos de repetición como la anáfora de “la aurora” que inicia su periplo lumínico y simbólico en dos comienzos de verso (vv. 25 y 26) frente a “la noche”, la epífora (vv. 6 y 23), el doble complemento del nombre (vv. 2; 8; 10; 13) manteniendo un interno ritmo de estructura binaria, o la triple subordinación sustantiva en función de complemento directo (vv. 5 a 6).

Anotamos también la reaparición de encabalgamientos abruptos (vv. 4-5, 16-17, 17-18, 19-20, 20-21) y la presencia de un estilema recurrente como es la preferencia por la rima oxítona, en 11 versos (37%).

#### [49]

Tú no puedes quererme:  
estás alta, ¡qué arriba!

---

<sup>103</sup> Porque una es la noche que viene de la amada y su oscuridad como idóneos instantes del encuentro amoroso, o la noche como momento de unión de los amantes; y otra, bien distinta, es la noche sin la amada como espacio físico lleno de tinieblas, incertidumbres, ausencia.



Y para consolarme  
 me envías sombras, copias, 1730  
 5 retratos, simulacros,  
 todos tan parecidos  
 como si fueses tú.  
 Entre figuraciones  
 vivo, de ti, sin ti. 1735  
 10 Me quieren,  
 me acompañan. Nos vamos  
 por los claustros del agua,  
 por los hielos flotantes,  
 por la pampa, o a cines 1740  
 15 minúsculos y hondos.  
 Siempre hablando de ti.  
 Me dicen:  
 "No somos ella, pero  
 ¡si tú vieras qué iguales!" 1745  
 20 Tus espectros, qué brazos  
 largos, qué labios duros  
 tienen: sí, como tú.  
 Por fingir que me quieres,  
 me abrazan y me besan. 1750  
 25 Sus voces tiernas dicen  
 que tú abrazas, que tú  
 besas así. Yo vivo  
 de sombras, entre sombras  
 de carne tibia, bella, 1755  
 30 con tus ojos, tu cuerpo,  
 tus besos, sí, con todo  
 lo tuyo menos tú.  
 Con criaturas falsas,  
 divinas, interpuestas 1760  
 35 para que ese gran beso  
 que no podemos darnos  
 me lo den, se lo dé.

En el fragmento 48 el yo poemático enunciaba sus miedos, dudas y soledad en la noche sin la amada. Y aquellos sólo se superaban con la llegada de la luz auroral. Ahora, el tono de este fragmento 49 transmite un aumento de la incertidumbre e inconsistencia del amor, que definitivamente está en un estadio “de sombras, entre sombras” (v. 29).

El yo lírico se siente engañado con reproducciones de la amada, siente vivir en el mundo de las sombras, abrazado a algo ficticio, besando criaturas postizas, con una nostalgia inmensa de la amada.

En el *continuum* temático con variaciones -como entendemos el cancionero de *La voz a ti debida*- este es un fragmento poemático que posee una actitud pesimista de la relación amorosa, incluso de reproche. La expresión de la inaccesibilidad de la esquiva amada supera la pose neoplatónica, pues es una queja real ante la posibilidad de perderla, de que ella pierda su ser esencial, de perder la autenticidad del amor. El “yo” abraza sombras, es decir, realidades etéreas e intangibles, fingimientos del “tú” que le transmiten su vacío, aunque su actitud vitalista pueda engañarse con un “gran beso”<sup>104</sup> que no es de ella.

El yo poemático comienza apostrofando a un “tú” nuevamente silente, pues sólo escuchamos la voz de sus sombras y copias afirmando su condición de reproducciones falsas (vv. 18 y 19). El “yo” sólo puede contentar su desengaño parcialmente con los abrazos y besos de criaturas ficticias.

Es un fragmento intensamente cohesionado gracias a un ritmo repetitivo conseguido mediante abundantes paralelismos con esta construcción: “me” + verbo en primera persona del plural del presente de indicativo (vv. 10, 11, 17 y el 24 por partida doble: “me abrazan y me besan”); y con un paralelismo de oraciones subordinadas sustantivas: “que tú abrazas, que tú / besas así”, (vv.

---

<sup>104</sup> Se produce incluso un proceso de degradación de la relación amorosa. Los dos últimos versos del fragmento 47 decían: “Su gran obra de amor / era dejarme solo”. El 48 tiene este final: “La luz (...) será el gran sí del mundo / al amor que te tengo”. Y el 49 terminará con una desvalorización de la expectativa amorosa: “Con criaturas falsas (...) para que ese gran beso / que no podemos darnos / me lo den, se lo dé”.

26 y 27); dependientes de la proposición principal (v. 25). Además, hay una epímone versal parcial entre los versos 7 y 22: "como si fueses tú (...) sí, como tú". Pero los símiles no sacian al actor lírico porque se da cuenta de que está comparando realidades aparentes y él quiere a la amada verdadera, a la que antes podía nombrar con metáforas.

También se dan cita las construcciones sintácticas binarias como el doble complemento circunstancial paradójico (v. 9) o directo (vv. 20 y 21). Complementación que puede constituirse con siete complementos circunstanciales (vv. 28 a 31) para expresar un desencanto angustioso: "con todo / lo tuyo menos tú" (vv. 31/32) o una tétrada de complementos directos con enumeración asindética (vv. 4 a 5), que genera una tríada de circunstanciales (vv. 8 y 9). Tal trabazón interna provoca una atmósfera cerrada con expresiones sintácticas concéntricas y muy reiteradas que inequívocamente expresan la soledad y aislamiento del yo poemático.

Los siete casos de rimas oxítonas destacan la necesidad que de la amada experimenta el yo lírico, pues tres son del pronombre personal "tú" y tres de "ti".

### [50]

	Se te está viendo la otra.	
	Se parece a ti:	1765
	los pasos, el mismo ceño,	
	los mismos tacones altos	
5	todos manchados de estrellas.	
	Cuando vayáis por la calle	
	juntas, las dos,	1770
	¡qué difícil el saber	
	quién eres, quién no eres tú!	
10	Tan iguales ya, que sea	
	imposible vivir más	
	así, siendo tan iguales.	1775

	Y como tú eres la frágil,	
	la apenas siendo, tiernísima,	
15	tú tienes que ser la muerta.	
	Tú dejarás que te mate,	
	que siga viviendo ella,	1780
	embustera, falsa tú,	
	pero tan igual a ti	
20	que nadie se acordará	
	sino yo de lo que eras.	
	Y vendrá un día	1785
	-porque vendrá, sí, vendrá-	
	en que al mirarme a los ojos	
25	tú veas	
	que pienso en ella y la quiero:	
	tú veas que no eres tú.	1790

El fragmento prolonga la temática del anterior, y es ahora “la otra”, es decir, una copia falsa de la amada, la que la suplanta ante los demás, menos ante él, que recordará cómo era y la reflejará en su mirada porque sigue pensando en ella, queriendo la amada original y esencial.

El proceso de autodestrucción de la imagen genuina de la amada, y por tanto de su ser, se ha ido matizando y recreando poco a poco, yendo desde el recuerdo de la separación (fragmento 44), a la opresión del mundo material por su ausencia (45), la incomunicación (46), la confianza y la ausencia (47), sus silencios (48) y, más cercanamente, a la presencia de simulacros de la amada (49). Y la consumación del proceso se realiza en este fragmento 50, en el que el yo lírico confiesa no contentarse con la imagen cambiada y falsa de ella, una amada anímicamente lejana de la que provocó inicialmente el canto amoroso del poema, una amada que ha perdido su identidad esencial al permitir ser suplantada por su otro yo simétrico pero falso, como en el fragmento anterior. Y esta amada casi apócrifa sólo es reconocida por quien no la acepta: un yo poemático que le refleja una mirada

depuradora, una mirada limpia en la que ella se mire y no se reconozca tampoco.

La imagen con que se dirige al "tú" en primer verso ("Se te está viendo la otra") es un indicio de que va a ser un procedimiento repetido más adelante, por ejemplo en los versos 6 al 9, en donde se produce un paralelismo sintáctico en la exclamación retórica. La cláusula complexiva ["Tan iguales (...) tan iguales"] que abarca los versos 10 a 12 tiene un aire de paradoja que anticipa la imagen paradójica de los versos 13 a 15 ("Y como tú eres la frágil, / la apenas siendo, tiernísima, / tú tienes que ser la muerta"). Imagen que, evolucionada, incluso cerrará el fragmento de manera contradictoria (25 a 27) y con complejión del "tú": "tú veas que no eres tú". En general las paradojas vienen reforzadas por unas imágenes de la otreidad artificial de la amada.

Observamos también la habitual tendencia a la repetición de estructuras sintácticas: doble atributo (vv. 13 y 14), doble complemento predicativo (vv. 17 y 18), la epímone semiversal (vv. 25 y 27) y un caso de triple epímone verbal intensificadora de la expresión: "Y vendrá un día / -porque vendrá, sí, vendrá-" (vv. 22 y 23), y que realmente está actuando como una gradación temática ascendente que prepara un final desengañado para ambos amantes.

Constatamos de nuevo la presencia de la rima oxítona en nueve versos (33%), en los que tiene nuevamente un protagonismo destacado la amada: dos casos del pronombre personal "ti" y tres de "tú".

### [51]

No, no puedo creer  
que seas para mí,  
si te acercas, y llegas  
y me dices: "Te quiero".

	que vives por encima, como estrella o abril, del gran sino de amar, en la gran altitud,	
10	donde no se contesta? ¿Me sonrío a mí el sol, o la noche, o la ola? ¿Rueda para mí el mundo jugándose estaciones,	1800
15	naranjas, hojas secas? No sonrían, no ruedan para mí, para otros. Bellezas suficientes, reclusas, nada quieren,	1805
20	en su altura, implacables. Indiferentemente, salen, se pintan, huyen, dejándose detrás afanosos tropeles	1810
25	de anhelos y palabras. Se dejan amar, sí, pero nunca responden queriendo. Florecer, deshojarse,	1815
30	olas, hierbas, mañanas: pastos para corderos, juegos de niños y silencios absolutos. Mas para nadie amor.	1820
35	Nosotros, sí, nosotros, amando, los amantes.	1825

El fragmento recoge un cambio de tono, el yo lírico pasa de la decepción de los fragmentos anteriores a la emoción por la belleza y amor del "tú". Y con la incredulidad y la sorpresa de que el amor

de ella se haya dirigido hacia un ser tan insignificante como él, pues otras altivas bellezas mantienen actitudes distantes y desdeñosas.

El texto contiene cuatro apóstrofes líricas (vv. 5; 11 y 12; 13 a 15) con sus respectivas respuestas (vv. 5 y 6; 16 y 17). En estas sujeciones, las grandes magnitudes: "sol", "noche", "ola" y "mundo" (identificadas con la belleza esquiva, caprichosa e inaccesible) no se dirigen al "yo", y, sin embargo, sí que lo hace el tú lírico. Frente a ellas, criaturas sin amor, el "yo" refiere la intensidad y hasta la vigencia de su amor, "amando, los amantes".

Este final acelerado y optimista se consigue por la intensidad emocional que provoca la ausencia de todo verbo en forma personal en los últimos nueve versos, y la consecuente presencia de construcciones nominales en los últimos seis. Así, el antepenúltimo verso ("Mas para nadie amor", v. 34) es una información rotunda que prepara, vía antítesis y tensa elipsis verbal, una dirección amorosa distinta para el "yo" y el "tú": "Nosotros, sí, nosotros, / amando, los amantes", vv. 35 y 36. Obsérvese la antitética resolución vital que se plantea entre el citado verso 34 frente al 35 y 36.

En definitiva, el fragmento se corresponde con otro momento emocional distinto a los expresados en los seis fragmentos precedentes. Es un fragmento de signo más esperanzado y que tiene una estructura mínimamente dialógica, pues el monólogo lírico inicial del "yo" es consecuencia de la voz del "tú" cuando apunta su dialogismo: "Te quiero". Y estas dos palabras estimulan en el fragmento las cuatro preguntas con que el "yo" apostrofa a la amada, y sus respuestas, y el satisfecho clímax final.

El texto poético posee la tendencia a las repeticiones como habitual molde expresivo saliniano. Unas son de palabras, como la repetición dispersa de amar (vv. 5, 8, 26) o su derivación (vv. 34 y 36), la epímore (vv. 1, 5, 35) o las cuatro similitudines de presente en segunda persona del singular (vv. 2, 3, 4), en tercera del singular (vv. 10, 11, 13) o del plural (vv. 16, 17, 19 y 22 en un paradigmático caso de asíndeton como mecanismo dinamizador del ritmo: "salen, se pintan, huyen"). Otras repeticiones lo son de estructuras sintácticas como el doble símil disyuntivo del verso 7 ("como estrella o abril"), la tríada de sujetos también disyuntiva

(vv. 11 a 12), el doble complemento nominal (v. 25) o el triple directo y caótico incluido en una imagen (“¿Rueda para mí el mundo / jugándose estaciones, / naranjas, hojas secas?”, vv. 13 a 15); o paralelismos sintácticos (vv. 11 y 12 con el 13 y éstos con el 16 y 17) y la correlación hiperbática originada desde el verso 30 (“olas, hierbas, mañanas”) y que desarrollará los tres elementos (A, B, C) de su enumeración aparentemente caótica en los tres versos siguientes como B, A, C: “pastos para corderos, / juegos de niños y / silencios absolutos”.

De nuevo, el fragmento se retroalimenta de conceptos y palabras aparecidos en fragmentos anteriores como, por ejemplo, la idea de la amada grandiosa en situación o movimiento ascensional (“por encima”, “como estrella”<sup>105</sup>, “la gran altitud”, “en su altura”) que ya iniciaba el fragmento 44 (“estás alta”, “¡qué arriba!”, v. 2) o el 47 (“alas”, “redenciones”, “hacia arriba”, etc.)

Hay un total de 10 versos oxítonos (27%) alternándose con una irregular asonancia en -é-a en la primera parte del fragmento, que después será -é-e.

## [52]

	Distánciamela, espejo;	
	trastorna su tamaño.	
	A ella, que llena el mundo,	
	hazla menuda, mínima.	1830
5	Que quepa en monosílabos,	
	en unos ojos;	
	que la puedas tener	
	a ella, desmesurada,	
	gacela, ya sujeta,	1835
10	infantil, en tu marco.	
	Quítale esa delicia	

---

<sup>105</sup> Término también, por ejemplo, del fragmento anterior: “manchados de estrellas” (v. 5).



	del ardor y del bulto, que no la sientan ya las últimas balanzas;	1840
15	déjala fría, lisa, enterrada en tu azogue. Desvía su mirada; que no me vea, que se crea	1845
20	que está sola. Que yo sepa, por fin, cómo es cuando esté sola. Entrégame tú de ella lo que no me dio nunca.	1850
25	Aunque así -¡qué verdad revelada!-, aunque así, me la quites.	

El yo lírico de este fragmento poemático no apostrofa al "tú" sino al espejo, fiel reflejo de la realidad aparente, pero le solicita que no le devuelva su imagen real, visual, sino una imagen interior y depurada de la amada, reducida a su pura esencia verdadera, aunque así la desmitifique y la pierda.

El ser físico, corporal, se considera, pues, un obstáculo para el reconocimiento y conocimiento del ser esencial. Para alcanzar esta meta se dirige al espejo exhortándole con siete similitudines de imperativo (vv. 1, 2, 4, 11, 15, 17, 23), si bien, su deseo se matiza también mediante la reiteración de la construcción "que" + verbo en presente de indicativo (vv. 5, 7, 13, 18, 21); alternándose de ese modo órdenes y expresiones desiderativas para desvelar todos los secretos de la amada y conocerla pura y desnuda de todo artificio. Este ritmo repetitivo del sintagma verbal contagia a toda la estructura oracional para precisar así los pasos del proceso depurador de la amada: complemento predicativo doble ("hazla menuda, mínima", v. 4), triple ("déjala fría, lisa", / enterrada en tu

azogue”, vv. 15 y 16) o cuádruple (vv. 8 a 10), y el doble complemento circunstancial (vv. 5 y 6) y nominal (v. 12). Y el ritmo se construye también con el paralelismo sintáctico (vv. 18 y 19) y la epímone versal (vv. 25 y 27) con la que alcanzará una insospechada revelación: “Aunque así (...) aunque así, me la quites” (v. 25 y 27).

El fragmento, como ya indicamos del 14, también podría interpretarse como una reproducción libre del famoso poema de Juan Ramón escrito en 1918, en el que buscaba y encontraba la poesía desnuda y pura. Similarmente, en este fragmento de *La voz a ti debida*, el emisor poemático desea una amada desvestida de lo corporal y externo. Tras solicitar, mediante adjetivación sinonímica y asindética que ella sea “menuda, mínima” (v. 4), “sujeta, / infantil” (vv. 9 / 10) le pide al espejo que, de la “delicia / del ardor y del bulto” (vv. 11 / 12), resulte una amada “fría, lisa”, (v. 15), una amada más íntima y esencial, original y auténtica, aunque el paso final –es consciente- fuera perderla para siempre. Al espejo, por tanto, le solicita que penetre el mundo aparente para trasver reflejado el ser último y esencial.

### [53]

	Entre tu verdad más honda	
	y yo	1855
	me pones siempre tus besos.	
	La presiento, cerca ya,	
5	la deseo, no la alcanzo;	
	cuando estoy más cerca de ella	
	me cierras el paso tú,	1860
	te me ofreces en los labios.	
	Y ya no voy más allá.	
10	Triunfas. Olvido, besando,	
	tu secreto encastillado.	
	Y me truecas el afán	1865
	de seguir más hacia ti,	

15	en deseo de que no me dejes ir y me beses.	
	Ten cuidado.	
	Te vas a vender, así.	1870
20	Porque un día el beso tuyo, de tan lejos, de tan hondo te va a nacer, que lo que estás escondiendo detrás de él	1875
25	te salte todo a los labios. Y lo que tú me negabas -alma delgada y esquivo- se me entregue, me lo des sin querer	1880
	donde querías negármelo.	

V. 16 (1869): "y me beses.

Ten cuidado."

En este caso todas las ediciones posteriores a LV1 respetan la disposición de la sangría y el escalonamiento; pero LV3: 105 y LV4: 210, además, los numeran como si se tratara de dos versos. Sin embargo, como argumentamos en el capítulo 6.1., estamos ante un único verso, octosílabo, fragmentado en dos braquistiquios isométricos pero de desajustado contenido lírico. No pueden ser dos versos tetrasílabos porque no hay razón para ello ni es su disposición habitual, (véase, por ejemplo, como los otros casos con esta medida en este mismo fragmento poemático inician línea versal: "en deseo", "sin querer"). En consecuencia, se trata de dos braquistiquios tetrasílabos y escalonados (están a continuación uno del otro y no como en el caso del verso 1295) de un mismo verso (1.869 del poema) que, fraccionado, soluciona la tensión de su desconexión semántica, y destaca independientemente el significado de cada uno, al tiempo que señala la interna división estructural del fragmento mediante la advertencia imperativa del yo poemático: "Ten cuidado", que abre una nueva dirección temática en su contenido argumental.

El principio de este fragmento parece continuar el final del anterior en el que el espejo desvela a la amada esencial. En efecto, el fragmento 52 concluía con el temor a perder a la amada después de que el espejo operara sobre ella un proceso de depuración hasta llegar a la amada esencial. Ahora, el 53 prolonga el anterior con la idea de que, una vez revelada la amada verdadera ("Entre tu verdad más honda / y yo", vv. 1 y 2), surgirá la paradoja del amor físico como estorbo para el conocimiento de su ser más íntimo y real, al impedirle al yo poético llegar "mas allá" (v. 9).

Los besos y los labios, por metonimia de la amada, son pues una barrera corporal que imposibilita el conocimiento profundo del "tú". El yo lírico se rinde ante estos dulces dones del amor, pero le advierte que un día ella no se contendrá en el beso y le brotará, se le escapará, y así entregará, precisamente con sus besos, su ser más verdadero y auténtico. El fragmento termina, pues, con esta paradoja (vv. 25 a 29), la que se produce ante la posibilidad de que ella le entregue involuntariamente lo que pretende negarle.

A diferencia del fragmento anterior, éste está dirigido a la amada con un apóstrofe continuado. Ella, metaforizada como "alma delgada y esquiva" en la imagen apositiva del verso 26, muestra una actitud evasiva, incapaz de dar su yo más fidedigno.

El fragmento se inicia con una imagen verbal (vv. 1 a 3) sobre tres elementos claves: "tu verdad", "yo", "tus besos". Su contenido imaginario se amplía hasta el verso 16 en que surge una advertencia: "Ten cuidado", pues los obstáculos con que se defiende la amada pueden ser la entrada a su verdad.

Desde los tres primeros versos se articulan varios paralelismos sintácticos que expresan el desasosiego en el que vive el actor lírico (vv. 4 y 5; 3 y 7 con el 8), imágenes verbales (v. 18) y visionarias (vv. 19 a 24) o paradójicas: "Y lo que tú me negabas (...) se me entregue (...) donde querías negármelo" (vv. 25 a 29). Las figuras elocutivas son, pues, de larga extensión, de amplio recorrido imaginario, características de un fragmento en la que predomina la exposición conceptual sobre los aspectos formales. Entre éstos destacamos la presencia de cinco versos de pie quebrado que transmiten un ritmo entrecortado, contrapunteado; y

doce casos de rima oxítónica (41% del total) alternadas asistemáticamente con una asonancia en -á-o.

[54]

	La frente es más segura. Los labios ceden, rinden su forma al otro labio que los viene a besar.	1885
5	Nos creemos que allí se aprieta el mundo, que se cierran el final y el principio: engañan sin querer.	1890
10	Pero la frente es dura; por detrás de la carne está, rígida, eterna, la respuesta inflexible, monosílaba, el hueso.	1895
15	Se maduran los mundos tras de su fortaleza. Nada se puede ver ni tocar. Sonrosada o morena, la piel	1900
20	disfraza levemente la defensa absoluta del ser último. Besos me entregas y dulzuras esenciales del mundo,	1905
25	en su fruto redondo, aquí en los labios. Pero cuando toco tu frente con mi frente, te siento la amada más distante,	1910

30 las más última, esa  
que ha de durar, secreta,  
cuando pasen los labios,  
sus besos. Salvación  
fría, dura en la tierra, 1915  
35 del gran contacto ardiente  
que esta noche consume.

V. 33 (1914). En LV1: 146, se produce un indudable error tipográfico, que las demás ediciones subsanan, pues aparece seguida de punto la palabra "Salvación.", lo que impediría la concordancia con el adjetivo que le acompaña - "fría"-, que está en minúscula.

V. 34 (1915). En LV1: 146, el verso carece de guiones "fría, dura en la tierra,;" pero LV2: 72, decide editarlo entre guiones: "-fría, dura en la tierra-". Así lo hace también LV3: 107; pero no LV5: 336, ni LV4: 213 aunque después rectifica (LV6: 317). Parece lógico pensar que, si la palabra "Salvación" (v. 34) no lleva punto tras ella, tampoco precisa una coma, y de ahí que su doble adjetivación (v. 35) no deba ir entre guiones.

El fragmento prolonga y amplía la reflexión que planteaban el 52 y 53: la contradictoria insatisfacción que se producía al conseguir el amor corporal por la consiguiente penumbra en que se diluía el ser auténtico. En este fragmento 54 se refuerza la idea, ya desde el principio, de que el conocimiento esencial ("la frente") es más seguro para el yo lírico que el cuerpo ("tus besos") al considerarse éste último un engaño para el verdadero discernimiento. De esta tensión entre la inquietud intelectual por saber y la experiencia amorosa corporal, aquella resulta vencedora al ser el camino certero para acceder a la verdad última, al trasamor como vía de recobro y salvación de lo obstaculizado por los besos del amor físico.

El yo lírico no renuncia expresamente a los dulces gozos del amor, tan sólo se percata de que son un freno para acceder a realidades espirituales más profundas, al ser último. Y, conocedor de esta verdad, sabe que debe confiar en que tras el amor físico y

detrás de él, "la frente" le permitirá alcanzar el ser más esencial, profundo, eterno.

Como en el fragmento anterior, su complejidad temática rehuye la abundancia de recursos elocutivos, y esa búsqueda de lo esencial depara, junto a la desnudez retórica, la presencia de imágenes visionarias como idóneo vehículo expresivo de estos axiomas metafísicos.

Es un fragmento existencialista, pero no "manifiesta una esperanza fundada en la desesperanza absoluta; aquella nueva esperanza, la de Sartre y Beckett, que se basa en el reconocimiento candoroso de la desolación filosófica" como afirma J. Palley (1966: 72). Por el contrario, -y sentimos disentir de tal afirmación- creemos que es un fragmento esperanzado que rescata un optimismo final, asentado en la idea de que tras el amor físico hay más<sup>106</sup>, y de que es consciente de que puede alcanzar ese más allá, y que esa cota le proporcionará la salvación. El tono es, por tanto, sólo levemente resignado a gozar "el contacto ardiente" de la piel sonrosada, sabedor de que tras esas dichas corporales aún hay más.

El fragmento se construye con dos isotopías antitéticas por el significado simbólico de sus dos sustantivos nucleares: "frente", que tiene como referentes a "respuesta", "hueso", "fortaleza", "defensa", "ser"; y su opuesto "labios", que se referencian con "labio", "carne", "besos", "entregas", "dulzura", "fruto". "Frente" y "labios" son elementos metonímicos y simbólicos enfrentados en el proceso amoroso, pero es la frente el isótopo protagonista<sup>107</sup> del fragmento, apareciendo en repetición dispersa en cuatro ocasiones (vv. 1, 10, 27, 28) y rodeándose de adjetivos relacionados con la fuerza y lo existencial: "dura", "rígida", "eterna", "inflexible", "monosilábica", "absoluta", "última".

La adjetivación puede ser cuádruple al definir "la respuesta" permanente del "hueso" (vv. 12 a 14) o doble al describir lo aparente y vulnerable de la piel ("Sonrosada / o morena", vv. 18 y

---

<sup>106</sup> "Trasamor" sería el término, utilizado por primera vez en el fragmento 30.

<sup>107</sup> V.1: "La frente es más segura". Y v. 10: "Pero la frente es dura".

19). En el caso de los versos 29 y 30 producirá una estudiada ambigüedad. Tras el encadenamiento léxico y emocional que se produce (“cuando toco tu frente, / con mi frente<sup>108</sup>, te siento / la amada más distante, / la más última, esa”; vv. 27 a 30), el adjetivo “distante” no porta su significado objetivo sino que juega con la polisemia hasta significar lo contrario: no hay que suponerle el valor de “lejana” sino el de “profunda”, “eterna”, “esencial”.

El contenido metafísico viene expresado alegóricamente mediante una serie continuada de imágenes verbales (vv. 5 a 9, 10 a 14, 15 a 16, 19 a 22, 23 a 26, etc.), cargadas todas ellas de un intenso sentido simbólico que se resuelve en la última imagen: “cuando pasen los labios, / sus besos. Salvación, (...) que esta noche consume” (vv. 32 a 36), que expresa que la “frente” revela a la amada más genuina y última, aquella que será salvación después de la entrega amorosa de los cuerpos.

Nos encontramos con otro fragmento que guarda una obvia relación con los anteriores por lo que este grupo (fragmentos 52, 53, 54, y los próximos 55, 56 y 57) forma un subconjunto del macrotexto poético cuya temática gira con cierta holgura alrededor del amor corporal y las apariencias, y del más auténtico y esencial.

### [55]

	No preguntarte me salva.	
	Si llegase a preguntar	
	antes de decir tú nada,	1920
	¡qué claro estaría todo,	
5	todo qué acabado ya!	
	Sería cambiar tus brazos,	
	tus auroras, indecisas	
	de hacia quién,	1925
	sería cambiar la duda	

---

<sup>108</sup> Obsérvese cómo la relación es antitética con respecto al contacto físico inicial que se relata también con una reiteración en los versos 2 a 4: “Los labios ceden, rinden / su forma a otro labio / que los viene a besar”.



10           donde vives, donde vivo  
               como en un gran mundo a oscuras,  
               por una moneda fría  
               y clara: lo que es verdad.                           1930  
               Te marcharías, entonces.

15           Donde está tu cuerpo ahora,  
               vacilante, todo trémulo  
               de besarme o no, estaría  
               la certidumbre: tu ausencia                       1935  
               sin labios. Y donde está

20           ahora la angustia, el tormento,  
               cielos negros, estrellados  
               de puede ser, de quizás,  
               no habría más que ella sola.                     1940  
               Mi única amante ya siempre,

25           y yo a tu lado, sin ti.  
               Yo solo con la verdad.

El fragmento guarda cierta relación con el anterior. El 54 resaltaba una palabra en el verso 33: "Salvación"; la que le proporcionaba "la frente" contra lo corporal. Y una variación<sup>109</sup> de esta reflexión sobre el proceso amoroso sirve de eslabón para abrir el fragmento 55: "No preguntarte me salva".

En este caso el yo lírico le comunica a la amada que preguntarle a ella conlleva el peligro real de perderla y quedarse solo, con su ausencia, con la verdad.

El yo lírico siente, sabe, que la búsqueda de la verdad provocará la pérdida del contacto, embrujo y correspondencia amorosa, y que la angustia por las dudas de su amor se transformarán en la certeza de encontrar el auténtico "tú" de la amada, aunque este hallazgo le dejará solo. Este descarnado final, como en otros fragmentos, es paradójico: el encuentro con la

---

<sup>109</sup> Si bien no se trata exactamente del mismo tipo de salvación, sí es una variación de un mismo tema que comunica con un diverso estado de ánimo, una diferente actitud lírica, una distinta apreciación del amor, la del amante enfrentado al gran amor.

ansiada verdad, por un proceso de intelectualización depuradora de la amada, le aparta de ella y le acarrea la soledad.

La duda y la incertidumbre del amor es, por tanto, otra forma de amar, de mantener viva la posibilidad de amar; mientras que el encuentro con la verdad le aparta definitivamente de la amada. El yo poemático no llegará al final del procedimiento depurador del "tú" porque, tal vez, tiene miedo del resultado y prefiere convivir con unos temores que, al menos, lo mantienen vivo en el amor.

A partir del primer verso: "No preguntarte me salva", todo el fragmento es una amplificación (vv. 2 al 25) de su temática, que tendrá su remate en el verso 26, clímax del fragmento: "Yo solo con la verdad".

Observamos que, debido a la inseguridad que manifiesta el protagonista lírico, el fragmento se construye con oración adverbial condicional ya desde el principio ("si llegase a preguntar", v. 2) y con verbos en tiempo potencial o condicional ("estaría", v. 4; "sería", vv. 6, 9, 17; "marcharías", v. 14; "habría", v. 23) con los que se sopesan, vía paralelismos, los efectos que conllevaría su acción interrogativa, perquiritiva. El yo poético explora las consecuencias de preguntar a la amada y valora si su acción le acarreará una resolución conveniente.

Los paralelismos apuntados se producen entre los versos 15, 17 y 18 ("Donde está tu cuerpo ahora (...) estaría / la certidumbre: tu ausencia") en relación con los versos 19, 20 y 23 ("Y donde está / ahora la angustia, el tormento (...) no habría más que ella sola"). Los efectos de este planteamiento (ausencia-soledad) se trasponen y clarifican en los tres versos siguientes, los tres últimos del fragmento, plenos de intensidad y adversa realidad revelada mediante construcciones nominales: "Mi única amante ya siempre, / y yo a tu lado, sin ti. / Yo solo con la verdad."

El yo lírico conseguiría a la amada eterna, sí, pero paradójicamente la perdería al encontrarse con la verdad absoluta. Así, el amante parece sentir desconfianza del proceso indagador, consternación al conocer las razones últimas, porque sabe que ello le implicaría la pérdida de la amada.

Al comenzar el fragmento, el yo poemático desea traspasar los límites corporales, de lo aparente; pero, como hemos dicho,

sabe que preguntar es perderla y por eso su acción final es mantener el silencio ante su amada. Si no le guardara esa admiración reverencial de pseudoamante cortés posmoderno, se iniciaría el proceso de pérdida de la amada expresado mediante el paralelismo concatenado de la exclamación retórica y paradójica de los versos 4 y 5 ("¡qué claro estaría todo, / todo que acabado ya!"). Pérdida que, una vez emprendida, se manifestaría gradualmente en los versos 12 ("por una moneda fría"), 14 ("Te marcharías, entonces"), 18 ("la certidumbre: tu ausencia"), 23 ("no habría más que ella sola"). Hasta llegar al paradójico clímax de los tres últimos versos, momento en que el yo lírico se encontraría descarnadamente solo.

La ruptura de la lógica racional es la estrategia sobre la que se elabora el fragmento. El yo poético prefiere mantener su contradictorio y beneficioso *statu quo* de amante, representado por "brazos" y "auroras", sí, pero también con toda una esfera de negatividad: "duda", "mundo a oscuras", "vacilante, todo trémulo", "la angustia, el tormento", "cielos negros". Y lo prefiere a lo que paradójicamente se representa como antagonista ("verdad", "certidumbre", "ella sola", "única amante ya siempre"), pues el yo lírico le comunica que la verdad, las respuestas a sus dudas, las contemplaría como un hallazgo frío y adverso que conllevaría la sensación de pérdida y soledad.

Y todos estos sentimientos extrañamente enfrentados se expresan hipotéticamente mediante sucesivos paralelismos (vv. 6 y 9; 15 con el 17 y 18, y el 19 y 20 con el 23) que traban sintáctica y semánticamente los versos, y conforman el ritmo del pensamiento del enunciador poemático.

Otros elementos rítmicos se manifiestan en las 8 rimas oxítonas (30% de los versos) con preferencia por la asonante en -á, especialmente destacada en la epífora de la palabra clave "verdad" que queda así resaltada en dos momentos importantes del fragmento poemático, medial y final (vv. 13 y 26).

[56]

	Me estoy labrando tu sombra. La tengo ya sin los labios, rojos y duros: ardían. Te los habría besado aún mucho más.	1945
5		
	Luego te paro los brazos, rápidos, largos, nerviosos. Me ofrecían el camino para que yo te estrechara.	1950
10		
	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.	1955
15		
	Así mi amor está libre, suelto, con tu sombra descarnada. Y puedo vivir en ti sin temor	1960
20		
	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.	1965
25		
	¡Yo, que los quería tanto! Y estrechar sin fin, sin pena -mientras se va inasidera,	1970
30		
		1975

con mi gran amor detrás,  
 la carne por su camino-  
 tu solo cuerpo posible:  
 tu dulce cuerpo pensado.

El fragmento está formado por cuatro paraestrofas de un número irregular de versos (5, 4, 7 y 20) entre las que se distribuye gradualmente el contenido poemático. Desde la primera, el yo lírico apostrofa al "tú" para comunicarle que está buscando su sombra auténtica, su ser esencial. Para ello inicia un proceso de depuración mediante el que va eliminando todos los atributos físicos de la amada: sus "labios" (1ª paraestrofa), "los brazos" (2ª), "el color y el bulto" e incluso su "voz" <sup>110</sup> (3ª). Así, una vez consumado el introspectivo proceso purificador, el yo poemático se encuentra "con tu sombra descarnada" (v. 19) como nuevo punto de partida para un amor más libre, para su querer más eterno y principal. Un amor que, sin despreciar la entrega corporal, es capaz de deslindar y preferir el amor espiritual del físico, pues aquel se considera más puro y esencial.

Efectivamente, una vez trascendido lo corpóreo y material del amor -que vuelve a recapitularse mediante una tríada de complementos regidos en los versos 25 y 26: "en los labios, en la voz, / en el cuerpo"-, el camino para el amor más auténtico está expedito y el yo lírico podrá sin los referidos obstáculos corporales acceder, vía intelectualización, a la meta explicitada en el último verso, a "tu dulce cuerpo pensado" (v. 36).

Debemos apreciar que "pensar" no sólo es el verbo que culmina como última palabra el citado verso 36, clímax del fragmento. También apareció en el 24, después de que ya se

---

<sup>110</sup> Hay que destacar el hecho de que el yo lírico suprima este elemento, la voz, tan importante de la amada y muy resaltado, ya con su presencia en el título del macrotexto, ya como palabra clave en los fragmentos líricos 4, 21, 24, 40, 44, 46 y 48. Además, en este mismo fragmento 56, está subrayado mediante la paradoja de los versos 14 y 15: "es tu voz. Densa, tan cálida, / más palpable que tu cuerpo"; en relación expresiva y emocional con los versos 13 y 14 del fragmento 40: "algo más denso ya / más palpable, la voz". Obsérvese que, en su consideración como materia física corporal, la palabra "voz" ha sido calificada con los dos mismos adjetivos.

hubieren precisado, en las tres paraestrofas anteriores, las tres palabras claves y representativas del amor físico: “labios” (v. 2), “voz” (v. 14) y “cuerpo” (v. 15<sup>111</sup>). Y será desde este verso 24 (“Estar ya siempre pensando”), en esta cuarta paraestrofa, desde donde el yo lírico “recolectará” dichos tres elementos físicos de la amada para eliminarlos (“sin ellos”, v. 28) y trasladarlos de la experiencia real a la mental, ruta de salvación eterna del amor -“sin fin”, v. 31- como se corrobora en los versos finales del fragmento, con “tu solo cuerpo posible: / tu dulce cuerpo pensado”.

Es significativo que esta argumentación final sea la que une este fragmento 56 con el 57, que insiste en la idea de la insustancialidad e intrascendencia del cuerpo ante la trasrealidad perdurable del amor.

El fragmento tiene un intenso y continuado contenido imaginario. De ahí que se inicie con una visión (“Me estoy labrando tu sombra”, v. 1) y que se sucedan las imágenes verbales (v. 3, “ardían”; v. 8, “Me ofrecían el camino”; v. 11, “Te mato el paso”; v. 16, “Pero ya iba a traicionarnos”), adjetivas (vv. 11 a 12), paradójicas (v. 15), y las visiones de morfología simple (vv. 10, 11) o de más amplio desarrollo visionario (vv. 17 a 19, 24 a 29, 31 a 36).

Es un texto lírico de gran complejidad imaginaria, en el que el yo poemático necesita expresar con precisión el contenido argumental valiéndose de la adjetivación doble (vv. 3, 18) o triple (vv. 7, y 14 a 15), la complementación doble (vv. 10, 18, 23, 31) y triple (vv. 25 a 26); y de figuras de más extenso recorrido versal como la paradoja (vv. 14 a 15, 17 a 19, 24 a 29).

Por último, destacamos la presencia de ocho rimas oxítonas (22%) y varias asonancias (-í-o, -é-o, -á-o, etc.) como refuerzo al ritmo octosilábico.

---

<sup>111</sup> En realidad ya había sido referido anteriormente en el verso 10 como “el color, el bulto”.

[57]

	Dime, ¿por qué ese afán de hacerte la posible, si sabes que tú eres la que no serás nunca?	1980
5	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.	1985
10	En todo lo que haces, verdadero, visible, no se consume nada, ni se realiza, no.	1990
15	Lo que tú haces no es más que lo que tú querrías hacer mientras lo haces.	1995
20	Las palabras, las manos que me entregas, las beso por esa voluntad tuya e irrealizable de dárme las, al dárme las.	2000
25	Y cuanto más te acercas contra mí y más te estrechas contra el no indestructible y negro, más se ensanchan de querer abolirlas,	2005
30	de afán de que no existan, las distancias sin fondo que quieres ignorar abrazándome. Y siento que tu vivir conmigo	2010
35	es signo puro, seña, en besos, en presencias, de lo imposible, de tu querer vivir conmigo, mía, siempre.	2015

Vv. 34-35 (2013-2014): "de lo imposible, de / tu querer vivir". Todas las sucesivas ediciones han respetado la preposición "de" en posición final de verso porque ya el encabalgamiento la incorpora rítmicamente, y porque de su condición de palabra monosílaba y, por tanto, oxítona, resultan dos sílabas métricas. En consecuencia, los versos tienen siete y seis sílabas respectivamente. No obstante, el v. 35 (2014), de ritmo impar, es el único que rompe el isosilabismo heptasílabo, par, del fragmento. De ahí que, tal vez, se podría reconsiderar trasladar la preposición "de" final de v. 34 al inicio del v. 35. Resultando así un pentasílabo (v. 34) y un heptasílabo (v. 35): "de lo imposible, / de tu querer vivir".

El yo poético le recrimina a la amada, mediante apóstrofe de imperativo y una paradójica interrogación retórica (v. 1 al 4), por qué no se muestra realmente como es ella. Le pregunta por qué se manifiesta sólo con sus atributos físicos y no con su ser auténtico y final. Y así le espeta: "Dime, ¿por qué ese afán / de hacerte la posible", (vv. 1 y 2); cuando ya le había comunicado en la conclusión del fragmento 56 que su "solo cuerpo posible" es "tu dulce cuerpo pensado" (v. 36).

A continuación, y como consecuencia de esta verdad revelada por aquel verso 36, continúa la alabanza de lo trascorpóreo y mental, y el menosprecio de la corporeidad: "Tú a mi lado, en tu carne, / en tu cuerpo, eres sólo / el gran deseo inútil / de estar aquí a mi lado" (vv. 5 a 8).

El yo lírico busca detrás de los cuerpos, las palabras, los besos, concedor del vacío de la realidad aparente: "En todo lo que haces, / verdadero, visible, / no se consume nada" (vv. 10 a 12).

Por tanto, el deseo y búsqueda del yo lírico está más allá<sup>112</sup> de cualquier contacto físico, y por este motivo le comunica al tú poemático que, paradójicamente, cuanto más se estrechen en el abrazo, más se alejan y más distantes están de lograr lo imposible: alcanzar un amor eterno y trascendente.

---

<sup>112</sup> Ya el fragmento 12 concluía señalando a la amada como "tú, mi invisible". Y en el 21, manifestaba: "la verdad trasvisible es que camino / sin mis pasos, con otros, / allá lejos, y allí" (vv. 13 a 15).



El fragmento tiene 36 versos como el anterior, sin embargo, el contenido está concentrado en una única y abigarrada paraestrofa en la que abundan las figuras de repetición como recurso que matiza las diversas apreciaciones y modulaciones del imaginario representado, así como las de figuración imaginaria como procedimiento para la comunicación y búsqueda de un amor imperecedero.

Entre las primeras, además de los paralelismos sintácticos (vv. 12 y 13; 14 y 15; 22 a 24), abunda la doble adjetivación (vv. 20 y 21; 24 y 25) y complementación binaria que puede ser de predicativo (v. 11), de directo (v. 17), de atributo (v. 32), de circunstancial (v. 33) y de complemento del nombre (v. 34 y 35). Hay un llamativo caso de tríada de complementos circunstanciales (“a mi lado, en tu carne, / en tu cuerpo”, vv. 5 y 6) que se repite (vv. 8 y 9) como epímone y con alteración en el orden de aparición de los tres complementos por motivos rítmicos, de ahí las epíforas resultantes con la palabra “carne” (vv. 5 y 9). Otra epífora se produce como resultado del juego de palabras e imaginario que se produce con el vocablo “haces” (vv. 10 y 16).

Nuevamente señalamos a las paradojas: “sabes que tú eres / la que no serás nunca” en los versos 3 y 4 (y 10 a 13; 14 a 16) como señas de identidad primaria de un fragmento en el que el contrasentido y el absurdo contagiarán a las visiones de signo subjetivo e irracional (vv. 5 a 9; 23 a 30; 30 a 36). Esta es la razón por la que nos encontramos con otro final ambiguo y complejo, en el que la oración necesita siete versos para realizarse, vía correlación e hipérbaton, serpenteando entre tres casos de doble complementación y entre siete pausas intermedias que obligan a una lectura atenta para descifrar su críptico mensaje trascendente, el afán de eternidad amorosa.

Entre los 7 casos de rima oxítona (19%), destacamos el del verso 34 en el que la palabra final es la preposición “de”. Una llamativa y extraña ruptura sintagmática que además provocaba una medida irregular en los últimos cuatro versos: 7, 7, 6 y 7 sílabas<sup>113</sup>. Sólo hay otro caso en *La voz* en el que se sitúa un enlace

---

<sup>113</sup> Como advertimos, es cuestionable que hubiere un error de imprenta en la edición de 1933 y que haya venido reproduciéndose en las sucesivas ediciones. Según esta posibilidad, “de” iniciaría el verso 35 con este resultado versal: “de tu querer vivir”. En tal

en posición final de verso. Se trata de la conjunción copulativa “y” en el fragmento 51, verso 32: “juegos de niños y”, aunque su función allí era mantener el ritmo heptasílabo.

[58]

Te busqué por la duda:  
no te encontraba nunca.

Me fui a tu encuentro  
por el dolor.

5 Tú no venías por allí. 2020

Me metí en lo más hondo  
por ver si, al fin, estabas.<sup>114</sup>

Por la angustia,  
desgarradora, hiriéndome.

10 Tú no surgías nunca de la herida. 2025

Y nadie me hizo señas  
-un jardín o tus labios,  
con árboles, con besos-;

nadie me dijo

15 -por eso te perdí- 2030

que tú ibas por las últimas  
terrazas de la risa,  
del gozo, de lo cierto.

Que a ti se te encontraba

20 en las cimas del beso 2035

sin duda y sin mañana.

---

caso, la medida de estos cuatro versos sería más adaptada al uso métrico tradicional: 7, 5, 7 y 7 sílabas.

<sup>114</sup> Tal vez debería no haber punto para una progresión más lógica de la oración y del sentido lógico del fragmento poemático. Sin embargo, debemos respetar el punto que aparece después de “estabas” tanto en la primera edición como en las sucesivas y diversas reediciones.

25	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.	2040
----	---	------

El fragmento supone un cambio de tema y tono con respecto a los anteriores. El yo lírico comunica a la amada cómo y en qué sentimientos la ha buscado, mientras que ella se hallaba en las antípodas sentimentales. De ahí que aparezca una primera isotopía referida a los sentimientos tristes y negativos (I) oponiéndose a otra posterior de sentimientos alegres y positivos (II). Este sería el campo léxico que forman cada una y sus relaciones:

I:	II:
a) "duda" (v. 1) -----	a) "lo cierto" (v. 18).
b) "dolor" (v. 4) -----	b) "gozo" (v. 18).
c) "angustia" (v. 8) -----	c) "risa" (v. 17).

Dado que la amada no estaba ubicada en la isotopía de la tristeza y la negatividad (I), será la del optimismo y lo positivo (II) la que, a partir de las referidas correlaciones antitéticas y simétricas<sup>115</sup>, amplíe su presencia terminológica en el fragmento: "beso sin duda" (vv. 20 al 21), "alegría" (v. 23), "júbilos" (24 y 25), "risas" (v. 25), "placeres" (v. 26), "dicha" (v. 29). Todos ellos funcionan como elementos lanzadores, intensificadores, de una gradación temática ascendente hasta el clímax final del fragmento.

---

<sup>115</sup> Los elementos a, b y c encuentran a su correspondiente en orden inverso c, b y a; ello dispone en el fragmento una trabada unidad estructural desde el versos 1 al 18. Y será a partir del 19 cuando se descubra el lugar imaginario del "tú", un lugar –"beso sin duda"- que sintetiza el triunfo de la segunda isotopía sobre la primera de la que recoge el primer término (a) para darle la vuelta a su significado inicial.

Sin embargo, no es un fragmento que cante la alegría por haber localizado o conseguido a la amada. Pese a todo el referido muestrario de palabras con denotaciones positivas, el yo lírico confiesa (v. 15), que perdió a su amada porque nadie le indicó cual era el camino cierto para el encuentro. El fragmento, pues, tiene un final engañosamente optimista. No ha habido unión amorosa, tan sólo sublimación y loa vehemente del lugar idílico para el encuentro.

Las antítesis no tienen sólo como ejemplo a las palabras de los dos campos semánticos enfrentados. Toda la expresión verbal continúa la técnica opositiva: "Te busqué" (v. 1) vs. "no te encontraba" (v. 2); "Me fui" (v. 3) vs. "Tú no venías" (v. 5); "Me metí" (v. 6) vs. "Tú no surgías" (v. 10).

Los tiempos verbales diferencian también las acciones del yo lírico que están relatadas con el pretérito indefinido, de las acciones resultantes o del tú poético en las que se utiliza el pretérito imperfecto de indicativo. Estas oscilaciones reiteradas en los usos verbales marcan el ritmo interno, morfosintáctico (similicadencias) y de pensamiento del fragmento, reforzado también por la tendencia saliniana a la complementación doble (vv. 12, 13, 21), triple (vv. 17 y 18) y a los paralelismos sintácticos (vv. 5 y 10; 11 y 14; 20 y 22-23; 24 y 27-28).

Todo el fragmento posee un desarrollo alegórico iniciado con el tono visionario y paradójico del primer verso: "Te busqué por la duda". A partir de él, el contenido imaginario de este fragmento poemático se enunciará mediante todo tipo de imágenes, que es verbal en el v. 10 ("Tú no surgías nunca de la herida"), y visionaria apositiva en los versos 11 y 12 ("Y nadie me hizo señas / -un jardín o tus labios"); aunque el fragmento posee abundantes visiones subjetivas y surrealistas (vv. 3 a 5; 6 a 9; 14 a 18; 19 a 21; 22 a 26; 27 a 29).

Parece lógico que la presencia de numerosos paralelismos, agrupamientos de sintagmas isofuncionales y similicadencias no precisen de la rima para vertebrar el ritmo poemático. De ahí que sólo hallemos tres casos de versos oxítonos, un porcentaje escaso (10%).

[59]

A ti sólo se llega 2045  
por ti. Te espero.

Yo sí que sé donde estoy,  
mi ciudad, la calle, el nombre  
5 por el que todos me llaman.  
Pero no sé dónde estuve 2050  
contigo.  
Allí me llevaste tú.

¿Cómo  
10 iba a aprender el camino  
si yo no miraba a nada 2055  
más que a ti,  
si el camino era tu andar,  
y el final  
15 fue cuando tú te paraste?  
¿Qué más podía haber ya 2060  
que tú ofrecida, mirándome?

Pero ahora,  
¡qué desterrado, qué ausente  
20 es estar donde uno está!  
Espero, pasan los trenes, 2065  
los azares, las miradas.  
Me llevarían adonde  
nunca he estado. Pero yo  
25 no quiero los cielos nuevos.  
Yo quiero estar donde estuve. 2070  
Contigo, volver.  
¡Qué novedad tan inmensa  
eso, volver otra vez,  
30 repetir lo nunca igual

	de aquel asombro infinito!	2075
	Y mientras no vengas tú	
	yo me quedaré en la orilla	
	de los vuelos, de los sueños,	
35	de las estelas, inmóvil.	
	Porque sé que adonde estuve	2080
	ni alas, ni ruedas, ni velas	
	llevan.	
	Todas van extraviadas.	
40	Porque sé que adonde estuve	
	sólo	2085
	se va contigo, por ti.	

La primera paraestrofa en tan sólo dos versos condensa perfectamente el tema del fragmento con una afirmación que tiene el valor de una verdad indiscutible: "A ti sólo se llega / por ti. Te espero". El yo lírico, consciente de su insignificancia, confiesa que a ella sólo se llega con y por ella, sólo ella le llevará a sí misma, sólo ella le retornará al amor. Por tanto, y tras reconocer que la ha perdido ("te perdí", v. 15, F. 58), nada podrá hacer por recuperarla, tan sólo esperar a que ella tome la decisión de recobrarlo.

Las otras tres paraestrofas pueden considerarse una *amplificatio* de estos dos primeros versos pues desarrollan, ampliándolo, el mismo tema para concluir el fragmento con dos versos ("sólo / se va contigo, por ti") que conforman un paralelismo sintáctico y semántico con los dos primeros, de manera que se dota a todo el fragmento de una estructura encuadrada o circular que expresa el mundo cerrado en el que se halla el yo lírico. De esta manera, se refuerza simultáneamente la idea de que la única iniciativa válida para el amor procede de la todopoderosa amada. Ya vimos en la introducción al título como componente catafórico -y en los fragmentos 13 y 45- que la voz, el mundo y el ser del yo lírico provienen solamente de la decisión, del impulso de la amada.

Así, en la segunda y tercera paraestrofa, le comunica a la amada que no sabe dónde estuvo con ella porque "Allí" fue ella quien le llevó. Y que el camino lo olvidó pues eran los pasos de ella los que a él guiaban, mirándose en ella. La consecuencia es que se

siente desterrado, perdido, sin ella, y no desea otro amor nuevo, sino volver a su gran y asombroso amor. Sin embargo, sabe que si ella no viene a por él, tendrá que esperarla porque sólo la amada puede transportarle al amor. El tú lírico vuelve a ser, por tanto, meta y camino, final y origen.

Un fragmento tan cerrado en sí mismo por su circularidad estructural no realiza una gran aportación argumental al cancionero, excepción hecha de la idea ya comentada de los dos primeros versos. Los procedimientos elocutivos son, aquí, aún más que en otros fragmentos, los característicos de la repetición. Así, es numerosa la polipote verbal de estar: "está", (v. 20); "estar" (vv. 20 y 26); "he estado" (v. 24), y "estuve" como epífora en los versos 6, 26, 36 y 40. Y las polipotes de llevar ("llevaste", v. 8; "llevarían", v. 23, "llevan", v. 38), mirar ("miraba", v. 11; "mirándome", v. 17) y la presencia de verbos locativos referidos al campo semántico de la dirección y el movimiento: "llega" (v. 1), "andar" (v. 13), "paraste" (v. 15), "volver" (vv. 27 y 29), "venga" (v. 32), "quedaré" (v. 33), "van" (v. 39) y "va" (v. 42).

También es frecuente la repetición de estructuras sintácticas, ya sea mediante la enumeración asindética de la tríada de complementos directos (v. 4), sujetos (vv. 21 a 22; 37) o complementos nominales (vv. 34 a 35); ya por paralelismos sintácticos: vv. 3 y 6 en obvia antítesis; 6 y 7 con 26 y 27; y los versos 36 y 40 que reiteran un motivo temático mediante epímone versal.

El yo poético al quedarse solo, sin ella, únicamente es capaz de reconocer su espacio físico y real más cercano, comunicado en la enumeración asindética de los versos 4 y 5: "mi ciudad, la calle, el nombre / por el que todos me llaman"; y desprecia las nuevas expectativas vitales y amorosas ["Espero, pasan los trenes, / los azares, las miradas (...) Pero yo no quiero los cielos nuevos"; vv. 21 a 22 y 24 a 25] porque quiere volver al receptor lírico de su amor, sólo a ella. De ahí que no le quede más consuelo que la inacción personal, el estatismo como actitud expresado mediante imagen: "Y mientras no vengas tú / yo me quedaré en la orilla / de los vuelos, de los sueños, / de las estelas, inmóvil" (vv. 32 a 35), porque él sabe también que su deseo no tiene una ubicación palpable, un

espacio concreto. A sus aspiraciones ningún vehículo le puede transportar, allí sólo se va por ella: “Porque sé que adonde estuve / ni alas, ni ruedas, ni velas / llevan” (vv. 36 a 38)<sup>116</sup>.

Esta tendencia a la reiteración de elementos se observa también en figuras más extensas como las interrogaciones retóricas con valor de apóstrofes (vv. 9 a 15; 16 a 17) y la exclamaciones retóricas en las que el yo lírico expresa la contradictoria soledad de su situación actual (vv. 19 a 20) y sus deseos paradójicos de volver a ella, al “tú”, como novedad (vv. 28 a 31).

En la primera interrogación hay un recuerdo de Antonio Machado. El verso 13 -“el camino era tu andar”- tiene una palmaria relación con el archiconocido poema XXIX de “Proverbios y cantares” de *Campos de Castilla* (1912):

Caminante son tus huellas  
el camino, y nada más;  
caminante, no hay camino,  
se hace camino al andar. <sup>117</sup>

Y en la segunda, la reminiscencia intertextual del significado hiperbólico de la mirada podría proceder de Bécquer<sup>118</sup> por el valor de ésta como acercamiento y contemplación de la inmensidad de la amada, y, también, como previa fase física y emocional que conduce a la culminación del amor.

Y, junto a la comentada imagen machadiana del verso 13, se suceden los tropos de proyección imaginaria: metáforas del amor

---

<sup>116</sup> Obsérvese la correspondencia de *alas-velas* con *vuelos-estelas*.

<sup>117</sup> Machado, A. *Campos de Castilla*. Barcelona, Círculo de lectores, 1965: 110. También Antonio Machado celebra la poesía de su discípulo remoto en la sección “Por el libro *Presagios*” de *Los complementarios*: “Francisco a Pedro Salinas: / Si el arte es fuego, / será con sombras divinas, / juego de manos de ciego.” (Machado A. *Proverbios y cantares*, Madrid, El País, 2003: 158).

<sup>118</sup> Varias son la rimas de Bécquer que se detienen en la mirada de la amada: “Como en un libro abierto / leo de tus pupilas el fondo” (10, XLIV); “¿Qué es poesía?, dices mientras clavas / en mi pupila tu pupila azul” (21, XXI); “Por una mirada un mundo;” (22, XXIII); “Tu pupila es azul y cuando ríes” (29, XIII); “Asomaba a sus ojos una lágrima” (40, XXX); “Hoy la he visto..., la he visto y me ha mirado... / ¡Hoy creo en Dios!” (50, XI); “Porque son, niña, tus ojos” (79, XII); etc. (G. A. Bécquer, *Rimas / Leyendas / Cartas desde mi celda*; edición de M<sup>a</sup> Pilar Palomo, Barcelona, Planeta, 1982).



("los azares, las miradas", v. 22; "los cielos nuevos", v. 25), la visión simbólica ("yo me quedaré en la orilla / de los vuelos, de los sueños, / de las estelas, inmóvil", vv. 33 a 35), la metáfora metonímica ("ni alas, ni ruedas, ni velas / llevan", vv. 37 y 38), la imagen verbal (v. 39), etc.

[60]

Tú no las puedes ver;  
yo, sí.  
Claras, redondas, tibias.  
5      Despacio      2090  
se van a su destino;  
despacio, por marcharse  
más tarde de tu carne.  
Se van a nada; son  
10      eso no más, su curso.      2095  
Y una huella, a lo largo,  
que se borra en seguida.  
¿Astros?

Tú  
15      no las puedes besar.      2100  
Las beso yo por ti.  
Sabén; tienen sabor  
a los zumos del mundo.  
¡Qué gusto negro y denso  
20      a tierra, a sol, a mar!      2105  
Se quedan un momento  
en el beso, indecisas  
entre tu carne fría  
y mis labios; por fin  
25      las arranco. Y no sé      2110  
si es que eran para mí.  
Porque yo no sé nada.  
¿Son estrellas, son signos,

	son condenas o auroras?	
	Ni en mirar ni en besar	2115
30	aprendí lo que eran.	
	Lo que quieren se queda	
	allá atrás, todo incógnito.	
	Y su nombre también.	
	(Si las llamara lágrimas	2120
35	nadie me entendería.)	

Vv. 13 y 14 (2099, 2100). En LV1: 161, la edición de los versos era así: "Tú / No las puedes besar." El enfático "Tú" no tenía punto final; pero el siguiente verso comenzaba por mayúscula. LV5: 346 le añade el punto y mantiene la mayúscula en el v. 14. Sin embargo, LV2: 78, LV3: 113, LV4: 223 y LV6: 324 editan: "Tú / no las puedes besar." De la medida heptasílabo del fragmento se deduce que son dos versos y, probablemente también, una única oración.

Este fragmento poemático recuerda aquellos poemas de acertijo con solución final del Barroco. En esta ocasión, las incógnitas se inician desde los primeros versos en los que el yo lírico se dirige al "tú" para indicarle que ella no puede verlas mientras que él sí, hasta que se quedan en nada y desaparecen. El yo poético se preguntará al final de la primera paraestrofa si tal vez fueran astros. La intriga sobre qué serán esos imprecisos objetos, que se describen poéticamente en sus movimientos y sabor, continúa en la segunda paraestrofa en la que el yo lírico los besa sin saber si eran para él. Y, nuevamente, se sorprenderá de su sabor ácido, "a sol, a mar", y se cuestionará su naturaleza extraña y sorprendente: "¿Son estrellas, son signos, / son condenas o auroras?" (vv. 27 y 28).

El fragmento lírico se prolonga con una recapitulación en la que el protagonista poemático reconoce que ni viéndolas ni besándolas ha resuelto el enigma de su naturaleza, ni tampoco el de su nombre. Y es ahora, en el paréntesis que engloba los dos últimos versos finales -34 y 35-, cuando resuelve el acertijo de

manera parcial y paradójica: "Si las llamara lágrimas / nadie me entendería".

Si no hubiese aclarado que se trataban de las lágrimas, el final habría sido más desconcertante y abierto; pero, al descubrir los objetos de la descripción lírica –las lágrimas–, nos hace meditar que ellas son más: "destino", "nada", "curso", "huella", "astros", "zumos del mundo", "estrellas", "signos", "condenas", "auroras". Y esta identidad poliédrica y polisémica de las lágrimas amplía las interpretaciones y la indefinición, pese a la tradicional estructura sintetizante de los enigmas.

Las lágrimas son descritas mediante una triple adjetivación asindética (v. 3) y un adjetivo –"indecisas"– (v. 21) que en nada nos ayudan a desvelarlas. Tampoco la serie de paralelismos con un aire de adivinanzas: "Tú no las puedes ver" (v. 1), "Tú / no las puedes besar" (vv. 13 y 14), que engarzan externa y temáticamente ambas paraestrofas; "se van a su destino" (v. 5), "Se van a nada" (v. 8); "Y no sé" (v. 24), "Porque yo no sé nada" (v. 26); etc.

La primera paraestrofa presenta un manifiesto dinamismo expresivo negativo al poseer numerosas pausas internas, asíndeton, anáfora de la palabra *espacio* (vv. 4 y 6); así como la creación de una imagen mental (vv. 8 y 9) y visual (vv. 10 y 11) que nos inclina a identificar unas realidades desconocidas como estrellas fugaces cuando llegamos a la metáfora interrogativa del verso 12: "¿Astros?"

Igualmente, la segunda paraestrofa se contagia del estatismo expresivo y emocional mediante frecuentes pausas, la redundancia intensificadora (v. 16), la doble adjetivación (v. 18), la triple complementación nominal mediante tres elementos primarios, símbolos arquetípicos de los tres elementos primigenios: tierra, fuego y agua ("a tierra, a sol, a mar"; v. 19), y la paradoja: "Y no sé / si es que eran para mí. / Porque yo no sé nada" (vv. 24 a 26), para llegar a una cuádruple metáfora interrogativa que inicialmente refuerza la ya citada ("estrellas"- "signos") y después extiende su interpretación temática con sustantivos de distinta carga semántica y que son, además, objetiva y simbólicamente antitéticos ("condenas"- "auroras").

Llegados a este punto, presuntamente resolutivo, el yo lírico asume su desconcierto al no poder desvelar la verdadera identidad de ellas, su deseo, su oculta esencia, porque son más que unas simples lágrimas, hay mucho más detrás de ellas que él desconoce.

El fragmento, por tanto, debe interpretarse como un ejercicio de estilización técnica al tiempo que también una profundización en el tratamiento conceptual de un tema –las lágrimas de amor- de raigambre renacentista y una raíz más cercana, posromántica e intimista becqueriana. Pero sentimos discrepar, con la primera parte de la nota a los versos 2114-2123 (que se corresponden con los versos 26 a 35 de este fragmento) de Escartín (1995: 223-224): “Lo lacrimógeno de este poema y los que le siguen hablan de un amor imposible, perdido, desolado, que recuerda las églogas de Garcilaso”. El término “lacrimógeno”<sup>119</sup> quizá sea algo inoportuno y exagerado. El fragmento debe entenderse como lo que es, un enigma, un juego verbal filoconceptista en el que el descubrimiento del acertijo nos enseña que aún hay más detrás de las apariencias, que todavía hay otra realidad desconocida como referente: “allá atrás, todo incógnito” (v. 32).

### [61]

	¡Si tú supieras que ese	
	gran sollozo que estrechas	
	en tus brazos, que esa	
	lágrima que tú secas	2125
5	besándola,	
	vienen de ti, son tú,	
	dolor de ti hecho lágrimas	
	mías, sollozos míos!	

---

<sup>119</sup> En el fragmento 61 sí es cierto que hay una abundante isotopía discursiva del padecimiento amoroso: “sollozo”, “lágrima”, “sufro”, “desoladamente”, “desolación”, “dolor”, “pena”, “consolar”, etc. En el fragmento 60 o 62, en absoluto. Además, no debe olvidarse que en el 61, excepción de la primera paraestrofa, no hay ningún tono melodramático sino que la reiteración de alguna de estas palabras se produce como necesidad del juego intelectual que se opera en el trasvase interpersonal -del “yo” al “tú”- de la experiencia del vacío sentimental.

	Entonces	2130
10	ya no preguntaría al pasado, a los cielos, a la frente, a las cartas, qué tengo, por qué sufro. Y toda silenciosa,	2135
15	con ese gran silencio de la luz y el saber, me besarías más, y desoladamente. Con la desolación	2140
20	del que no tiene al lado otro ser, un dolor ajeno; del que está sólo ya con su pena. Queriendo consolar	2145
25	en un otro quimérico, el gran dolor que es suyo.	

La exclamación retórica inicial (vv. 1 a 8) con que el yo lírico apostrofa a la amada, para confesarle que sus propias lágrimas vienen de ella,<sup>120</sup> provocaría –dice– en ella un beso desolador. A continuación, y manteniendo este tono de confianza íntima y de paradoja de gran parte del macrotexto poético, le explica y en consecuencia hace partícipe de la morfología de esa desolación: la de la amante que sentiría la reciprocidad del beso y del dolor, y que experimentaría, alcanzaría, un estado anímico consistente en sentirse y estar sola, y apenada, al darse cuenta de que el dolor ajeno, que pretendía paliar, era el propio.

Observamos, pues, que en este grupo de fragmentos se produce una progresión temática lógica que va desde la confirmación explícita de la ruptura amorosa del fragmento 58, la

---

<sup>120</sup> La idea de que todo lo que es del “yo” procede del “tú” ya la acotamos y analizamos en la introducción al título. La voz, como ahora las lágrimas, vienen de ella pues ella es el origen y estímulo para que la voz poética o las lágrimas del enunciador lírico se produzcan.

sensación de pérdida (F. 59) y las lágrimas (F. 60), al abrazo extrañado por el dolor sin consuelo (F. 61).

Para expresar que el dolor que siente el yo lírico es debido a ella, se vale de una imagen verbal (vv. 2 y 3) en la que "sollozo" y "lágrima" se identifican con el receptor poético, "son tú" (v. 6). Imagen que se extenderá por los versos 7 y 8, al identificar los dos términos con el "dolor de ti hecho lágrimas / mías, sollozos míos". Y destacamos que este amplio desarrollo sintáctico e imaginario se vale del paralelismo sintáctico (vv. 2 a 4) realizado sobre dos términos -"sollozo", "lágrima"- que reaparecen, en plural y simétricamente, en los versos finales de la compleja oración y de la paraestrofa: "lágrimas" y "sollozos". En el centro de la simetría, la palabra nuclear, "dolor", el intenso y verdadero sentimiento que se desea transmitir al tú lírico, que también ocupa esa ubicación emocional y sintáctica ("tú", v. 4; "ti", v. 6; "tú", v. 6).

Pero el fragmento se estructura externamente en dos partes que se corresponden con las dos paraestrofas. La primera, ya comentada, está formada por una sola oración que se corresponde con una subordinada adverbial condicional ("¡Si tu supieras...", vv. 1 a 8). La segunda funciona como la oración principal que aportaría, a partir de la condicional, tres conclusiones dirigidas al tú lírico:

a) Conocerías mi dolor: "ya no preguntarías (...) qué tengo, por qué sufro" (vv. 10 y 13).

b) Lo comprenderías y me besarías sintiendo nuestra común soledad: "me besarías más, / y desoladamente" (vv. 17 y 18).

c) Porque sentirías también el dolor como propio: "Queriendo consolar (...) el gran dolor que es suyo" (vv. 24 y 26).

La mayor extensión y aportación temática de esta segunda paraestrofa es la causa de su mayor complejidad y variedad de procedimientos retóricos con respecto a la primera. Comienza con una imagen que encierra cuádruple personificación, una tétrada de complementos indirectos asindéticos y metafóricos de las búsquedas del "tú lírico" que ya habían aparecido en diversos fragmentos: ("al pasado, a los cielos, / a la frente<sup>121</sup>, a las cartas",

---

<sup>121</sup> Por ejemplo, la "frente", símbolo de la inteligencia y la reflexión en el fragmento 54 ("La frente es más segura", v. 1; "Pero la frente es dura", v. 10), recibiría las preguntas y dudas de la amada si ella fuera consciente del dolor que no le es ajeno, como también podría

vv. 12 y 13). Continúa con dos redundancias con valor pleonástico, sintomáticas de la densidad argumental del fragmento: “Y toda silenciosa, / con ese gran silencio” (vv. 14 y 15); “y desoladamente. / Con la desolación” (vv. 18 y 19). Y se prolonga con un desarrollo visionario que muestra la soledad del “tú”, realizado sobre una estructura paralelística (vv. 19 a 22, y 22 a 23) que desemboca en una visión paradójica (“Queriendo consolar / en otro quimérico, / el gran dolor que es suyo”, vv. 24 a 26), reflexión desalentada que del dolor de su amada tiene el yo lírico cuando ésta ya es consciente de que es suyo también.

La rima de los 7 versos oxítonos (26%) se combina con varias asonancias (-é-a, ú-o) de distribución irregular, por lo que el ritmo, además de fijarse con la medida heptasílaba, se apoyará también en la repetición de los lexemas y estructuras sintácticas y paralelísticas que hemos referido.

## [62]

	Cuando tú me elegiste	
	-el amor eligió-	
	salí del gran anónimo	2150
	de todos, de la nada.	
5	Hasta entonces	
	nunca era yo más alto	
	que las sierras del mundo.	
	Nunca bajé más hondo	2155
	de las profundidades	
10	máximas señaladas	
	en las cartas marinas.	
	Y mi alegría estaba	
	triste, como lo están	2160
	esos relojes chicos,	
15	sin brazo en que ceñirse	

---

interrogar a su pasado, sus alegrías ingravidas y a las cartas de amor. En consecuencia, el yo lírico la ha situado delante cuatro pruebas “objetivas” de su amor.

	y sin cuerda, parados. Pero al decirme: "tú"	
	-a mí, sí, a mí, entre todos-,	2165
20	más alto ya que estrellas o corales estuve.	
	Y mi gozo se echó a rodar, prendido a tu ser, en tu pulso.	2170
25	Posesión tú me dabas de mí, al dárteme tú.	
	Viví, vivo. ¿Hasta cuándo? Sé que te volverás atrás. Cuando te vayas	2175
30	retornaré a ese sordo mundo, sin diferencias, del gramo, de la gota, en el agua, en el peso.	
	Uno más seré yo	2180
35	al tenerte de menos. Y perderé mi nombre, mi edad, mis señas, todo perdido en mí, de mí.	
	Vuelto al osario inmenso	2185
40	de los que no se han muerto y ya no tienen nada que morirse en la vida.	

En el fragmento se retoma una idea ya tratada desde los primeros: la alegría y satisfacción del yo lírico cuando fue escogido, querido, por el todopoderoso "tú". Recuérdese que en el fragmento pórtico el amante revivió de su estado de sombra por la acción de la amada, y ahora le reconoce de nuevo ("Cuando tú me elegiste") que gracias a la decisión de ella "salí del gran anónimo (...) de la nada". Así pues, el amor es una entusiasta fuerza motriz que rescata al amante del no ser y las sombras, y le otorga una nueva existencia junto a la amada. Ésta le transporta a los extremos de la



perfección, del gozo, del ser y de la vida. De ahí que, ante su ausencia o pérdida, todo el universo de la alegría vitalista y el propio ser del yo lírico se desmorone trocándose por un "sordo / mundo" (vv. 29 / 30) que hace perder su triunfal identidad de amante al protagonista poemático, y le sume en el nihilismo, en un estado anímico de tristeza y muerte.

Así pues, la ausencia de la amada vuelve el mundo idílico del revés, y lo convierte en rutinario, sin novedad. Y el yo lírico pierde su identidad amorosa, su espíritu vital; llegando a convertirse en un ser indiferente y vacío, muerto en vida. El sutil proceso sentimental que desarrolla la argumentación lírica (soledad en el fragmento 59, lágrimas en el 60, desolación en el 61, vacío en el 62) procede del Romanticismo, especialmente en este fragmento, desde la sublimada visión armónica de la vida cuando es con la amada, hasta el sentimiento de vacío y muerte tras su pérdida. La escenografía tiene la misma filiación; bien podrían pertenecer, por localización y sentimiento trágico, los cuatro últimos versos a una leyenda de Bécquer: "Vuelto al osario inmenso / de los que no se han muerto / y ya no tienen nada / que morir en la vida" (vv. 38 a 41).

La iteración de estructuras sintácticas y semánticas es, una vez más, el principal recurso expresivo. Efectivamente, observamos que las polipotes verbales<sup>122</sup> y las similitudencias<sup>123</sup>, debido a la reiteración de lexemas y tiempos verbales, son generadoras de un ritmo léxico, temporal y semántico que trava internamente el fragmento poemático, funcionando como auténticas rimas internas en los textos que carecen de ellas.

El mismo efecto rítmico producen las parejas de palabras en antítesis: "alto", "hondo" (vv. 6-8), "más", "menos" (vv. 33-34). Y

---

<sup>122</sup> Elegir ("elegiste", v. 1; "eligió", v. 2), ser ("era", v. 6; "seré", v. 33), estar ("estaba", v. 12; "estuve", v. 20), dar ("dabas", v. 24; "dárteme", v. 25), vivir ("viví", "vivo", v. 26), perder ("perderé", v. 35; "perdido", v. 37), morir ("han muerto", v. 39; "morirse", v. 41).

<sup>123</sup> Especialmente dominante es la del pretérito indefinido: "salí", (v. 3), "bajé" (v. 8), "estuve" (v. 20), "viví" (v. 26) y de tercera persona del singular "eligió", (v. 2), "echó" (v. 22). También hay de futuro ("retornaré", v. 29; "seré", v. 33; "perderé", v. 35) y pretérito imperfecto de indicativo ("era", v. 6; "estaba", v. 12).

se intensifica con las tríadas de complementos circunstanciales (vv. 3 y 4) o directos (vv. 35 y 36), y con los paralelismos sintácticos tradicionales: “nunca era yo más alto / que las sierras del mundo” (vv. 6 y 7) que deriva en la estructura: “Nunca bajé más hondo / de las profundidades / máximas señaladas” (vv. 8 a 10).

A veces, el paralelismo es más conceptual que sintáctico, como sucede a partir del símil de los versos 13 y 14 (“triste, como lo están esos relojes chicos”), desde donde se destacará de los relojes que no poseen dos aspectos que les son morfológicamente consustanciales: “sin brazo en que ceñirse / y sin cuerda, parados” (vv. 15 y 16). Esta doble expectativa argumental, proporcionada por los dos circunstanciales, consigue una primera realización con el cambio de “triste” por “gozo”; entonces, el estatismo del tiempo inmóvil y anónimo de la nada será mudado por el latido de la vida y la acción: “Y mi gozo / se echo a rodar, prendido / a tu ser, en tu pulso”<sup>124</sup> (vv. 21 a 23). De manera que las carencias de los relojes, símbolos del destructor paso del tiempo y de la muerte, y trasuntos del ánimo del “yo lírico”, son solventadas por el impulso vital del “tú”.

Obviamente el ritmo del pensamiento se refuerza con las paradojas, imágenes y desarrollos visionarios. Con esta función, el fragmento se inicia con una imagen verbal (vv. 1 a 4)<sup>125</sup> que

---

<sup>124</sup> Esta reaparición de elementos anteriores (vv. 15 y 16) convierte a estos versos (vv. 21 a 23) no en una visión subjetiva, sino en una imagen verbal de base objetiva al poder reconstruir por vía deductiva y lógica su significado, sus referentes.

<sup>125</sup> Juan Villegas (1976: 133) opina que “la clave del poema yace en la cuarteta heptasilábica inicial (...) el poema se organiza en tres instancias, que coinciden con tres momentos afectivos. Los versos 5-6 corresponden al *antes*, desde el 17 al 25, al *ahora*, y los finales (26-41) al *después*.” Lamentamos disentir de estas aseveraciones. Esos cuatro versos iniciales cerrados por el punto, podrían -en un sentido amplio- admitirse como “cuarteta”; pero no hay rima (abab) ni separación interestrófica, ni estamos ante composiciones estróficas convencionales. En segundo lugar, desconocemos el valor interpretativo que le otorga a “instancia” que no podría ser “estancia” en ningún caso, y tal vez sí “solicitud” o “impugnación”; segunda y tercera acepción del *Diccionario de la Lengua Española* (Madrid, Espasa-Calpe, 1984: 778). Pero en ambos casos tampoco se corresponde con la exposición del argumento del fragmento. Por último, el teórico “*antes*” no llegaría hasta el verso 16 sino hasta el 25, y el “*ahora*” comenzaría en el 26, momento en que aparece el primer verso con el paso de los imperfectos e indefinidos al presente de indicativo: “Viví, vivo. ¿Hasta cuándo? / Sé que te volverás.” Y, a partir de este “volverás” se sucederán los verbos en tiempo futuro que romperán su proyección con un nuevo y sorprendente presente en el penúltimo verso: “o ya no tienen nada.” Consecuentemente, pensamos que toda la explicación “temporal” del fragmento partiría de premisas erróneas.

incluye una imagen apositiva al identificar al tú lírico con el "amor" (v. 2); y dos hipérbolos sobre el efecto eufórico y las facultades sobrenaturales que produce la amada (vv. 5 a 7, y 8 a 10), que son asimismo dos ejemplos de imágenes visionarias. Esta simultánea cualidad de hipérbole e imagen se reproduce también en los versos 19 y 20 ("más alto ya que estrellas / o corales estuve"); puesto que la imagen es el tropo dominante del fragmento, ya sea adjetiva ("Y mi alegría estaba / triste" (vv. 12-13) o mediante la ruptura de frase hecha ("al tenerte de menos", v. 34).

También adquieren un sobresaliente rango exegético las dos visiones del último tercio del fragmento por su cualidad de imaginario irracional interpretables sólo dentro de la cosmogonía del yo lírico. En la primera (vv. 28 a 32), siente el miedo por la ausencia de la amada y cómo aquella le llevaría a un mundo cotidiano y vulgar. La segunda visión (vv. 38 a 41) es todavía más extraordinaria e irracional debido a las dos paradojas que contiene (vuelve al osario de los no muertos, y que "ya no tienen nada / que morirse"), y a que éstas intensifican la dramática desolación del "yo" en un momento tan determinante como la conclusión del fragmento.

Como es frecuente, para establecer el ritmo se vale de los versos oxítonos (17%) que se alternan irregularmente con ligeras asonancias (-é-o) y, además de las similitudencias y los casos de derivación verbal señalados, con la repetición dispersa de vocablos claves como son los pronombres personales de primera y segunda persona del singular: "tú" (vv. 1; 24; y 17 y 25 en epífora), "yo" (vv. 6, 33), "mí" (vv. 18 en epímone; 25, 37).

---

Además, añade que "el poema <Qué alegría, vivir / sintiéndose vivido> viene a complementar su actitud anterior y la incorporación de una nueva idea -la del persistir en el otro- lo lleva a superar la desesperación remanente en los últimos versos del texto ya comentado." Juzgamos que gran distorsión es, porque el fragmento "ya comentado" era el 62º y éste es el 21º, razón objetiva -sin olvidar la enorme distancia que media en el poema- por la que no "viene a complementar su actitud anterior". En el macrotexto el orden no es fortuito sino causal, como estudiamos en su estructuración secuencial.

[63]

	No quiero que te vayas, dolor, última forma	2190
	de amar. Me estoy sintiendo vivir cuando me dueles	
5	no en ti, ni aquí, más lejos: en la tierra, en el año de donde vienes tú,	2195
	en el amor con ella y todo lo que fue.	
10	En esa realidad hundida que se niega a sí misma y se empeña	2200
	en que nunca ha existido, que sólo fue un pretexto	
15	mío para vivir. Si tú no me quedaras, dolor, irrefutable,	2205
	yo me lo creería; pero me quedas tú.	
20	Tu verdad me asegura que nada fue mentira. Y mientras yo te sienta,	2210
	tú me serás, dolor, la prueba de otra vida	
25	en que no me dolías. La gran prueba, a lo lejos, de que existió, que existe,	2215
	de que me quiso, sí, de que aún la estoy queriendo.	

Lo novedoso de este fragmento poemático es que el yo lírico no se dirige confidencialmente al "tú", sino que apostrofa a un concepto abstracto e inanimado: el dolor, al que define mediante una apositiva imagen de conocimiento, de elaboración intelectual: "dolor, última forma / de amar" (vv. 2-3). El fragmento desarrolla

el tópico literario de la dulce herida de amor, del penar de un amor profano que en el recuerdo y desde su soledad, como en la mística, es prueba de otra vida más allá.

El dolor es, consecuentemente, una forma de sentirse vivo fuera del "osario inmenso / de los que no se han muerto" versos 38 y 39 con que terminaba el fragmento anterior (62º); "vivo" porque, al sentirse, recuerda y rescata el amor que parecía negarse como experiencia real. El dolor es la confirmación de que el amor existió, de que hubo otro ser en su vida y de que está vivo sintiéndola. Es una prueba de que ella vivió, vive y le quiso, y de que él sigue queriéndola.

Dado el destinatario irreal y personificado, en esta ocasión los deícticos -pronombres personales de segunda persona singular ("te", vv. 1 y 22; "ti", v. 5; "tú", vv. 7, 16, 19 y 23)- tienen como referente al dolor, receptor imaginario del fragmento que incluso aparece como vocativo en tres versos: 2, 17 y 23. La extrañeza que produce la elección de este "tú" provoca la presencia de varias paradojas e imágenes ya desde los primeros versos como eficaces vehículos expresivos y explicativos del sentimiento.

La primera paradoja –"Me estoy sintiendo / vivir cuando me dueles" (vv. 3 y 4)- deriva en una tríada de complementación circunstancial de lugar (v. 5) en la que el tercer término –"más lejos"- abre otra asindética complementación circunstancial locativa y cuádruple en este segundo caso. Ambas series de complementos se utilizan con el fin de ubicar espacial y temporalmente –"en la tierra, en el año", v. 6- el origen del dolor que siente el yo lírico.

Esa ubicación espaciotemporal estaba rehusada y anulada: "En esa realidad / hundida que se niega / a sí misma y se empeña / en que nunca ha existido (...) para vivir". Pero, a esta extensa visión (vv. 10 a 15) que detalla la negación de una existencia por la realidad, le sigue un apóstrofe lírico dirigido al dolor (vv. 16 a 19) y una paradoja clarividente: "Tu verdad me asegura / que nada fue mentira", vv. 20 y 21. Mediante ambos procedimientos elocutivos se reafirma la identidad del dolor como vía de recuperación del pasado amoroso y como prueba de que existió. Idea que se refuerza en el siguiente apóstrofe lírico (vv. 22 y 23) y la imagen visionaria que lo complementa y que expresa que el dolor es "la

prueba de otra vida / en que no me dolías" (vv. 24 y 25). Es más, mediante otra imagen visionaria se intensifica el valor de él y de sus virtudes, él es la "gran prueba a los lejos" (v. 26) de la existencia de aquel amor y, también, del amor que el yo lírico todavía siente. Conceptos ambos que vienen explicados con una compleja polimembración de cuatro paralelísticas oraciones subordinadas sustantivas en función de complementos nominales (vv. 27 a 29) que certifican la capacidad de recobro emocional del dolor, y cómo éste es testigo del amor pasado ("existió", "quiso") y presente ("existe", "estoy queriendo")..

El fragmento tiene, según hemos visto, una compleja estructuración sintáctica para una idea que no lo es tanto: el dolor mantiene vivo el amor. De manera que tiende también a la repetición de conceptos, morfologías y lexemas. Como puede comprobarse en la polipote verbal de existir ("ha existido", v. 13; "existió", v. 27; "existe", v. 27), sentir ("sintiendo", v. 3; "sienta", v. 22), quedar ("quedaras", v. 16; "quedas", v. 19), querer ("quiso", v. 28; "queriendo", v. 29), etc. O en que el lexema dolor, la palabra clave de todo el fragmento, aparecerá derivado también en sus formas verbales: "dueles", v. 4; "dolías", v. 25.

Repeticiones son también la anáfora de dolor (vv. 2 y 17), la epífora del adverbio "lejos" (vv. 5 y 26), muy simbólico en Salinas por su capacidad de evocar la trasrealidad, o de "tú" (vv. 7 y 19). Esta última forma parte de un total de siete versos (24%) con rima oxítona como técnica para mantener el ritmo heptasílabo del fragmento.

#### [64]

¡Qué de pesos inmensos,  
órbitas celestiales,  
se apoyan  
-maravilla, milagro-,  
en aires, en ausencias,  
en papeles, en nada!

2220

	Roca descansa en roca,	
	cuerpos yacen en cunas,	2225
10	en tumbas; ni las islas	
	nos engañan, ficciones	
	de falsos paraísos,	
	flotantes sobre el agua.	
	Pero a ti, a ti, memoria	2230
15	de un ayer que fue carne	
	tierna, materia viva,	
	y que ahora ya no es nada	
	más que peso infinito,	
	gravitación, ahogo,	2235
20	dime, ¿quién te sostiene	
	si no es la esperanzada	
	soledad de la noche?	
	A ti, afán de retorno,	
	anhelo de que vuelvan	2240
	invariablemente,	
25	exactas a sí mismas,	
	las acciones más nuevas	
	que se llaman futuro,	
	¿quién te va a sostener?	2245
30	Signos y simulacros	
	trazados en papeles	
	blancos, verdes, azules,	
	querrían ser tu apoyo	
	eterno, ser tu suelo,	2250
	tu prometida tierra.	
35	Pero, luego, más tarde,	
	se rompen –unas manos–,	
	se deshacen, en tiempo,	
	polvo, dejando sólo	2255
40	vagos rastros fugaces,	
	recuerdos, en las almas.	
	¡Sí, las almas, finales!	
	¡Las últimas, las siempre	
	elegidas, tan débiles,	2260
	para sostén eterno	

45	de los pesos más grandes! Las almas, como alas sosteniéndose solas a fuerza de aleteo	2265
50	de no pararse nunca, de volar, portadoras por el aire, en el aire, de aquello que se salva.	2270

Es un fragmento en el que las elipsis argumentales junto a la expresión nominal producen cierta desconexión aparente entre sus partes. Si a ello le añadimos el hecho de ser una única y extensa paraestrofa de 53 versos la que aglutina todo el contenido poemático, comprenderemos la dificultad para que éste sea entendido en su integridad y que necesite, provoque, un esfuerzo extra por parte del lector para interpretar y reconstruir los saltos en la dirección conceptual del argumento, así como para darle a éstos una mínima y lógica coherencia en su progresión temática. Además, las ocho cláusulas del fragmento son ciertamente extensas, formadas por una notable cantidad de versos cada una: 6, 6, 9, 7, 6, 6, 5 y 8.

Con todo, hay unos marcadores externos que nos permiten trazar un mínimo hilo sintáctico y argumental. En primer lugar, con la exclamación retórica inicial (vv. 1 a 6) se expresa la descompensación que se produce entre grandes magnitudes: "¡Qué de pesos inmensos, / órbitas celestiales, / se apoyan..." en pequeñas: "en aires, en ausencias, / en papeles, en nada!"

Tal ilógica correspondencia se reconduce con la presencia de elementos relacionados de un modo más racional: "roca", "cuerpos", "islas" como "paraísos" (vv. 7 a 12). En este momento, se incluye un conector contraargumentativo o adversativo para dos ideas nuevas en estrecha relación con la inicial. El conector "Pero" inicia el verso 13 y coordina dos ideas relacionadas mediante un paralelismo que arranca en los versos primeros (13 y 22) de las dos cláusulas correspondientes: "Pero a ti, a ti, memoria (...) ¿quién te



sostiene/ si no es la esperanzada / soledad de la noche?"; y "A ti, afán de retorno (...) ¿Quién te va a sostener?" Estas oraciones terminan, como vemos, con dos apóstrofes líricas interrogativas a dos seres abstractos e inanimados –el recuerdo del amor y el deseo de volver– a los que se pregunta quién los va a sostener (vv. 19 a 21<sup>126</sup>, y 28).

A partir de aquí obtenemos la respuesta, los soportes del recuerdo y el deseo: "Signos y simulacros / trazados en papeles (...) querrían ser tu apoyo" (vv. 29, 30 y 32); con lo que se desvela una íntima relación léxica y semántica con el comienzo del fragmento. Así, los "papeles" (v. 30), metáfora metonímica de las cartas, que ya aparecían en el primer verso, se nos descubren ahora como débil tabla de salvación. Y desde el tercer verso, la forma verbal "se apoyan" reaparece en el treinta y dos como el sustantivo "tu apoyo".

A continuación, nos encontramos otra vez con el mismo conector contraargumentativo "pero" (v. 35), para saber que "los papeles" se rompen convirtiéndose sólo en un recuerdo para las almas (vv. 35 a 40). Y serán estas dos últimas palabras, "las almas", las que protagonicen la cláusula final del fragmento erigiéndose, a pesar de su debilidad, en "sostén eterno, /de los pesos más grandes! (...) en el aire" y, por tanto, en débiles esperanzas salvadoras de la memoria y el afán de volver.

Obsérvese que se utiliza la técnica de la retroalimentación léxica y conceptual dentro del mismo fragmento, reflejo de un meditado trabajo de construcción y reconstrucción del texto. De esta manera, la anterior expresión citada se aprovecha de la idea ya aparecida en la exclamación inicial del fragmento en la que grandes dimensiones ("pesos inmensos, / órbitas celestiales" que se transformaban en "peso infinito, / gravitación" en los vv. 17 y 18, y después se reproducía como "pesos más grandes") se apoyaban en nociones ligeras ("aire", "ausencia", "papeles", "nada") que se convierten ahora en débiles "almas (...) en el aire". También en esta misma cláusula, se utiliza esta técnica con el sintagma "sostén eterno" (v. 44), en relación sinonímica con "apoyo / eterno" (v. 32-

---

<sup>126</sup> Con más precisión, se trata de una sujeción o *hiphofora*, pues el yo poemático se hace una pregunta a la que él mismo se responde: "dime, ¿quién te sostiene / si no es la esperanzada / soledad de la noche?"

33). Incluso en la cláusula final, donde “sosteniendo” (v. 47) está en reiteración léxica y temática con las dos interrogaciones retóricas (“sosteniendo”, v. 19, y “sostener”, v. 28).

Como hemos comprobado, la repetición en los diversos niveles lingüísticos sigue siendo la técnica fundamental para elaborar los fragmentos. Y se produce también acudiendo a la epímore: “a ti, a ti” en el v. 13 en relación anafórica con el verso 22: “A ti”; la epífora de “nada” en los versos 6 y 16; el valor sinonímico del doble sujeto (versos 1 y 2, y 29), atributo (vv. 14 y 15) o complemento circunstancial (vv. 8 y 9). Y, por supuesto, estableciendo relaciones semánticas como la triple adjetivación cromática del verso 31 (“blancos, verdes, azules”); la sinonimia de los versos 4, 22 y 23, 29, 35 ; y la antítesis nominal de los versos 14 y 16: “carne”-“nada”, o adjetiva en los versos 43 y 45: “débiles”-“grandes”.

Asimismo el ritmo se obtiene mediante más amplias estructuras sintácticas y semánticas (los encabalgamientos<sup>127</sup> abruptos y sirremáticos, la gradación de los cuatro complementos circunstanciales -vv. 5 y 6- de origen barroco<sup>128</sup> e integrados en dos

---

<sup>127</sup> Hay un llamativo número de abruptos (9-10, 14-15, 32-33, 42-43, 51-52) lo que origina un ritmo sintáctico y semántico rápido que encuentra su precisión significativa en los versos encabalgados. También son importantes los encabalgamientos sirremáticos que separan sujeto y verbo (9-10) o sustantivo y adyacente (10-11, 13-14, 14-15, 20-21, 32-33).

<sup>128</sup> Como advertimos en las páginas 266-267, hay una obvia filiación entre “en aires, en ausencias, / en papeles, en nada,” y el endecasílabo “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” del soneto “Mientras por competir con tu cabello”. La intertextualidad, procedente de Góngora, el poeta celebrado por el 27, se retoma en los versos 13 a 16 (“memoria / de un ayer que fue carne / tierna, materia viva, y / que ahora ya no es nada”), y es más obvia en los versos 37 a 39: “se deshace, en tiempo, / polvo, dejando sólo / vagos rastros fugaces, / recuerdos, en las almas”, que también recuerdan los endecasílabos quevedescos “¡Fue sueño ayer; mañana será tierra! / Poco antes, nada; y poco después humo!”

En la correspondencia que publica Bernal Salgado (1996: 86) refiere Salinas a Diego su trabajo sobre la “Soledad Tercera” y los sonetos de Góngora. No obstante, si nos preguntáramos qué más hay de gongorino en este macrotexto habría que responder que, tal vez, muy poco, en todo caso cierta tendencia al desarrollo imaginario con abundantes polimembraciones y la sintaxis hiperbática por motivos métricos; pero poco hay de las metáforas e imágenes exuberantes y de las intertextualidades míticas del cordobés.

También es de génesis barroca la idea expuesta en los versos 8 y 9: “cuerpos yacen en cunas, / en tumbas”; ya que la que pareja de sustantivos “cunas”-“tumbas” es símbolo pesimista del transcurso temporal y del acecho de la muerte; y formaba una frecuente rima que incluso se aproxima al título de la obra ascética en prosa de Francisco de Quevedo *La cuna y la sepultura*.

proposiciones, los paralelismos sintácticos y el símil del verso 46: “Las almas, como alas”), así como de imágenes y visiones<sup>129</sup> que permiten la compleja expresión del imaginario poemático<sup>130</sup>.

[65]

	No en palacios de mármol, no en meses, no, ni en cifras, nunca pisando el suelo: en leves mundos frágiles	
5	hemos vivido juntos.	2275
	El tiempo se contaba apenas por minutos: un minuto era un siglo, una vida, un amor.	
10	Nos cobijaban techos, menos que techos, nubes; menos que nubes, cielos; aun menos, aire, nada.	2280
	Atravesando mares	
15	hechos de veinte lágrimas, diez tuyas y diez mías, llegábamos a cuentas doradas de collar, islas limpias, desiertas,	2285
	sin flores y sin carne;	
20	albergue, tan menudo,	2290

---

<sup>129</sup> Todo el fragmento se realiza a partir de un desarrollo visionario de fundamento irracional y subjetivo, en el que destacan, especialmente por su número y predicaciones irreales y fantásticas, las visiones (vv. 1 a 6, 13 a 18, 22 a 27, 29 a 34, 35 a 40, 42 a 45, 46 a 53) y las imágenes visionarias (una visionaria apositiva de las islas situada entre el verso 10 y 11: “ficciones / de falsos paraísos”; que está seguida de otra adjetiva: “flotantes sobre el agua” v. 12).

<sup>130</sup> Que es de tal claridad intelectual y expositiva para el emisor poemático que en un fragmento de 53 versos, el segundo más extenso del macrotexto, no precisa más que de un verso oxítono y otro proparoxítono para cuadrarlo métricamente, señal que avisa de la rotundidad y clarividencia del significado simbólico del léxico utilizado.

	en vidrio, de un amor que se bastaba él solo para el querer más grande	
25	y no pedía auxilio a los barcos ni al tiempo. Galerías enormes abriendo	2295
30	en los granos de arena, descubrimos las minas de llamas o de azares. Y todo	2300
35	colgando de aquel hilo que sostenía, ¿quién? Por eso nuestra vida no parece vivida: desliz, resbaladora, ni estelas ni pisadas dejó detrás. Si quieres	2305
40	recordarla, no mires donde se buscan siempre las huellas y el recuerdo. No te mires al alma, a la sombra, a los labios.	2310
45	Mírate bien la palma de la mano, vacía.	2315

V. 13 (2283). La palabra "aun" aparece sin tilde en LV1: 173, LV2: 84, LV3: 118 y LV5: 355; y Escartín la escribe con tilde -"aún"- en LV4: 234 y sin ella en LV6: 330. Ante tal desajuste editor, incluso en Soledad Salinas que sí puntúa la palabra en las ediciones de 1989 y 2003, nos inclinamos por la edición original de 1933. No obstante, la diferencia significativa en este contexto es mínima, sin tilde tiene el valor de "incluso" y con ella de "todavía" por lo que en ambos casos se mantendría el sentido de ponderación o encarecimiento intensificador.

El yo lírico se dirige al “tú” mediante una serie de negaciones referidas a los lugares donde no vivieron el amor (vv. 1 a 3), para indicar donde sí: “en leves mundos frágiles”<sup>131</sup> (v. 4), por lo que el fragmento conectaría semánticamente con el final del anterior en el que las débiles almas eran el apoyo de lo “que se salva”. Para conseguir esta conexión, Salinas ha dispuesto en los cinco primeros versos una sintaxis latinizante, de manera que lo dota de una profunda ordenación hipérbatica que desplaza el verbo principal hacia el quinto verso. El efecto produce, además, una mayor tensión lírica.

Continúa refiriendo que se cobijaban en cielos, “aun menos, aire, nada” (v. 13)<sup>132</sup>, pero a partir de este verso, es un fragmento tan descompensado, tan preciosista en su parte central (vv. 24 a 31, 2.286 a 2.303), que resulta difícil integrarlo en el total del poema. Si el volumen poético funcionaba hasta el verso 2.283 como un mar lírico en el que confluían independientemente y ensamblados todos los sesenta y cuatro fragmentos poéticos como partes y apartes de un todo integrador, la trivialidad de estos 18 versos<sup>133</sup> no sólo supone un cambio cualitativo, sino una aportación

---

<sup>131</sup> Indica Bou (Salinas, 2002: 115) que los versos 4 y 5 de este fragmento ya estaban escritos antes del 20-XII-1932: “Escribí una vez: <En leves mundos frágiles / hemos vivido juntos>”.

<sup>132</sup> Síntesis de los elementos enumerados en los versos 5 y 6 del fragmento 64: “en aires, en ausencia, / en papeles, en nada!”

Hay otros vínculos léxicos y semánticos con el fragmento precedente, los sustantivos siguientes: “islas”, “suelo”, “albergue”, “tiempo”, “recuerdo”; y el verbo “sostener” en posición final de verso y en oración interrogativa (“que sostenía, ¿quién?”). Destaca Stixrude (1986: 23) del léxico de Salinas la capacidad “de ajustarse a la gran variedad de temas que van a ocupar al poeta, la flexibilidad que exhibe para captar nuevas percepciones”, y como “constantemente encuentra ocasión de resucitar su propio lenguaje, dándole revitalizadora validez” (p. 24).

<sup>133</sup> “Atravesando mares / hechos de veinte lágrimas, / diez tuyas y diez más, / llegábamos a cuentas / doradas de collar, / islas limpias, desiertas, / sin flores y sin carne; / albergue, tan menudo, / en vidrio, de un amor / que se bastaba él solo / para el querer más grande / y no pedía auxilio / a los barcos ni al tiempo. / Galerías enormes / abriendo / en los gramos de arena, / descubrimos las minas / de llamas o de azares.”

Resulta tópico y melodramático el hipérbaton inicial, pues, más que un intento de evolución de Bécquer (“Dos olas que vienen juntas (...) Dos jirones de vapor (...) eso son nuestras dos almas”; rima 33, XXIV), supone una involución, que continuará en las triviales metáforas que le siguen [“cuentas / doradas de collar, / islas limpias (...) albergue (...) en vidrio”]. Este presunto refinamiento expresivo pretende poetizar “el querer más grande” que “no pedía auxilio / a los barcos”, y termina en otro hipérbaton insustancial sobre “Galerías

postiza e impertinente, una salida del tono lírico del amor y trasamor que se poetiza en *La voz a ti debida*. Consecuentemente, en nuestra modesta opinión, estos versos preciosistas están fuera de la calidad y calor del imaginario lírico del fragmento y de todo el libro.

Así pues, tras recordarle a su amada la fragilidad y dificultad del amor pasado (“hemos vivido”, “el tiempo se contaba”, “Nos cobijaban”), siempre pendiendo de las débiles almas, el yo lírico razona por qué su vida, juntos, parece irreal al no dejar huellas de sí. Esta es la razón por la que, para recordarla, la amada no debe mirarse al alma sino a su propia mano, vacía.

El final es ambiguo e impreciso. Parece evidente que no se refiere a que en la mano se pueden leer la líneas de sus experiencias vitales, más bien puede considerarse un reproche a la amada por su desdén.

Los procedimientos retóricos siguen la técnica de la repetición, tan normativa del cancionero. Las tres primeras cláusulas son portadoras de una serie de tríadas. De complementos circunstanciales (vv. 1 a 4), la primera. De atributos<sup>134</sup> en gradación intensificadora (“un minuto era un siglo, / una vida, un amor”, vv. 8 y 9), la segunda. Y la tercera de una estructura paralelística (vv. 10 a 13) en la que se produce una enumeración de sujetos que conforman una gradación<sup>135</sup>.

Hay una extensa visión (vv. 14 a 26) que desarrolla su imaginario sobre un estudiado hipérbaton que, amén otros disloques sintácticos, sitúa inicialmente a la proposición subordinada circunstancial de modo (“Atravesando mares”, v. 14) y después el verbo principal (“llegábamos”, v. 17). Es una visión de los esfuerzos que realizaban los amantes para conseguir un lugar

---

enormes” abiertas “en los granos de arena”. En fin, unos versos de tono menor, los únicos, en nuestra opinión, desafinados de todo el macrotexto poético.

<sup>134</sup> El amor se expresa con los mismos sustantivos en el poema “La certeza” de *Historia del corazón* (1954) de Vicente Aleixandre: “Aquí en la noche: en el día; en el minuto: en el siglo.”

<sup>135</sup> Los versos 12 y 13 (“menos que nubes, cielos; / aun menos, aire, nada”) pueden interpretarse como otra paráfrasis gongorina. V. nota 128.

donde albergar su amor. La misma disposición hiperbática, subordinación de gerundio (“abriendo”, v. 28) y aparición posterior del verbo principal en primera persona del plural (“descubrimos”, v. 30), se produce en la siguiente visión (vv. 27 a 31).

En la parte final del fragmento, hay una intensificación de tres elementos sinonímicos (“estelas”, “pisadas”, “huellas”) para resaltar que ninguno de ellos existió en sus vidas juntas. Con la misma intención se produce el triple complemento circunstancial de los vv. 43 y 44: “No te mires al alma, / a la sombra, a los labios”<sup>136</sup>, para destacar más, en los dos últimos versos, la soledad y el vacío que acompañan a la amada: “Mírate bien la palma / de la mano, vacía.”

Las rimas oxítonas son escasas, 4 (8%), por lo que, además de varias asonancias de distribución irregular (-é-o, -á-a, -í-a), el ritmo del fragmento se confía a la repetición de las ya reseñadas estructuras sintácticas (vv. 1 y 2, 8 y 9, etc., y las de orden binario de los vv. 16, 20, 26, 38), y oracionales (10 a 13, 40 y 43, etc.).

### [66]

	Lo encontraremos, sí.	
	Nuestro beso. ¿Será	
	en un lecho de nubes,	
	de vidrios o de ascuas?	2320
5	¿Será	
	este minuto próximo,	
	o mañana, o el siglo	
	por venir, o en el borde	
	mismo ya del jamás?	2325
10	¿Vivos, muertos? ¿Lo sabes?	
	¿Con tu carne y la mía,	
	con mi nombre y el tuyo?	
	¿O ha de ser ya con otros	

---

<sup>136</sup> En donde, por sorpresa, se hace tabla rasa de la simbología que habían adquirido palabras como “alma”, “sombra” y “labios”.

	labios, con otros nombres	2330
15	y siglos después, esto que está queriendo ser hoy, aquí, desde ahora? Eso no lo sabemos.	
	Sabemos que será.	2335
20	Que en algo, sí, y en alguien se tiene que cumplir este amor que inventamos sin tierra ni sin fecha donde posarse ahora:	2340
25	el gran amor en vilo. Y que quizá, detrás de telones de años, un beso bajo cielos que jamás hemos visto,	2345
30	será, sin que lo sepan esos que creen dárselo, trascendido a su gloria, el cumplirse, por fin, de ese beso impaciente	2350
35	que te veo esperando, palpitante en los labios. Hoy nuestro beso, su lecho, están sólo en la fe.	2355

El yo lírico comunica en primera persona del plural a su amada que encontrarán su beso, reemprenderán su amor. A partir de este convencimiento para el futuro, le lanza una serie de seis interrogaciones retóricas con las que pretende descubrir dónde, cuándo y cómo lo hallarán, por lo que la certeza rotunda del primer verso parece diluirse entre tantas dudas, pues desconoce las coordenadas espaciotemporales del encuentro: "Eso no lo sabemos" (v. 18). Aunque en seguida manifiesta, con una concatenación, su confianza: "Sabemos que será" (v. 19).



Y ese "beso"<sup>137</sup> (v. 2), símbolo del triunfo del amor, se cumplirá en los amantes, aunque de momento sólo sea un proyecto expectante –"el gran amor en vilo"<sup>138</sup>, aunque sea dentro de cien años trascendido y realizado en otra pareja amante, reencarnación futura<sup>139</sup> de una realidad que nace ahora. Por esta razón, el final anticlimático del fragmento resume el proceso, conectando léxica, semántica y estructuralmente con la idea expresada en los primeros versos: "Lo encontraremos, sí" (v. 1). Pero hoy el beso, su asiento y sustento, está en la esperanza de "dárselo", en el deseo de que exista: "nuestro beso, su lecho, / está sólo en la fe" (vv. 38 y 39)<sup>140</sup>.

Los verbos en primera persona del plural inclusiva para ambos amantes son abundantes en el fragmento: en futuro ("encontraremos", v. 1), presente ("sabemos", vv. 18 y 19; "inventamos", v. 22), pretérito perfecto de indicativo ("hemos visto", v. 29). Pero el yo lírico se dirige también a la amada en segunda persona del singular: "¿Lo sabes?", (v. 10). Y lo hace utilizando un verbo nuclear en el fragmento por su significado denotativo. Él necesita conocer la realización y localización del amor, y de ahí la polipote verbal de "saber": "sabes", v. 10; "sabemos", v. 18 y 19; "sepan", v. 31.

Encontramos ya desde los primeros versos palabras procedentes del fragmento anterior como "beso" (v. 1), "nubes" (v. 2), "vidrios" (v. 3), "minuto" (v. 6), etc., que sirven de tenues conectores léxicos y semánticos con el fragmento 65, y que garantizan la continuidad de una temática y una emoción que se

---

<sup>137</sup> La palabra "beso" (v. 2) está en rima interna con "lecho" (v. 3), lugar de su realización física.

<sup>138</sup> Siente el amor "en vilo" porque el amante, debido a la ausencia y lejanía de la amada, se ha convertido en una anhelante sombra sin materia que recuerda el bien perdido y que, todavía con confianza, con precariedad, desea reencarnarse y recuperar el amor.

<sup>139</sup> Obsérvese las cuatro apariciones de la fórmula verbal "será", y su destacada colocación epifórica o anafórica (vv. 2, 5, 19, 30).

<sup>140</sup> La reiteración de los motivos temáticos, y de la rima interna comentada en la nota 137, dota al fragmento de una circularidad estructural.

hace versátil, diversa y autónoma cuando desarrolla, de manera también independiente, su contenido en cada fragmento poético.

Como hemos comentado, las seis interrogaciones retóricas expresaban las dudas del "yo" con respecto a dónde, cuándo y cómo sería el encuentro amoroso. Las preguntas nos transmiten, además, su incertidumbre mediante agrupaciones de elementos de isofuncionalidad sintáctica: tríada de complementos nominales ("en un lecho de nubes, / de vidrios o de ascuas?", vv. 3 y 4), tétrada de complementos circunstanciales unidos reveladoramente con conjunción disyuntiva que genera una gradación hiperbólica del tiempo que pueden esperar ("este minuto", "mañana", "el siglo por venir", "al borde mismo del jamás", vv. 6 a 9). La disyunción seguirá marcando la línea de pensamiento, esté elidida ("¿Vivos, muertos?", v. 10) o no (v. 13), en cuyo caso produce otra tríada de tres complementos circunstanciales de instrumento (vv. 13 a 15) y tres adverbios con un clarificador valor deíctico ("hoy, aquí, desde ahora", v. 17), pues el amante quiere, necesita, saber todo sobre el futuro beso: el lugar y el tiempo, y si ellos, los amantes, serán los protagonistas o estarán muertos. De ahí que los dos últimos apóstrofes interrogativos se cuestionen, vía paralelismo sintáctico y semántico, la identidad de los intérpretes de ese beso: "¿Con tu carne y la mía, / con mi nombre y el tuyo? / ¿O ha de ser ya con otros / labios, con otros nombres", vv. 11 a 14. Pero lo que más le inquieta es la localización espaciotemporal de ese amor, razón de las referencias deícticas del citado versos 17, del 23 ("sin tierra ni sin fecha") y del 26 al 28: "detrás / de telones de años, / un beso bajo cielos".

Y este amor, que "será" y se verá cumplido, es expresado semánticamente mediante una serie de figuras elocutivas entre las que sobresale el símbolo del verso 3 ("un lecho de nubes") en donde la palabra "lecho" es un imagen representativa del lugar del encuentro amoroso y asociado a lo positivo: calma, sueño, unión amorosa, blancura, pureza, meta de los amantes, etc. No por casualidad será una palabra clave en la imagen visionaria que cierra el fragmento: "nuestro beso, sin lecho, / están sólo en la fe"; y que reaparecerá en el fragmento siguiente<sup>141</sup>.

---

<sup>141</sup> Verso 13: "Me acercaré a su lecho", y v. 19: "y el gran lecho vació".

Destacamos también el desarrollo visionario de los versos 20 a 25, especialmente realzado por el verbo “inventamos” que juega un papel ambiguo con su simultáneo valor interpretativo (acción presente o pasada como pretérito indefinido), para atribuir a un gran amor “tierra” o “fecha” donde posarse y revelarse como “el gran amor en vilo” (v. 25).

Aunque la visión más extensa y resolutive en el fragmento poético sea la que abarcan los versos 26 a 36, en la que “un beso bajo cielos / que jamás hemos visto” (vv. 28 y 29), en terminología religiosa cristiana, será “trascendido a su gloria” (v. 32).

### [67]

	¿Quién, quién me puebla el mundo esta noche de agosto? No, ni carnes, ni alma. Faroles, contra luna.	
5	¿Abrazarme? ¿Con quién? ¿Seguir? ¿A quién? Veloces coincidencias de astro y gas lo suplen todo. Sombras y yo. Y el aire meciendo blandamente	2360
10	el cabello a las sombras con un rumor de alma. Me acercaré a su lecho -aire quieto, agua quieta-	2365
15	a intentar que me quieran a fuerza de silencio y de beso. Engañado hasta que venga el día y el gran lecho vacío	2370
20	donde durmieron ellas, sin huellas de la carne, y el gran aire vacío,	2375

	limpio,	
	sin señal de las almas,	
25	otra vez me confirmen	2380
	la soledad, diciendo	
	que todo eran encuentros	
	fugaces, aquí abajo	
	de las luces distantes,	
30	azares sin respuesta.	2385
	No, ni carnes, ni almas.	

El yo lírico se interroga sobre quién le amará esta noche de agosto<sup>142</sup>, pues está solo, sin compañía alguna con quien abrazarse. En su soledad, sólo las sombras –recuerdos del amor- le acompañan, y a ellas se acerca para que le quieran.

Al llegar el día descubre el gran engaño, “el gran lecho vacío” (v. 19) sin las sombras; de manera que vuelve a su soledad donde no hay “ni carnes, ni almas” (v. 31), ni amor físico ni comunión espiritual de los hablantes.

El desengañado tono de este fragmento poemático nos muestra un amante frustrado y pesimista ante la posibilidad de reeditar las vivencias amorosas, un amante que tiene que contentarse con un recuerdo insustancial que está vaciándose de corporeidad y de vida espiritual, metaforizada ésta en las almas, últimos soportes de la esperanza en el amor.

Las almas se convierten en fugaces receptores de la confianza y emoción vital del yo poemático, pero éstas se diluyen ante la contemplación del vacío y la soledad de su existencia presente, escenografiada espacial y emocionalmente en el citado verso 19 y su paralelo<sup>143</sup>, el 23: “y el gran aire vacío”. Este aislamiento e incomunicación del hablante se transforma en una depresiva amargura, pues ha perdido el rastro de la última huella de la

---

<sup>142</sup> Este mes ya apareció en el fragmento 8 como fechación de la llegada de la alegría, de la ansiada y esperada unión amorosa. En realidad, es también el mes en que se conocieron los amantes.

<sup>143</sup> Se produce un paralelismo sintáctico entre ambos versos, y una antitética correspondencia semántica y complementaria entre “carne”-“lecho”-“noche” y “almas”-“aire”-“día”.

amada, su alma. Así, esta palabra se convierte en la más presente e importante del fragmento lírico. De un lado, forma parte de una cuádruple epífora (vv. 3, 12, 24 y 31), lo que realza su posición simbólica nuclear. Y, de otro, está directamente referenciada mediante deícticos posesivos y de formas verbales o personales ("su lecho", v. 13; "me quieran", v. 15; "durmieron ellas", v. 20). Además, la epímone versal del verso 3 ("No, ni carnes, ni alma") con el 31 cierra el fragmento paradójicamente con estatismo y progresión argumental: el final confirma la soledad y vacío espiritual con que el yo lírico iniciaba el fragmento, y, también, los incrementa intensificándolos con las connotaciones que gravitan en torno a la mínima, pero significativa, modificación del plural del sustantivo: "No, ni carnes, ni almas" (v. 31). "Almas" porque ya no es la soledad de uno, del "yo", sino la certidumbre de que, tras la evolución del desengaño de los versos 13 a 30, es la soledad de dos almas.

El fragmento presenta una estructura circular, reflejo de una temática cerrada en sí misma. Los tres primeros versos componen una sujeción en la que el yo lírico se pregunta "quién" le va a acompañar en el mundo (vv. 1 y 2) para responderse él mismo que nadie estará junto a él en la soledad de la noche ("No, ni carnes ni alma. / Faroles contra luna", vv. 3 y 4<sup>144</sup>). La misma idea reaparece encuadrando el fragmento en los dos últimos versos, no hay más que "azares sin respuesta. / No, ni carnes, ni almas" (vv. 30 y 31).

"¿Quién?" es la palabra sin respuesta que concentra tres preguntas (vv. 1 en epímone, 5 y 6); de ahí que la modalidad oracional de los seis primeros versos esté presidida por la interrogación, realizada por el hecho de que dos preguntas en infinitivo están también respondidas con dos interrogaciones ("¿Abrazarme? ¿Con quién? / ¿Seguir? ¿A quién?"; vv. 5 y 6). Todas ellas son los modos expresivos que transcriben el ánimo

---

<sup>144</sup> El verso cuarto tiene un recuerdo de los primeros versos del romance "La casada infiel" del *Romancero gitano* (1928). Lo que en Lorca marca el paso de la percepción visual a la auditiva como fase paralela a la táctil en el encuentro amoroso -"Se apagaron los faroles / y se encendieron los grillos. / En las últimas esquinas / toqué sus pechos dormidos" (García Lorca, 1953: 36)- en Salinas expresa la constatación de que el amor es imposible y de que el amante está sumido en su soledad: "No, ni carnes, ni alma. / Faroles, contra luna. / ¿Abrazarme? ¿Con quién?"

desasosegado e inquieto de un "yo", huérfano amante, que necesita amar.

El fragmento continúa esbozando una provisional y extraña solución a las cuestiones planteadas: "Veloces / coincidencias de astro / y gas lo suplen todo" (vv. 6 a 8). Esta visión tiene su paralelo en el largo desarrollo visionario (vv. 17 a 30) del final del fragmento: "encuentros / fugaces, aquí abajo / de las luces distantes" (vv. 27 a 29). Con ambos encuadres se alude a la imposibilidad de encontrar en la noche, en las estrellas, ni tan siquiera en el día<sup>145</sup>, "aquí abajo", las respuestas, la solución para el amor.

El "aire"<sup>146</sup> es un vocablo con una triple participación en el tramo central del fragmento poemático. Inicialmente es un sugerente estímulo de alma y de sombras en la visión de los versos 9 a 12<sup>147</sup>, y, después, en las dos visiones postreras (vv. 13 a 17; y 18 a 30), va gradualmente perdiendo su poder dinámico: "aire quieto", v. 14; y "aire vacío", v. 22. No obstante, lo más destacado de ellas es el intento por parte del enunciador lírico de buscar consuelo en las almas y en las sombras, y la posterior confirmación de que esta tentativa termina en el vacío y la soledad, en el fracaso.

La sensación de decepción y desengaño viene anticipada y expresada mediante el paralelismo sintáctico de los versos 21 y 24: "sin huellas de la carne", y, "sin señal de las almas", en dependencia directa (complementos nominales) con los ya citados versos 19 y 22 en donde se encuentran sus respectivos sujetos oracionales.

Contra lo que suele ser habitual en el poema, pero no en sus cuatro últimos fragmentos, hay pocos versos oxítonos. En éste, sólo

---

<sup>145</sup> Hay una disolución del tópico de las albas y alboradas como momentos de encuentro y separación de los amantes.

<sup>146</sup> Anteriormente, en el fragmento 64, el "aire" representa una entidad que sostiene "pesos inmensos" y es un soporte para la salvación: "por el aire, en el aire". En el 68 será un medio físico que posibilita asir, besar, lo inaprensible, "las sombras".

<sup>147</sup> Hay un eco en todo el fragmento, más sonoro en estos versos, de la rima 46 (X) de Bécquer: "rumor de besos y batir de alas"; Palomo, ed. (1982: 27); y uno más lejano de san Juan de la Cruz: "el silbo de los aires amorosos", de *Canciones entre el alma y el Esposo*, en Salinas P. (1936: 22).

un caso. De ahí que junto a las epíforas de "alma" y "almas", aparezcan asonancias (-é-a, -é-o) y el ritmo se refuerce con las repeticiones ya anotadas (interrogaciones retóricas, epímones, paralelismos, etc.).

[68]

5	¡Qué cuerpos leves, sutiles, hay, sin color, tan vagos como las sombras, que no se pueden besar si no es poniendo los labios en el aire, contra algo que pasa y que se parece!	2390
10	¡Y qué sombras tan morenas hay, tan duras que su oscuro mármol frío jamás se nos rendirá de pasión entre los brazos!	2395
15	¡Y qué trajín, ir, venir, con el amor en volandas, de los cuerpos a las sombras, de lo imposible a los labios, sin parar, sin saber nunca si es alma de carne o sombra	2400
20	de cuerpo lo que besamos, si es algo! ¡Temblando de dar cariño a la nada!	2405

Este fragmento lírico está íntimamente unido al anterior, pues, desde la primera paraestrofa, recolecta palabras claves del fragmento precedente ("sombras", "aire", "alma", "carne"). Sin embargo, el fragmento es simultáneamente autónomo y diferente, tanto desde un punto de vista formal como temático.

Efectivamente, los veintiún versos están inmersos, en su mayor parte, en tres grandes exclamaciones retóricas que conforman tres paraestrofas de extensión irregular (7, 5 y 9 versos) lo que denota la voluntad de distribuir con precisión el contenido poemático. La primera paraestrofa está centrada en los "cuerpos leves (...) como las sombras" (vv. 1-3), la segunda (vv. 8 a 12) hace referencia a otras sombras antitéticas, duras y oscuras, inaccesibles, y, por último, la tercera (vv. 13 a 21) expresa la ansiedad y el cansancio del enunciador lírico por su oscilación vital entre el deseo y el amor huidizo, entre los cuerpos y las sombras; pero también nos comunica su inseguridad al experimentar estos vaivenes emocionales y su incertidumbre final sobre el mismo concepto y hecho de amar: "si es algo! ¡Temblando / de dar cariño a la nada!"

Las dos primeras paraestrofas nos presentan, por tanto, las dos realidades amorosas con que se encuentra el enunciador poemático. Dos objetos amorosos en contraste, pues en la primera se constata la presencia de "cuerpos leves, sutiles, / (...) sin color, / tan vagos como las sombras" (vv. 1 a 3). Y en la segunda los protagonistas son elementos de contraria esencia, "sombras tan morenas (...) tan duras" que tienen un color de "oscuro mármol frío" (vv. 8 a 9). Obtendríamos así dos isotopías semánticas antitéticas, que están en las antípodas simbólicas, y que son igualmente inaccesibles para el yo lírico. De un lado, la que describe el objeto de inconsistencia amorosa ("cuerpos leves, sutiles", "sin color", "vagos como las sombras", "labios", "aire"), y, de otra, la que refiere el objeto amoroso más consistente ("sombras", "duras", "morenas", "oscuro mármol frío", "brazos"). Así pues, ni los "cuerpos" ni las "sombras" permiten el encuentro amoroso, los primeros porque hay que poner "los labios / en el aire" contra algo que se desvanece, las segundas por lo contrario: su marmórea dureza le impide entregarse a unos brazos.



Es en la tercera paraestrofa en la que el enunciador lírico nos confiesa el esfuerzo que padece con sus exploraciones oscilantes de un campo isotópico al otro en busca del amor; y cómo éste sigue tan en vilo (“con el amor en volandas”<sup>148</sup>, v. 14) que se dirige desde los cuerpos a las sombras para retroceder, desorientado por tanto intento estéril, nuevamente a lo corporal (“los labios”), hasta tal extremo que los amantes desconocen a quien están besando (¿“alma de carne o sombra / de cuerpo”?; vv. 18/19). Y, tras esta gradación temática ascendente, culmina su desconcierto en la cuarta exclamación retórica del fragmento: el clímax en el que los amantes temen la cercanía del vacío y la futilidad de sus intentos al sospechar que está dando cariño a la nada.

Para acercarse a la caracterizaciones de cuerpos y sombras, se producen las habituales dobles adjetivaciones, en este caso con aliteraciones añadidas que refuerzan su carácter antitético (“leves, sutiles”, v. 1; vs. “morenas”, “duras” -vv. 8, 9-, “oscuro mármol frío”, v. 10). Tampoco falta el aire paradójico de varias expresiones y la ambigüedad y proyección semántica que aportan [“algo / que pasa y que se parece”, vv. 6 / 7; “sombras (...) tan duras”, vv. 8-9], hasta el punto que llega a igualar como materia corpórea a los dos elementos opuestos mediante una imagen visionaria: “sin saber nunca / si es alma de carne o sombra / de cuerpo lo que besamos”, vv. 17 a 19). Los desnortados amantes contemplan su propia ceremonia caótica y tras distinguir levemente los cuerpos y las sombras, deambulan entre ambos buscando los cuerpos y confundiendo almas y sombras.

La complejidad imaginaria del fragmento, interpretable sólo parcialmente, ha restado espacio y protagonismo a otras figuras elocutivas. Esta densidad del universo imaginario representado se manifiesta en la extensión de las tres primeras proposiciones (7, 5 y 7 versos), en el léxico abstracto, y en cómo aquellas tres concluyen con desengaño y acciones inaprensibles.

Sólo hay cuatro casos de rima oxítona (“color”, v. 2; “besar”, v. 4; “rendirá”, v. 11; “venir”, v. 13) pues el ritmo se apoya en la

---

<sup>148</sup> El verso puede considerarse como un elemento sintáctico, semántico e imaginario de cohesión interpoemática. En efecto, la expresión está relacionada con el fragmento 66, verso 25: “el gran amor en vilo”.

monocorde modalidad exclamativa de las oraciones y en su componente anafórico (vv. 1, 8, 13) que se da también en los versos segundo y noveno ("hay"), reflejo de un paralelismo sintáctico con la fórmula: "¡qué" + sustantivo + "hay tan" + adjetivo + "que...!"

Otros tipos de repeticiones se producen en las tres oraciones con los adverbios de negación ("no", vv. 4 y 5; "jamás", v. 11; "nunca", v. 17), las subordinadas adverbiales condicionales (vv. 5, 18, 20), las similitudencias de infinitivo, etc.

[69]

	¿Y si no fueran las sombras sombras? ¿Si las sombras fueran -yo las estrecho, las beso,	2410
5	me palpitan encendidas entre los brazos- cuerpos finos y delgados, todos miedosos de carne?	
	¿Y si hubiese	2415
10	otra luz más en el mundo para sacarles a ellas, cuerpos ya de sombra, otras sombras más últimas, sueltas de color, de forma, libres	2420
15	de sospecha de materia; y que no se viesen ya y que hubiera que buscarlas a ciegas, por entre cielos, desdeñando ya las otras,	2425
20	sin escuchar ya las voces de esos cuerpos disfrazados de sombras, sobre la tierra?	

El yo lírico se hace tres preguntas sobre la corporeidad e identidad de las sombras. En la primera paraestrofa se cuestiona qué sucedería si las sombras no fueran tales (vv. 1 y 2), y si fueran "cuerpos finos (...) miedosos de carne" (vv. 6-7), cuerpos temerosos de lo corporal. En la segunda paraestrofa se interroga sobre si hay otra luz para encontrarles a las sombras otras "más últimas" (v. 12), las que denominaremos "trasombras", liberadas de lo material y sólo localizables "a ciegas, por entre cielos" (v. 17) a modo de soluciones para superar a las sombras sin cuerpo y a los adversos "cuerpos disfrazados / de sombras, sobre la tierra" (vv. 20 y 21).

Observamos que una parte del contenido final se descubre gracias a esta pareja de complementos circunstanciales de lugar: "por entre cielos" vs. "sobre la tierra". En la tierra se localizan los "cuerpos disfrazados / de sombras". Y en los cielos habría que buscar a las trasombras abandonando ya los cuerpos-sombras de la tierra, por tanto, en la interrogación final no sólo se propone la transustanciación en búsqueda de la esencia de la sombra, sino también un cambio en la ubicación imaginaria de ésta, que ahora no es de este mundo, sino celeste, aérea, anímica.

En definitiva, las tres preguntas se formulan para intentar averiguar la esencia real (vv. 1 a 7) y última (vv. 8 a 21) de las sombras, por lo que nos acercaremos al referido concepto de trasombra mediante un desarrollo visionario como única vía para traspasar el umbral de las realidades del mundo y que permitirá trascenderlas hasta su trasmundo. Estas sombras últimas, libres del concepto de materia, esencias puras de sombra, se convierten en panacea, meta, de todo el proceso de búsqueda del yo poemático.

Recordaremos que en los primeros fragmentos poemáticos de *La voz a ti debida*, el sujeto lírico buscaba al "tú", su objeto, para amarla y trascenderla ["quiero sacar / de ti tu mejor tú. / Ese que no te viste y que yo veo (...) preciosísimo", llegará a decir en el fragmento 41], para quedarse con su ser esencial, su alma, su sombra. Una vez alcanzado ese logro trascorpóreo y anímico, se ha quedado sólo con su esencia, solo con la verdad (55) que también trasciende en trasombras, pero éstas son tan puras y mínimas

("Sombras y yo", v. 9, F. 67) que le privan de la carne y el alma, con lo que su amor de tan último e intelectual está en vilo, en peligro, y puede no consumarse. Ante este riesgo y esta crisis catártica, se cuestiona la posibilidad salvadora de la trasombra (F. 69) como término final esencial que le salvaguardará de la servidumbre de los cuerpos. Pero las sombras, una vez alcanzado ese estado espiritual e imaginario, necesitan la realidad y los cuerpos para amarse o, de lo contrario, no existirán. Por eso, los amantes retrocederán en su camino y, mirando hacia delante, volverán, en el fragmento 70, a ofrecerles su carnalidad como medio de recobro de su amor, de su corporeidad como reinvento de infinitud y eternidad.

La reiteración de las preguntas y los conceptos produce también repeticiones léxicas, sintácticas y semánticas. Entre las primeras, destaca la concatenación de "sombras" en el verso 1, junto a su epítome y la repetición en simetría del verbo: "¿Y si no fueran las sombras / sombras? ¿Si las sombras fueran" (vv. 1 y 2). Éstas aparecen también en posición anafórica en los versos 2, 12 y 21. Y se produce catáfora de "otras" en el 11 y 18.

Son repeticiones léxicas y sintácticas el doble complemento adjetival (v. 13), las similitudines de presente (en el paralelismo sintáctico del verso 3: "yo las estrecho, las beso"), de imperfecto de subjuntivo (v. 8, "hubiese"; v. 16, "hubiera"), y el paralelismo que se produce entre la primera interrogación (vv. 1 y 2) y la segunda (vv. 2 y 6).

Respecto a las repeticiones semánticas se inician con la sinonimia del verso 3 ("yo las estrecho, las beso") y continúan con las del verso 6 ("cuerpos finos y delgados"), y el 12 y 13 ("suestras", "libres"). No obstante, como ya comentamos, son los desarrollos visionarios con un fuerte sentido paradójico (vv. 1 y 2) los tropos de mayor recorrido semántico. Una visión paradójica es igualmente la segunda interrogación (vv. 2 a 7) en la que se pregunta si las sombras pudieran ser "cuerpos finos y delgados, / todos miedosos de carne". O la tercera, de muy amplio proceso visionario en dos fases. En la primera (vv. 8 a 14) se cuestiona la posibilidad de que haya una luz para obtener "otras / sombras más últimas", sin forma y sin materia. Y en la segunda fase (vv. 15 a 21) se imagina el

hecho de que al ser inmateriales “hubiera que buscarlas / a ciegas”, despreciando a los anteriores cuerpos disfrazados de sombras<sup>149</sup>.

[70]

¿Las oyes cómo piden realidades,  
ellas, desmelenadas, fieras, 2430  
ellas, las sombras que los dos forjamos  
en este inmenso lecho de distancias?  
5 Cansadas ya de infinitud, de tiempo  
sin medida, de anónimo, heridas  
por una gran nostalgia de materia, 2435  
piden límites, días, nombres.  
No pueden  
10 vivir así ya más: están al borde  
del morir de las sombras, que es la nada.  
Acude, ven, conmigo. 2440  
Tiende tus manos, tiéndeles tu cuerpo.  
Los dos les buscaremos  
15 un color, una fecha, un pecho, un sol.  
Que descansen en ti, sé tú su carne.  
Se calmará su enorme ansia errante, 2445  
mientras las estrechamos  
ávidamente entre los cuerpos nuestros  
20 donde encuentren su pasto y su reposo.  
Se dormirán al fin en nuestro sueño  
abrazado, abrazadas. Y así luego, 2450  
al separarnos, al nutrirnos sólo  
de sombras, entre lejos,  
25 ellas  
tendrán recuerdos ya, tendrán pasado

---

<sup>149</sup> En relación con la segunda interrogación en la que se preguntaba si las “sombras fueran (...) cuerpos finos”. En cualquier caso, el profundo subjetivismo de las relaciones e identidades de los términos utilizados no propician, ni mucho menos es su intención, una perspectiva o interpretación clara y unívoca de la abstracción irracional del enunciador lírico.

	de carne y hueso,	2455
	el tiempo que vivieron en nosotros.	
	Y su afanoso sueño	
30	de sombras, otra vez, será el retorno	
	a esta corporeidad mortal y rosa	
	donde el amor inventa su infinito.	2460

El último fragmento poemático se inicia con el mismo tono interrogativo que el anterior, y con idéntica temática. La interrogación retórica (vv. 1 a 4) es ahora un apóstrofe con que el enunciador lírico se dirige a la amada preguntándole si oye a sus feroces y desatadas sombras pidiendo realidades desde la distancia.

Las sombras, trasunto vital de los amantes, tienen miedo a morir, a la nada. La enorme distancia que se ha interpuesto entre ellas, junto a la carencia de corporeidad que padecen ("sé tú su carne", v. 6), son un riesgo para el amor. De ahí que el yo poemático proponga a su amada un abrazo mutuo para salvarlas y para salvarse; al eliminar, con este método carnal y erótico, el alejamiento y aislamiento de los amantes. Y, tras este contacto amoroso, al separarse la pareja de amantes, sus sombras podrán retroalimentarse de sus recuerdos corporales.

Tal y como indican los cuatro últimos versos del poema, los cuerpos serán la meta de los amantes ausentes y también la maravillosa materia con que se crea y vive un amor sin final:

Y su afanoso sueño  
de sombras, otra vez, será el retorno  
a esta corporeidad mortal y rosa  
donde el amor inventa su infinito.

La situación climática y estratégica que posee este último fragmento poemático de *La voz* nos descubre una clave interpretativa básica de todo el poema: el hecho de que las sombras son también, y sobre todo, los seres en los que se han convertido los amantes debido a la distancia que los separa y, consecuentemente, a la ausencia del contacto físico, amoroso.

Este desvelamiento, deliberadamente pospuesto, nos permite reinterpretar o al menos acercarnos un paso más al significado último de varios fragmentos poéticos en donde la simbología de las sombras tenía una interpretación más irracional.

Al lanzarse a la búsqueda directa del cuerpo amado, y al verbalizar la necesidad de lo corporal como sustento del amor, el enunciador lírico parece haber hallado la solución a no ser sólo dos sombras distantes, a no ser. Así, tras el apóstrofe inicial y la descripción del estado carencial de las sombras, se dirige a la amada pidiéndole su intervención<sup>150</sup> con cuatro imperativos – “Acude, ven, conmigo. / Tiende tus manos, tiéndeles tu cuerpo”, vv. 12 y 13- para pedirle su aportación física, su “corporeidad mortal y rosa” para salvar a los amantes-sombras de la separación y la distancia, físicas y emocionales. La corporeidad se convierte en la piedra filosofal de los amantes y, por esta razón, se magnifica y resalta en el último fragmento del macrotexto poético como plasmación sublimada del amor intemporal y eterno.

Efectivamente, en el sutil, íntimo y abstracto mundo que crea y llena la voz monologal del yo lírico, no hay un mapa de ruta, no hay coordenadas materiales y perceptibles, por lo que este mundo imaginario deviene en insatisfacción y pérdida por su inestabilidad. Por consiguiente, la solución será volver a la materia y a la física e inmediata corporeidad “rosa”, retornar sobre los pasos e invertir el proceso depurador que se había alcanzado, pues, paradójicamente, las sombras han quedado desustanciadas de materia eterna; y, en este punto, el yo lírico desea que las sombras de los amantes se llenen de corporeidad mortal para que el amor pueda realizarse y trascenderse. Es el regreso de la materia tangible, el triunfo<sup>151</sup> y la

---

<sup>150</sup> Sólo el amor de ella tiene este poder como hemos visto reiteradamente, por ejemplo en el F. 45: “Los besos que me das / son siempre redenciones: (...) Lo salvas, lo miramos / para ver cómo asciende, / volando, por tu impulso.”

<sup>151</sup> Zubizarreta (1969: 169) comenta que “se salvan los elementos del amor (...) pero, en cambio, la unión de ambos tendrá por saldo sólo una «corporeidad mortal y rosa», que será únicamente asidero para que el amor *invente*, no consiga, su infinito.” Sentimos disentir de esta opinión. En *La voz*, tan importante como lo que se dice es lo que no se dice y se deja entrever. De un lado, la “corporeidad mortal y rosa”, inminentemente recuperada, no es “sólo” un resultado o “saldo” sino una buscada y anhelada meta que es reinterpretada y asumida como sustancial materialización presente y eterna del amor. De otro, no es que el amor “*invente*, no consiga, su infinito.” Al revés, el amor “*inventa*”, consigue, alcanza.

proyección de los cuerpos amantes sobre unas desesperadas sombras inmateriales que, agotadas por la separación de los amantes, ya no referenciaban ningún paraíso.

Este fragmento poemático se inicia con un apóstrofe lírico a la amada que, formado por los cuatro primeros versos, proyecta simultáneamente toda una visión muy subjetiva. Las sombras, metáfora de los amantes separados y deseosos de su experiencia amorosa, piden realidades, volver a ser cuerpos amantes. El fragmento se abre, pues, con una tensión lírica que se irá acumulando y acrecentando paulatinamente hasta el final climático de los dos últimos versos: resolución no sólo del fragmento sino de todo el poema. Probable razón por la que este fragmento epilógico posea una circular relación conceptual con el primero si interpretásemos que el yo lírico, en los últimos fragmentos del poema, también ha quedado reducido a una solitaria sombra deseosa de ser tocada, abrazada, por la todopoderosa amada como único método de vivir, ser y salvarse.

Así lo explica Claudio Guillén (1991: 86-87),<sup>152</sup> quien advierte que el amante rehuye inicialmente todo límite material, y que después se produce “el retorno de todo aquello que la pasión amorosa había expulsado –cronología, días, límites, nombres.” De ahí que proponga “la circularidad de este relato y de este ciclo al propio tiempo gozoso y dramático. Los dos versos finales vuelven a pedir al cuerpo y a la materia, *da capo*, la infinitud de la imaginación erótica.”

En el apóstrofe se dan cita una doble adjetivación característica de Salinas (“desmelenadas, fieras”, v. 2), y una anáfora pronominal (“ellas”, vv. 2 y 3 en relación con el v. 25).

---

En el fragmento no aparece un presente de subjuntivo hipotético o desdibujado por una probabilidad (“*invente*”), sino un presente de indicativo pleno de fe en su enunciación, y con la seguridad de que se realiza y realizará la acción de su acto de habla: “*inventa su infinito*”. Por tanto, los amantes recuperan y disfrutarán, de nuevo, el paraíso perdido, con la segura llegada de la felicidad; porque el efecto salvador que se concentra en la unión de los cuerpos amantes no alberga la mínima duda o pesimismo, sino la certeza de que reconquistarán el futuro y la infinitud.

<sup>152</sup> “Salinas en verso, Salinas en prosa”, *Revista de Occidente*, nº 126, 1991, pp. 73 a 90.



Como sucede en los últimos fragmentos, la intensidad y trascendencia del imaginario representado y su carácter visionario concentra su atención en el léxico seleccionado y en su semántica, de ahí que la proporción de las rimas oxítonas, elementos más sonoros, sea menor (un sólo caso: "sol", v. 15) y sí haya asonancias (-é-o), pues el ritmo de los versos va por dentro, se encuentra en las propias palabras.

En efecto, éste se nutre de todo procedimiento elocutivo basado en la repetición léxica y sintáctica, desde la repetición dispersa de la palabra clave ("sombras" en vv. 3, 11, 24, 30) a la similitud de imperativo ("Acude, ven", v. 12; "Tiende", v. 13; "sé" v. 16) y de futuros ("Se calmará", v. 17; "Se dormirán", v. 21; "tendrán", v. 26; "será", v. 30), y la asindética enumeración aparentemente caótica resultado de una tríada de complementos directos<sup>153</sup> ("piden límites, días, nombres", v. 8) o tétrada ("un color, una fecha, un pecho, un sol", v. 15<sup>154</sup>). Ambas enumeraciones de elementos, muchos de ellos convertidos en símbolos de creación<sup>155</sup> ("límites", "días", "nombres", "sol"), representan las lindes espaciotemporales y también corpóreas ("color", "pecho") y personales ("fecha", "nombres") que las sombras necesitan angustiosamente para su materialización, para volver a las realidades corporales como antesala de su vuelta a la relación amorosa.

Este ritmo, que denominamos interior, se refuerza también con la presencia de parejas de frases paralelísticas de estructura

---

<sup>153</sup> Soluciones propuestas a los antitéticos términos empleados en la tríada de complementación adjetival de los vv. 5 y 6: "Cansadas ya de infinidad, de tiempo/ sin medida, de anónimo, heridas" Las palabras que integran estos complementos, antes aspiraciones metafísicas, se tornan ahora en símbolos del puro vacío.

<sup>154</sup> Una identidad con tiempo y cuerpo real, una luz que le rescate de la oscuridad en la que malviven. Vuelve, por tanto, la simbología del mito de la caverna de Platón; pero ahora a la acción iluminadora se suma el amante para que con el concurso fundamental de la amada puedan ejercer ambos ese papel de liberación y salvación.

<sup>155</sup> Siguiendo a López-Casanova (1994: 95), estos símbolos son los "propios y característicos del sistema expresivo de un autor (son, de hecho, los de mayor novedad, sorpresa y eficacia poética)." En efecto, produce extrañeza y asombro que ahora se precisen delimitaciones de lugar y tiempo, así como los nombres, sobre todo, si tenemos en cuenta que antes habían sido repudiados al tiempo que se buscaba una trasrealidad más esencial en los pronombres y en estados "ingrávidos".

binaria que mantienen una inequívoca cadencia expresiva “Tiende tus manos, tiéndeles tu cuerpo” (v. 13), “al separarnos, al nutrirnos” (v. 23), “tendrán recuerdos ya, tendrán pasado” (v. 26).

Este fragmento epilodal es un buen ejemplo de la búsqueda de nuevos horizontes para la métrica tradicional. Los once endecasílabos se alternan con siete endecasílabos y con otros versos (9, 9, 3, 2 y 5 sílabas) resultando una silva libre de base tradicional que incorpora, entre leves asonancias, una dispersa rima asonante en -é-o. El arte mayor resultante es seguramente el más apropiado para un fragmento final que tiene que explicar, revelar, detenidamente dónde puede posarse el “amor en vilo”<sup>156</sup> (F. 66), y cómo calmará su angustioso trajín este “amor en volandas” (F. 68); que tiene que precisar que el vacío de la carne y el alma (F. 67) y la incertidumbre (F. 69) tendrán su carne y su abrazo, “su pasto y su reposo” en los cuerpos de los amantes, donde se materializa el sueño de las sombras: un amor infinito.

---

<sup>156</sup> La expresión la rescatará en los ensayos que dedica a tres poetas. En Garcilaso [“La idealización de la realidad. Garcilaso”, *La realidad y el poeta* (1937-1939), P. Salinas, *Ensayos completos I*, 1983, p. 231] para expresar “un amor que es siempre aspiración y reminiscencia, delicado y tembloroso, como si estuviera en vilo, sin tierra en que descansar.” En Manrique [*Jorge Manrique o tradición y originalidad* (1947) en P. Salinas, *Ensayos completos, I*, 1983, p. 298] porque su amor logra “el estado característico de lo agónico, un vivir voluntario en suspenso, un vivir en vilo, apoyándose en no hallar en donde apoyarse, como el pájaro en angustioso, incesante aleteo.” Y en *La poesía de Rubén Darío*, incluido en *Ensayos completos II*, 1983, p. 153, al referirse a una de sus aves, “la mariposilla, Psiquis. Ella es la que triunfa, ella es la que transporta en sus vuelos (...) y por eso vivió, sin pausa, como alma que era del poeta (...) en vilo.”

El amor “en vilo” simboliza, pues, una aspiración amorosa que mantiene al poeta en angustioso suspenso. Katherine Whitmore en el “Apéndice” a Pedro Salinas 2002: 380, añadirá una precisión: es un amor “sin rastro de realidades que apagara nuestro entusiasmo”, un amor, por tanto, vivido “en leves mundos frágiles” (v. 2274), con la ilusión voluntariosa de las almas, “portadoras / por el aire, en el aire / de aquello que se salva” (vv. 2268-2270), un amor que es siempre deseo y que busca su sustento en el reencuentro de los amantes para garantizar e inventar su eternidad.

## **VIII-BIBLIOGRAFÍA CITADA.**

**ALBERTI, RAFAEL.**

1980 *La arboleda perdida*, Barcelona, Bruguera.

**ALEIXANDRE, VICENTE.**

1977 *Historia del corazón*, Madrid, Espasa-Calpe.

**ALMELA PEREZ, RAMÓN.**

1982 *Hacia un análisis lingüístico-cuantitativo de la poesía de Pedro Salinas*, Murcia, Universidad.

**ALONSO, DÁMASO.**

1965 *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos.

1968 "La poesía de Pedro Salinas, desde *Presagios* hasta *La voz a ti debida*", en *Del siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, pp. 126-153.

**ALONSO, DÁMASO Y BOUSOÑO, CARLOS.**

1963 *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos.

**ANSÍN, MIGUEL**

1990, *Šādīlīes y alumbrados*, Madrid, Hiperión.

**ARIZMENDI, MILAGROS.**

1991 "«De *La voz a ti debida*» (Preliminares sobre un cancionero)" en *Ínsula*, 540, pp. 7-8.

**BAEZA BETANCORT, FELIPE.**

1967 *La amada más distante. Ensayo sobre La voz a ti debida de Pedro Salinas*, Las Palmas de Gran Canaria, Museo Canario.

**BAHLER, INGRID.**

1975 *Alfonso Álvarez de Villasandino: Poesía de petición*, Madrid, Maisal.

**BARRERA LOPEZ, JOSE MARIA.**

1991 "Salinas ante Bécquer (Carta inédita a la revista *Mediodía*)" en *Ínsula*, 540, p. 17.

**BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO.**

1982 *Rimas / Leyendas. Cartas desde mi celda*. Edición de M<sup>a</sup>. Pilar Palomo, Barcelona, Planeta.

**BERNAL SALGADO, JOSÉ LUIS (ed.).**

1996 *Correspondencia. Pedro Salinas, Gerardo Diego, Jorge Guillén, (1920-1983)*, Valencia, Pre-Textos.

**BOU, ENRIC.**

1998 "Salinas, al otro lado del océano" en *Boletín de la Fundación García Lorca*, 3, pp. 38-45.

**BOUSOÑO, CARLOS.**

1978 "Nueva interpretación de *Cántico* de Jorge Guillén (El esencialismo juanramoniano y el guilleniano)", en *Homenaje a Jorge Guillén*, pp. 73-95. Madrid-Wellesley, Ínsula.

1981 *Épocas literarias y evolución*, vol. I y II, Madrid, Gredos.

**BRINES, FRANCISCO.**

1995 "Modernidad en Pedro Salinas" y "Pedro Salinas, precursor de los movimientos alternativos", en *Escritos sobre poesía española (De Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*, Valencia, Pre-Textos, pp. 3-32 y 33-48.

**CABRERA, VICENTE.**

1975 "El desarrollo metafórico en Salinas", en *Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aleixandre y Guillen*, Madrid, Gredos, pp. 75-117.

**CALLES, JUAN MARÍA.**

1997 *La modalización en el discurso poético*, Tesis de Doctorado, Universidad de Valencia.

**CANO CARILLA, JOSÉ LUIS.**

1992 *Quevedo y la Generación del 27 (1927-1936)*, Valencia, Pre-Textos.

**CANO BALLESTA, JUAN.**

1972 *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos.

**CARREÑO, ANTONIO.**

1979 *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

1982 *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, Madrid, Gredos.

1992 "Los mitos del yo lírico: *La voz a ti debida* de Pedro Salinas", en VV. AA., *Pedro Salinas. Estudios sobre su praxis y teoría de la escritura*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 97-122.

**CERNUDA, LUIS.**

1975 *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.

**CIPLIJAUSKAITE, BIRUTÉ.**

1991 "Pedro Salinas, siervo de amor: poesía y vida" en *Revista de Occidente*, 126, pp. 91-105.

**CIRRE, JOSÉ FRANCISCO.**

1982 *Forma y espíritu de una Lírica Española*, Granada, Don Quijote.

**CORENCIA CRUZ, JOAQUÍN.**

2006 "Desvelado silencio: *La voz a ti debida* (El título como indicador catafórico e intertextual)" en *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 11, pp. 79-95.

**CORENCIA CRUZ, JOAQ. Y ROLDÁN GARCÍA, ALBERTO.**

2004 *Cuentistas del siglo XX*, Valencia, Brosquil.

**COSTA VIVA, OLGA.**

1969 *Pedro Salinas frente a la realidad*, Barcelona, Alfaguara.

**CRISPIN, JOHN.**

1974 *Pedro Salinas*, Nueva York, Twayne.

**CRISPIN, RUTH KATZ.**

1991 "Salinas y el Romanticismo inglés" en *Ínsula*, 540, pp. 11-12.

**CROSS, JEAN.**

2004 *Pedro Salinas y su circunstancia, Biografía*, Madrid, Páginas de espuma.

**CRUZ, SAN JUAN DE LA.**

1936 *Poesías completas*, edición y nota preliminar de Pedro Salinas, Madrid, Signo.

**DARMANGEAT, PIERRE.**

1969 "Pedro Salinas y La voz a ti debida", en *Antonio Machado. Pedro Salinas. Jorge Guillén*, Madrid, Ínsula, pp. 110-200.

**DEBICKI, ANDREW P.**

1976 (ed.), *Pedro Salinas*, Madrid, Taurus.

1981 "La visión de la realidad en la poesía temprana de Pedro Salinas" y "La poesía como tema: tres libros de Pedro Salinas" en *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925*, Madrid, Gredos, pp. 69-98 y 99-127.

1997 *Historia de la poesía española del siglo XX, Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos.

**DEHENNIN, ELSA.**

1957 *Passion d'absolu et tension expressive dans l'oeuvre poétique de Pedro Salinas*, Gante, Romania Gaudensia.

**DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER.**

1987 *Panorama crítico de la Generación del 27*, Madrid, Castalia.

1989 "Pedro Salinas en su mundo poético", en *Tres poetas ante el amor, el mundo y la muerte (Salinas, Guillén, Lorca)*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria, pp. 7-50.

1995 *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, Madrid, Castalia.

**ESPRONCEDA, JOSÉ.**

1987 *Poesías*, Barcelona, Orbis.

**FEAL DEIBE, CARLOS.**

1971 *La poesía de Pedro Salinas*, Madrid, Gredos.

2000 *Poesía y narrativa de Pedro Salinas*, Madrid, Gredos.

**FELD-BAUM, JUDIH.**

1956 "El trasmundo de la obra de Pedro Salinas", *Revista Hispánica Moderna*, XXII, pp. 12-34.

**FERRATER MORA, JOSÉ.**

1952 "Pedro Salinas: el don del lenguaje", *Hispania*, XXXV, pp. 145-146.

**FRIEDRICH, HUGO.**

1974 *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral.

**FRYE, NORTHROP.**

1969 *T. S. Eliot*, Madrid, Epesa.

**GARCÍA BERRIO, A.**

1985 *La construcción imaginaria en "Cántico" de Jorge Guillén*, Limoges, Trames Univ.

**GARCÍA LORCA, FEDERICO.**

1953 *Romancero gitano*, Buenos Aires, Losada.

**GARCÍA MOREJÓN, JULIO.**

2000 *El amor virtual. La lírica de Pedro Salinas*, Sao Paulo, CenaUn.

**GALVARRIATO, EULALIA.**

1991 "Una amistad: Pedro Salinas y Dámaso Alonso" en *Revista de Occidente*, 126, pp. 45-54.

**GENETTE, GÉRARD.**

1989 *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

**GILMAN, STEPHEN.**

1976 "El proemio a *La voz a ti debida*" en DEBICKI (1976), pp. 119-127.

**GICOVATE, BERNARDO.**

1960 "Pedro Salinas y Marcel Proust: seducción y retorno", *Asomante*, XVI, pp. 7-16.

**GÓNGORA, LUIS DE.**

1988 *Antología poética*, edición de A. Suárez Miramón. Barcelona, Orbis.

**GREIMAS, A. J. Y COURTES, J.**

1991 *Semiótica II. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.

**GUILLÉN, CLAUDIO.**

1989 *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Austral.

1998 *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets.

2006 "Pedro Salinas, múltiple" y "Salinas en verso, Salinas en prosa" en *De leyendas y lecciones. Siglos XIX; XX; XXI*, Barcelona, Crítica, pp. 105-112 y 112-120.

**GUILLÉN, JORGE.**

1969 *El argumento de la obra*, Barcelona, Ocnos.



1971 "Prólogo" a *Poesías Completas* de Pedro Salinas, edición de S. Salinas, Barcelona, Barral.

**GUITART, JORGE M.**

1976 "Simbolismo fonológico en un poema de Salinas" en *Dispositio I*, pp. 20-32.

**HARVARD, ROBERT B.**

1974 "The Reality of Words in the Poetry of Pedro Salinas" en *Bulletin of Hispanic Studies*, 51, pp. 28-47.

1984 "Meaning and Metaphor of Syntax in Bécquer, Guillén and Salinas", en *Iberoromania*, 19, pp. 66-81.

**HERRERA, FERNANDO.**

1985 *Poesía original completa*, edición de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra.

**HIERRO, JOSÉ.**

1991 "Leyendo a Pedro Salinas" en VV. AA., *Pedro Salinas. Estudios sobre su praxis y teoría de la escritura*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 41-58.

**LÓPEZ-CASANOVA, ARCADIO.**

1992 *Lenguaje de la poesía y figuras gramaticales*, Valencia, Universitat Jaume I.

1992 "Sobre o macrotexto poético (Estructura e sentido de *El rayo que no cesa*, como Cancioneiro)" en *Boletín Galego de Literatura*, nº 8, pp. 29-43.

1994 *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.

2007 *Macrotexto poético y estructuras de sentido. Análisis de modelos líricos modernos*, Valencia, Tirant lo Blanc.

**LÓPEZ CASANOVA, ARCADIO Y ALONSO, EDUARDO.**

1975 *El análisis estilístico (poesía, novela)*, Valencia, Bello.

1982 *Poesía y novela (Teoría, método de análisis y práctica textual)*, Valencia, Bello.

**LUIS, LEOPOLDO DE.**

1975 *La poesía aprendida*, Valencia, Bello.

**MACHADO, ANTONIO.**

1965 *Campos de Castilla*, Barcelona, Círculo de Lectores.

**MARCH, AUSIÀS.**

1952 (I y II), 1954, 1955, 1959 *Poesies*. Vol. I a V, edición de P. Bohigas, Barcelona, Barcino.

**MARICHAL, JUAN.**

1976 *Tres voces de Pedro Salinas*, Madrid, Taller.

**MARTINS, HELCIO.**

1956 *Pedro Salinas (Ensaio sobre sua poesia amorosa)*, Río de Janeiro, Ministerio Educación y Cultura (Os Cuadernos de Cultura).

**MENESES, CARLOS Y CARRETERO, SILVIA.**

1981 *Jorge Guillén*, Madrid, Júcar.

**NAVARRO TOMÁS, TOMÁS.**

1982 *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel.

1986 *Métrica española*, Barcelona, Labor.

**PALLEY, JULIAN.**

1966 *La luz no usada. La poesía de Pedro Salinas*, México D. F., Ediciones de Andrea (Studium-55).

**PARAÍSO DE LEAL, ISABEL.**

1985 *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos.

**PETRARCA, FRANCESCO.**

1988 *Cancionero*, edición de A. Crespo, Barcelona, Libro Clásico.

**PLATÓN.**

1995 *Apología de Sócrates. Banquete. Fedro*, edición de J. Calonge, M. Martínez y E. Lledó, Madrid, Planeta-DeAgostini.

**PRIETO, ANTONIO.**

2002 *Imago Vitae (Garcilaso y otros acercamientos al siglo XVI)*, Málaga, Universidad.

**QUEVEDO, FRANCISCO.**

1981 *Poesía original completa*, edición de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta.

**QUIROGA PLÁ, JOSÉ MARÍA.**

1934 "El espejo ardiendo", en *Cruz y Raya IV*, 10-12, pp. 99-116.

**QUILIS, ANTONIO.**

1985 *Métrica española*, Madrid, Ariel

**RAMO VIÑOLO, ALICIA.**

1972 "La relación yo-tú en la poesía de Pedro Salinas" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 263-264, pp. 241-282.

**RIERA, CARMÉ.**

1991 "Algunas notas sobre Salinas y los poetas catalanes de los cincuenta, con una apostilla", en *Revista de Occidente*, 126, pp. 158-164.

**RÍO, ANGEL DEL.**

1972 "El poeta Pedro Salinas: vida y obra", en *Estudios sobre literatura contemporánea española*, Madrid, Gredos, pp. 178-235.

**RUBIO MARTÍN, MARÍA.**

1991 *Estructuras imaginarias en la Poesía*, Madrid, Júcar.

1991 "La forma métrica en la poesía de Pedro Salinas: entre la microcomposición y la macrocomposición" en *Castilla*, nº 16, pp. 151-167.

**RUEDA, SALVADOR.**

1993 *El ritmo*, edición de M. Palenque. U. K. Exeter, University Press.

**SALINAS, PEDRO.**

1933 *La voz a ti debida*, Madrid, Signo.

1938 *Lost Angel and other poem*, Baltimore, Johns Hopkins Press.

1952 "El romancismo y el siglo XX", en *Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley College, pp. 499-527.

1970 *La responsabilidad del escritor y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral.

1971 *Poesías Completas*, edición de S. Salinas, prólogo de Jorge Guillén, Barcelona, Barral.

1972 *Poemas escogidos*, edición y prólogo de Jorge Guillén, Madrid, Espasa-Calpe (4ª edición; original: 1953).

1974 *To live in pronouns*. Nueva York, W. W. Norton.

1974 *La voz a ti debida. Razón de amor*, edición e introducción de J. González Muela, Madrid, Castalia.

1974 *Víspera del gozo*, edición de J. y S. Salinas, Madrid, Alianza Editorial.

1983 *Ensayos Completos*, edición de S. Salinas, prólogo de Dámaso Alonso, Madrid, Taurus.

1985 *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza, .

1986 *Cartas de amor a Margarita, 1912-1915*, edición de S. Salinas, Madrid, Alianza.

1989-1990 *Poesías completas*, edición y prólogo de S. Salinas, Madrid, Alianza.

1991 *Poemas escogidos*, prólogo de Jorge Guillén, edición e introducción de Francisco Javier Díez de Revenga (1ª edición; 8ª del volumen), Madrid, Espasa Calpe.

1996 *Mundo real y mundo poético y dos entrevistas olvidadas, 1930-1933*, edición de C. Maurer, Valencia, Pre-Textos.

2000 *Poesías completas*, edición de S. Salinas y prólogo de Jorge Guillén, Barcelona, Lumen.

2002 *Cartas a Katherine Whitmore (1932-1947)*, edición y prólogo de E. Bou. Barcelona, Tusquets.

2003 *La voz a ti debida* en *Poesías completas*, 2. Edición y prólogo de S. Salinas. Madrid, Alianza.

2007 *Poesías completas*. Prólogo de Jorge Guillén, edición de S. Salinas. Barcelona, Random House Mondadori.

2007 *Obras Completas*, I. Edición y prólogos de E. Bou y M. Escartín. Madrid, Cátedra.

**SALINAS DE MARICHAL, SOLITA.**

1991 "Más allá de la tierra" en *Ínsula*, 540, pp. 1-2.

**SIEBENMANN, GUSTAV.**

1973 *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid, Gredos.

**SORIA OLMEDO, ANDRÉS.**

1991 "El Rubén Darío de Salinas, y sus cartas" en *Ínsula*, 540, pp. 18-19.

1992 (ed.) *Pedro Salinas / Jorge Guillén. CORRESPONDENCIA (1923-1951)*, Barcelona, Tusquets.

**SPANG, KURT.**

1983 *Ritmo y versificación, Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*, Murcia, Universidad.

**SPITZER, LEO.**

1961 "El conceptismo interior de Salinas" en *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, Gredos, pp. 188-246.

**STIXRUDE, DAVID L. (ed.)**

1980 "Introducción" a Pedro Salinas, *Aventura poética*, Madrid, Cátedra.

**TORRES NEBRERA, G. & J. M. ROZAS**

1980 "Pedro Salinas" en *El grupo poético del 27*, Madrid, Cíncel nº 24.

**TURNBULL, ELEANOR L.**

1955 *Ten centuries of Spanish Poetry*, Baltimore, The Johns Hopkins Press.

**VEGA, GARCILASO DE LA.**

1984 *Obras completas*, edición de J. Rico Verdú, Barcelona, Plaza & Janés.

**VEGA, LOPE DE.**

1983 *Antología poética*, edición de F. J. Díez de Revenga, Barcelona, Orbis.

**VILA SELMA, JOSÉ.**

1972 *Pedro Salinas*, Madrid, Epesa.

**VILARIÑO, IDEA.**

1952 "La poesía de Salinas" en *Número*, 18, pp. 54-65.

**VILLEGAS, JUAN.**

1976 "El amor y la salvación existencial en dos poemas de Pedro Salinas", en DEBICKI (1976), pp. 129-141.

**VIVANCO, LUIS FELIPE.**

1974 "Pedro Salinas, fluyendo intemporal en su palabra", en *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, pp. 109-143.

**ZARDOYA, CONCHA.**

1974 "La 'otra' realidad de Pedro Salinas" en *Poesía española del siglo XX (Estudios temáticos y estilísticos)*, Madrid, Gredos, pp. 106-148.

**ZUBIZARRETA, ALMA DE.**

1969 *Pedro Salinas: El diálogo creador*, Madrid, Gredos.

**ZULETA, EMILIA DE.**

1981 "La poesía de Pedro Salinas", en *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*, Madrid, Gredos, pp. 45-111.