

1991

Los mitos del yo lírico: *La voz a ti debida* de Pedro Salinas

Antonio Carreña

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Carreña, Antonio (Otoño 1991) "Los mitos del yo lírico: *La voz a ti debida* de Pedro Salinas," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 34, Article 3.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss34/3>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

LOS MITOS DEL YO LIRICO: *LA VOZ A TI DEBIDA* DE PEDRO SALINAS

Antonio Carreño
Brown University

La voz a ti debida (1933) de Pedro Salinas pone en juego, ya a partir del mismo título, un artículo determinado, femenino, genérico (“La voz”) frente a un dativo de pertenencia (“a ti”). Si tenemos en cuenta que el título funciona a modo de préstamo y de enunciación intertextual — voz ajena (Garcilaso) frente a propia — salta de golpe la relación fundamental, estructurante, que adquiere la fórmula delfica (“a ti”), regida por un participio atemporal (“debida”). Denota una relación de sumisión, de deuda y hasta de obligado canto. Establece un sujeto — “la voz” — frente a un determinativo pronominal como referente (“a ti”). Se asienta así un lazo de comunicación delfica que se anunciaría de la siguiente manera: “La voz que te es a ti debida”; es decir, obligada. A partir de tal asunción, y a lo largo de todo el libro, se irán definiendo las modalidades líricas de esta voz: la morfología y retórica de las enunciaciones elípticas, y la *personae* que se figura detrás de la “voz” como sumiso y fiel amante¹. Pero también se fija la figura de un escucha ausente. Espacio, tiempo, persona, modalidad narrativa temporal (“antes” / “ahora”), voz asumida como ajena (Garcilaso) y como propia — la oral frente a la “textualizada” — serían varios de los elementos que fijan la morfología enunciativa de un “yo” que, líricamente, y poema a poema, se va estableciendo como él mismo y como la voz del “otro”.

La declaración en octava rima que Garcilaso dirige en la “Egloga III” a doña María de la Cueva (“mas con la lengua muerta y fría en la boca / pienso mover la voz a ti debida”), asume por una parte la referencia paradójica, pleonástica — “lengua muerta y fría” —; por otra, una intención volutiva, lírica: “pienso mover la voz”. La lengua como imagen anatómica, carnal, se opone y complementa con “voz”. Diviene ésta en metonimia de los múltiples actos discursivos (*speech acts*) que, poema a poema, configuran el libro de Salinas y hasta sus motivos básicos: ansiedad sexual frente a espiritualización del deseo amoroso.² Su título se asume como préstamo lejano y los poemas se dan sin ninguna referencia. Pero los versos de Garcilaso asientan otras reminiscencias posteriores: Quevedo en el archiconocido soneto “Cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra que me llevare el blanco día”, incluido en “Canta sola a Lisi

y la pasión amorosa de su amante” — (*El Parnaso español*, 1648)³ — y el mismo Lope de Vega quien, en los versos “Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa / sin dejarme vivir, vive serena / aquella luz que fue mi gloria y pena / y hace guerra cuando en paz reposa”, imita la dicción del anterior (*Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, 1634)⁴. El voluntarismo y deseo de actuar, que fijan Cancioneros y lírica provenzal, con obvios matices en Petrarca, y en el “pienso mover la voz” de Garcilaso, asocian en efecto otras voces que se fijan como norma y como diferencia. Anticipan cuatrocientos años después la fraseología lírica de *La voz a ti debida*. Corporeidad física, anatómica (lengua) frente a cuerpo sin cuerpo — voz — establecen a partir del mismo título esa alegoría que convoca un yo enunciativo (“voz”), un referente temporal e histórico (el poeta lírico y el autor), y un “tú” que, por inmaterial, se torna en ausencia y en figura (“a ti debida”), deseada⁵. En el espacio lírico, y a partir del mismo título, se constata la presencia de un “emisor” sujeto frente a un receptor-objeto. Es decir, quien habla y vocaliza la voz (“yo”) frente a quien pasiva (tú; Ella) escucha. El lector la asume como realidad referida. Tal triángulo constituye el asentamiento básico, primordial, de toda comunicación.

Ya Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso* indica cómo el lenguaje del amor surge de la ausencia. El “yo” se constituye a partir de un “tú” lejano. Diferencia el crítico francés cuatro niveles o tipos discursivos: a) la enumeración de los bienes del ausente; b) el reconocimiento físico de quien es el uno (identificación) frente a quien es el otro; c) el descubrimiento de una faceta única del amante y, finalmente, d) la presencia de un “yo” que se constituye a sí mismo en “receptor” de quien habla⁶. La ausencia del ser querido condiciona la tensión discursiva. Tiene ésta como resultado una rica gramática de fórmulas exclamativas. Constituyen verso a verso el lenguaje de lo imaginario y de lo utópico: lo que se es frente a lo que se debiera o pudiera ser. El lenguaje amoroso da en utopía del lenguaje lírico. La comunicación no sólo asume la asignación del lenguaje como signo múltiple — el elemento de lo adorable, el fetichismo de la figura que se endiosa, el elogio de las lágrimas — sino que “la voz” articulada (“debida”) instauro, poema a poema, un mito de dolor, de amor y de ausencia. Pedro Salinas en *La voz a ti debida*, como antes Petrarca en su *Canzoniere*, Garcilaso en sus *Eglogas*, Lope en sus *Rimas* (1609), Quevado en sus versos a “Lisi”, y el más cercano Bécquer (*Rimas*) fundan un mito de amor. *La voz a ti debida*, a partir de la apropiación de otro texto, viene a ser también la alegoría de un ansiado recobro amoroso que nunca se cumple; pero también la elegía por un encuentro que utópicamente se relata desde su misma ausencia. Escribe Salinas: “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. 2018-2027)⁷.

Caracteriza, pues, *La voz a ti debida*, en una primera lectura fácil e ingenua, su forma fragmentaria. Cada poema asienta, aisladamente, una posición dinámica del hablante quien, en múltiples monólogos, adopta posturas

alternas y simbólicas. El monólogo con este tú se cifra en versos libres. Prevalece el heptasílabo y el octosílabo, las exclamaciones monosilábicas (“¡Amar!”; “Qué descarrío”; “¡Ya!”), las frases exclamativas, las interjecciones: un lenguaje eminentemente emotivo, circular, redundante, suasorio. Se desarrolla en variedad de formas paralelísticas, circunloquios y paréntesis; de perífrasis, elipsis, incisos y digresiones. Recordemos: “Para vivir no quiero / islas, palacio, torres. / ¡Qué alegría más alta: / vivir en los pronombres!” (vv. 494-497). Al respecto indica Jorge Guillén: “Estas condensaciones monosilábicas nos sitúan frente a los amantes en una profundidad de esencia que jamás abandona a su existencia”⁸ Pero frente a este estilo directo, confesional, se establecen las fórmulas eminentemente conceptuales, axiomáticas; las sentencias breves, las abundantes oraciones preposicionales, la sustantivación de adverbios y la acumulación inusitada, distintiva, de preposiciones y pronombres. Sin olvidar, casi a modo de collage lírico, el empleo hímico de cifras aritméticas, de progresiones algebraicas, tal como sucede en el poema “¡Sí, todo con exceso” que empieza “¡Si, todo con exceso: / la luz, la vida, el mar! / Plural, todo, plural, / luces, vidas y mares. / A subir, a ascender / de docenas a cientos, / de cientos a millar, / en una jubilosa / repetición sin fin, / de tu amor, unidad” (vv. 702-11). En este sentido, el libro asienta también una perspectiva existencial y ontológica del ser del poeta en constante relación con la amada. Su afanada búsqueda da o deriva en la del poeta mismo al unísono, en formidables síntesis, con el de la amada: “de tu amor, unidad”.

La voz a ti debida instaura 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 “prosfas”⁹: es decir, un ritmo prosificado a través de una ampliación discursiva. Las frases pronominales se encadenan tanto en unidades aisladas como en mutua conjunción. Se constituyen en intercambio o preludeo — después de la separación — de un profundo anhelo de encuentro. Lo denota un sistema de múltiples referentes simbólicos: tiempo, espacio, objetos, relaciones. De ahí la presencia de objetos recurrentes que borran o funden espacios (el automóvil, el aeroplano) y también la referencia a tiempos alternos, o al realce de lo individual situado en espacios múltiples y simbólicos. *La voz a ti debida* la articulan continuas enunciaciones pronominales. Revelan, definen y mitifican a un creador, suspendido él mismo, asombrado, ante una realidad (la amada) que cantó como voz (oralidad asumida) y como texto (escritura). El hombre enamorado, partido o excendido en un mundo de estridencias y de rotos sonidos busca, en la mitología de su historia personal, su sentido al amor. La amada ha de morir (*Razón de amor, Largo lamento*, 1936; 1936-39, respectivamente) para ser buscada de nuevo: “Y empecé, cuesta arriba, / despacio, mi retorno / al triste techo oscuro / de mí mismo: a mí alma. / El aire parecía / un inmenso abandono (PC., 459). Y en “Eterna presencia” (*Largo lamento*) escribe Salinas: “No importa que no te tenga, / no importa que no te vea. / Antes

te abrazaba, / antes te miraba, / te buscaba toda, / te quería entera. / Hoy ya no les pido, / ni a manos ni a ojos, / las últimas pruebas" (PC., 460)¹⁰.

Fija líricamente tal búsqueda la función denotativa de los déicticos, tanto en su selección como en su combinación sintagmática. Se distinguen en este sentido tres modalidades básicas de voces: a) la emotiva (primera persona); b) la connotativa (segunda) y c) la referencial (tercera persona). Si la retórica es la gran ciencia del discurso literario, como indica Todorov¹¹, a través de tales modalidades se formularía la poética de *La voz a ti debida*. Pero importa también describir — y hasta descubrir — las múltiples conexiones existentes, por ejemplo, entre un sistema de formas y un sistema de significados. Ambos denotan una voz que, como texto lírico, se teatraliza como personaje y como máscara de sí mismo. De ahí que la relación temporal sea básica, y lo es la función que se establece entre lo narrado (la anécdota individual) y lo que se va a constituir en historia ("history") de la amada ausente. Se establece así una conexión entre lo narrado y el agente de la narración, configurando ambas estructuras su mútua interdependencia. Es decir, un "tú" oyente que se hace frente a un "yo" lírico que lo enuncia. Y éste se identifica como tal ante la amada (story) que, poema a poema, la configura y la define a través de múltiples poses emotivas. Tales imágenes son emblemas del texto que, a trazos, analiza la relación y correspondencia entre un "yo enunciador y un "tú" que asume como escucha¹².

Ya el mismo Salinas expresó en uno de sus ensayos que la "lectura de un poema nos saca de nuestro ser, nos separa de nuestra realidad superficial, pero sólo para elevarnos a nuestro yo más profundo, para devolvemos a nuestro verdadero ser". Y páginas seguidas indica que "el poeta, al hacer vivir a otros lo que ha vivido él multiplica la capacidad vital del poema y se multiplica a sí mismo"¹³. En efecto, no hay que olvidar que el lenguaje presenta, en cierto modo, formas que cada locutor, en ejercicio de su discurso, apropia y hace referentes a su "persona". Tal proceso define también toda comunicación intersubjetiva: la que va del "yo" autor al "tú" lector, interpelado por el autor y sustraído, de este modo, a la masa indistinta y polimorfa de los lectores ideales¹⁴. Por otra parte, dentro de la comunicación intersubjetiva hay que tener en cuenta la situación del discurso lírico; aquélla en que las formas vacías "yo" y "tú", más que referirse a las relaciones del "yo" con el inconsciente, son expresión de interlocutores reales o, de todos modos, históricamente determinables.

La diacronía de la obra lírica de Pedro Salinas presenta un trasunto de la voz intimista del canto amoroso (*La voz a ti debida*, *Razón de amor*) a la voz contemplativa del canto espiritual (*El contemplado*) y a la expositiva del pensamiento literario y crítico: libros sobre Manrique, sobre Darío; ensayos sobre literatura hispánica contemporánea. Pero se pueden constatar otras múltiples voces en la obra de Pedro Salinas: la del dramaturgo, la del fabulador y la del asiduo escritor de epístolas. Del mismo modo se distinguen tres fases distintivas en su obra: un tanteo hacia la propia voz y el propio yo (1913-33);

un exaltado encuentro del “yo” al hallar al tú del amor, y una ampliación de esa voz “debida” que, finalmente, se transforma en voz dirigida al tú contemplado. El proceso lo marca el paso de *La voz a ti debida* (1933) al *Contemplado* (1946). Y al igual que el título de 1933 procede, como ya indicamos, de la Egloga III de Garcilaso, el del *El Contemplado* alude a “Las insulas extrañas” de San Juan de la Cruz¹⁵. El paso de Garcilaso a San Juan de la Cruz supone así asumir un tú ansiado como búsqueda y como encuentro utópico: la contemplación mental de su pérdida. Ya Shelley indicaba en *A defence of Poetry*: “A man to be greatly good must imagine intensely and comprehensively; he must put himself in the place of another and of many others”¹⁶. Si cotejamos *Presagios* con los dos libros siguientes (*Seguro azar y Fábula y signo*) se nota un aumento capital del uso del “Tú”. Es éste el primer vocablo que abre *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 tu música. / La vida es lo que tú tocas” (vv. 1-6). De *Presagios* a *La voz a ti debida* (1923-1933), el tú es un pronombre un tanto indiferenciado, amorfo; de 1933 a 1936, años de *La voz a ti debida* y *Razón de amor*, el tú es ya, indica Marichal, la mujer amada.

El mismo Salinas, en conferencia de 1933 ante la sociedad *Amis de la Poesía*, definía la poesía como “un formidable movimiento pendular, de fuera adentro. Y hay en ello ensimismamiento, pero también enajenación. Este elemento ajeno”, continúa, “es el otro que hay en el poeta: por ello al terminar un poema se experimenta una sensación de despedida”¹⁷. En otra conferencia indica: “el poeta es siempre un pasajero, y cuando menos se espera es arrebatado a un mundo distinto”. Citaba Salinas los versos de Paul Valéry: “Quand l’inspiration s’annonce je défie déjà de moi-même... Je suis autre que je ne suis...”¹⁸. En otra nota de esta conferencia aparece también: “C’est ce que je porte d’inconu en moi que me fait moi”. Nuestra inquisición crítica ventila los siguientes postulados: ¿cómo se expresa la identidad lírica de Pedro Salinas? ¿Cuál es su rasgo diferenciador, digamos, frente a la enunciación lírica unamuniana o frente a los denominados “heterónimos” de Fernando Pessoa (Alexander Search, Alvaro de Campos, Ricardo Reis, Fernando Pessoa, Alberto Caeiro)¹⁹; los apócrifos de Antonio Machado (Abel Martín, Juan de Mairena, la máquina de trovar de Jorge Meneses)²⁰, o la multiplicidad de voces que supone la *Antología traducida* de Max Aub²¹. Y esto tan solo por nombrar varias figuras representativas de la lírica contemporánea. Se ventila del mismo modo el trazado de esa autobiografía lírica que el poeta crea de sí mismo — su mito — y la descripción detallada de los elementos que la conforman. Tal proceso pasaría por las siguientes etapas: invención, configuración y formulación. Detallarían el proceso dramático de la propia voz: fija en un espacio y un tiempo concreto y peculiar.

Porque, y de acuerdo con Stephen Greenblatt, todo lenguaje implica una apropiación plural y múltiple²²; lo que niega la historia única del yo (“a single history of the self”). Concluye: “Self-fashioning is always, though not exclusively, in language”. Pero a esta premisa añadamos otras no menos

relevantes: que el tan debatido yo lírico es una declaración del sujeto²³; que todo poema es una declaración ficcionalizada; que la poesía no es nunca la inmediatez; es decir, que la relación entre autor, texto y lector, si bien inevitable, es parcial y está siempre determinada por múltiples elementos²⁴, y que la formulación del yo y del tú, del aquí y del ahora, del éste, del suyo o del mío, dada como constante en un poema o serie de poemas, o en un sistema lírico, reafirma y hasta confirma la mediatez y también la contingencia y temporalidad del discurso lírico. Establece la necesidad imperativa de comunicarse con un lector o escucha ante quien el autor se presenta (*captatio benevolentiae*) a través de esa interrelación múltiple de un yo que habla a un tú, cercano con frecuencia; lejano otras. ¿Pero es lícito hablar de las ficciones o mitificaciones del yo lírico en *La voz a ti debida*?

El poema, al igual que la novela, es un signo complejo. Su objeto es un pequeño universo que subordina en su seno soles, planetas y amadas; tardes y mañanas. En su circuito, y en contra de los formalistas eslavos y los “New Critics”, se incluye al emisor (el “yo”) que formula su discurso lírico. Pero tanto los formalistas rusos como los “New Critics” anularon la presencia del yo lírico en sus consideraciones analíticas sobre el proceso poético²⁵. Reaccionaban así a las exageraciones psicológicas de la crítica precedente. El poema es un objeto, expresan, y no un testimonio; es un monumento artístico, una “urna bien labrada”. Marca un hito (el gran poema, obviamente) en la historia literaria de cualquier nacionalidad o lengua; pero no es de ningún modo un “documento”, afirmaba hace años René Wellek. Para Cleanth Brooks el poema no es solamente un medio lingüístico para transmitir exactamente las cosas comunicadas de un modo más poético²⁶, sino que es el único medio lingüístico para transmitir las cosas comunicadas. Indicaba que “el poeta hace, no comunica”. Excluía así al autor y reducía la comunicación poética a un diálogo entre el signo-Esfinge (el poema) y el lector-Edipo que desentraña el enigma y de paso da muerte al padre²⁷.

En el mismo sentido se pronuncia Roland Barthes lo mismo que Maurice Blanchot. Afirmaba éste que en el poema las palabras que tienen la iniciativa no deben servir para designar algo ni para dar voz a alguien, sino que su finalidad está en ellas mismas²⁸. Y Barthes expresa: “La literatura es un medio privado de causa y fin. El acto literario se define como un acto intransitivo; el escritor obra... por su acción es inmanente a su objeto; se ejerce, paradójicamente, sobre su propio instrumento [...]; el material se convierte en alguna medida en su propio fin”²⁹. El poema produce signos intransitivos; le compete al lector el reconstruir sus múltiples lecturas. Es Eric D. Hirsch Jr., quien en dos libros claves (*Validity in Interpretation*, 1967 y *The Aims of Interpretation*, 1976), hace un valiente giro de ciento ochenta grados³⁰. Apunta a la presencia de un “significado”, objetivamente describable en cualquier obra (la parodia de los libros de caballería en *El Quijote*, pongamos por caso), y boga valientemente “por la identificación de tal significado con la intención del autor, y en contra de la radical “The Intentional Fallacy” de un William Wimsatt³¹. El enfoque

crítico, que radicó previamente en el poema, da un paso hacia el proceso completo de la enunciación. La entrada en escenario de la semiótica refuerza el interés por el receptor, llegando al extremo de convertir al lector en responsable casi exclusivo de la comunicación lírica³². Es decir, pasamos del texto al lector y se hipertrofia el salto previo: la voz (persona, máscara) que enuncia el poema: el emisor. Porque no ha estado de moda hablar de individualidades, de subjetivismo, autobiografismo o de psicologías líricas a tabla rasa.

Se equivocó obviamente la estilística, expresa acertadamente Lázaro Carreter³³, al intentar demostrar cómo el poema produce o debe producir en el lector una commoción psicológica igual o semejante a la que fue el punto de partida de la creación³⁴. La comunicación se sucede a partir de dos extremos y un medio (poeta-lector) teniendo como cifra el mensaje o el poema. El texto es, de acuerdo con Umberto Eco, “una retícula de actos locutivos o comunicativos que tienden a solicitar respuestas originales. Pero no niega la importancia que tiene el poeta en el proceso de tal enunciación como un signo más a tener en cuenta dentro del complejo sistema de la producción semiótica de otros signos. El poema no posee la fuerza ilocutiva de la afirmación, de la orden o la interrogación. Porque, y de acuerdo con Michel Riffaterre, “el poema dice una cosa y significa otra”³⁵. Riffaterre llama **meaning** a la información que proporciona el texto leído y **significance** a la significación total del poema. En nuestra terminología corresponden tal vez a significado y a sentido. Los extremos radicales también se concitan. P. Marcherey, en *Pour une théorie de la production littéraire*, sustituye el término **creador** por **productor** y declara que todas las cuestiones de la subjetividad (en el sentido de intimidad) del poeta son deleznable³⁶. En la misma ladera se pronuncia L. Danon-Boileau (*Produire le fictif*): “el escritor es sólo una máquina que ha producido el texto con vistas a lograr un cierto efecto”³⁷.

Para Barthes, “I” is nothing other than (cita al lingüista Emile Benveniste) “the person who utters the present instance of discourse containing the linguistic instance “I”. Y tanto Lévi-Strauss, como Lacan, Foucault y Derrida, contribuyen, de maneras distintas, en “the decentering of the subject. The self, personal identity, is at least as much an illusion to them as it was to David Hume”, concluye. Robert Scholes indica (*Semiotics and Interpretation*) cómo un autor no es ni un dios que contemple su creación, ni una individualidad plenamente unificada que elige entre opciones estéticas. Los productores de textos literarios son criaturas de la cultura, que han elegido una subjetividad mediante el lenguaje [...]”³⁸. La muerte del yo de alguna manera contraviene una contradicción fundamental interna, “pues éste nunca muere mientras el poeta hable”, puntualiza Erik Erikson en un libro clave (*Identity: Youth and Crisis*). Un autor no es tan sólo un perfecto **ego**, sino una mezcla de elementos públicos y privados, conscientes e inconscientes insuficientemente unificado como base interpretativa”. Junto a la semiología, pues, del sentido en el lector o en el crítico, se ha de reconocer una semiología del sentido del poeta que apele a sus

intenciones artísticas, y que prescinda puramente de las causas biográficas³⁹.

En resumen, prescindir del autor en toda comunicación poética es una gran conquista de la crítica moderna; sin embargo, prescindir de la voz lírica no es correcto. La lectura de un poema consiste en un proceso de identificación con la voz que lo enuncia. “La fuerza ilocutiva de la poesía”, continúa Lázaro Carreter, es siempre una invitación al lector a que asuma como propio el mensaje. Es decir, en la exploración total de todos los significados del texto, la voz que lo enuncia (emisor) es parte tan relevante como la voz del que lo apropia: el lector. Sobre tal proposición crítica se pronuncia R. Ingarden (*The Cognition of Literary Work or Art*, 1968) indicando: “La obra literaria como tal, es una formación puramente intencional que se organiza en los actos creativos de la conciencia de su autor, y que tiene su fundamento físico en el texto”. Y del mismo declara K. Lekomtsev al indicar que “la especificidad del arte [...] reside en el hecho de que la información que transmite es una información esencialmente emocional; puede ser otra, pero está siempre unida directamente a las zonas más profundas del mecanismo psíquico”⁴⁰. Tal postulado requiere, como suponemos, muchas postulaciones y no menos correcciones; entre ellas la reconsideración de la llamada “falacia biográfica”.

Las nuevas teorías en torno a la autobiografía, el historicismo crítico, la antropología cultural e histórica, que socaban en parte los sofismas de la crítica deconstructivista, con Paul de Man y Jacques Derrida a la cabeza, dan un nuevo giro a los estudios más recientes. Asumen que detrás de cada poema, a parte del tono, entonación, acento, voz, hay una persona: esa entidad que el lector figura como hablante, emisor o poeta. Tal entidad se constituye con personalidad propia a lo largo de una obra lírica o debido en parte a la consistencia que el autor debe guardar con ese **alter ego** que le representa y le da voz: su máscara. Esta presenta no fragmentos de experiencias humanas sino versiones líricas de éstas. Es decir, las acciones descritas nunca ocurrieron y el “yo” enunciativo, ficticio, sólo existe como tal dentro del poema. Porque el autor es la persona que, mecánicamente, escribe; el “yo” lírico (la figura del poeta asumida como tal) funciona a modo de **alter ego**; ese otro a quien el autor confía la acción textual de pronunciar. Pero si la personalidad del autor, indica Lázaro Carreter, mantiene con el poeta relaciones muy íntimas, no implica esto la total identificación⁴¹. Indica Ian Mukarovsky que la obra de arte es un signo, no un calco fiel del autor; que no ha de confundirse con él pese a que exprese sus propios sentimientos. Los poemas no son documentos psicológicos, indica Ingarden⁴². En el poema, tanto el escritor como el lector, se convierten en seres imaginarios. Ni el poeta en su texto es el hombre que es cuando no escribe, ni su lector es el hombre o mujer que es cuando no lee (39). Trilling in *Sincerity and Authenticity* indica que el poeta “is not a persona at all, only a **persona**”. Y más adelante expresa: “confessional poetry is poetry not life”⁴³.

La “**personae**”, la máscara son términos dramáticos, lúdicos, teatrales y no menos críticos. Recordemos cómo Ezra Pound denomina un volumen primerizo de sus poemas *Personae* (1919), que sale (en Estados Unidos) en

1926. En su ensayo titulado "Vorticism" divaga, aunque un tanto desarticuladamente, sobre este "oneself" que se enuncia en el poema lírico. A tal imagen del "yo" recurre también Yeats. Indica que el "yo" lírico que enuncia el poeta es una de las muchas posibles máscaras que éste puede asumir. El mismo Robert Lowell escribió *Life Studies* (1959) en forma puramente autobiográfica. El "Yo" del poema, anota, expresa hechos, sentimientos; de alguna manera acumula la experiencia propia. Se podría decir que el conocido poema de Allen Ginsberg, "Howel", da en el verdadero búho (el yo histórico) de su tiempo. Pero ¿cuál es la relación entre la máscara y el sujeto que se la pone? ¿es idéntico el rostro debajo que el de encima? ¿en qué coinciden? ¿en qué se diferencian? ¿cómo se mediatizan a través del lenguaje? Porque si el rostro A es historia, acaecer, circunstancia, vida; el rostro B es, ficción, retórica, lenguaje. Pero el proceso es intercambiable: toda poesía es autobiográfica del mismo modo que se puede afirmar que toda autobiografía es ficticia, de acuerdo con Patricia Meyer Spacks. Señala ésta cómo el "Imagining a Self" se extiende al uso de la primera persona singular del pronombre en el discurso literario⁴⁴.

La verdad sobre uno mismo está basada en su misma función. La *personae* es la barrera lingüística que separa la literatura de la realidad; lo que se es de lo que se supone que se es; la enunciación del nombre de la persona física que lo enuncia. Se ventila definir en nuestro caso, y después de este breve exordio de historia crítica, la función lírica del yo enunciativo en *La voz a ti debida* de Salinas; la función que adquiere el tú del oyente, básicamente pronominal y circunstanciado por un sistema, como ya hemos indicado, de connotaciones espacio-temporales. Diríamos que en *La voz a ti debida* de Pedro Salinas el petrarquismo aún pervive (o mejor post-petrarquismo), entendido como un discurso lírico cuyo fin es representar la experiencia amorosa, que se revela a través de unidades, de procesos, de personas⁴⁵. El elemento más importante que introdujo Petrarca en su lírica fue el concepto del proceso temporal; el contraste continuo y constante entre el pasado y el presente, el entonces y el ahora. Sharon Cameron indica que aquellos poemas que inciden en un mismo elemento, si bien variando, son elegíacos y el objeto de la repetición no es el crear una semejanza sobre otra sino más bien distinguir un suceso único en relación con otra serie de sucesos únicos.

El amante, indica Barthes, habla en puñados de frases pero sin integrarlas en un más alto nivel de sentido. Las clasifica dentro del discurso horizontal⁴⁶. Este acomoda, añadiríamos, la dimensión temporal del **antes**, el **ahora** y el **después**; el énfasis y el sentido en la repetición; la formulación del yo y del tú; del aquí y del ahora; del éste, del suyo y del mío, como constantes que reafirman la inmediatez y las contingencias del discurso poético. Fijan las circunstancias, tanto espaciales como temporales del suceder anecdótico del relato. Diseñan la identidad de quien habla frente a quien, utópicamente, se figura que escucha; el "yo" frente al "tú". Los deícticos mantienen y ajustan los procesos internos de la representación. Fundan la ficción lírica que se constituye a base de reiteraciones, redundancias y de recurrencias cíclicas. Ella es lo etéreo, lo sutil,

la transparencia; él por el contraria, la sombra, la noche, el misterio. Ella es "luz"; él sombra en el final del primer poema que abre *La voz a ti debida*: "Una sombra parecía. / Y la quisiste abrazar. / Y era yo" (PC., 220). El contraste lumínico establece dos espacios en oposición. Se alternan y corresponden con la correlación pronominal "yo"/"tú". Las mismas dualidades se multiplican en actos temporales inminentes (ella va a venir; él espera) o en la epifanía de su llegada: "Hoy o mañana, o dentro / de mil años, o el día / penúltimo del mundo" (PC., 221). La espera por la amada establece un hito cósmico. Su pronta llegada se anuncia como gran acaecer mítico. Pero en el proceso se diseña la estatura de quien espera (él) frente a quien va a llegar ("ella"). Locuciones ilocutivas ("No, no dejéis cerradas / las puertas de la noche"; "Poned señales altas, / maravillas, luceros), formas coloquiales, apelación a un sujeto plural que es escucha, formas causales ("Porque puede venir"; "Porque cuando ella venga") establecen lo inminente y lo ya fáctico. Diseñan no tan sólo a quien llegará sino, y sobre todo, a quien espera: "Porque cuando ella venga / desatada, implacable, / para llegar a mí, / murallas, nombres, tiempos, / se quebrarían todos, / deshechos, traspasados / irresistiblemente / por el gran vendabal / de su amor, ya presencia" (PC., 222). Su llegada anula espacios y fija en un solo punto la unión del uno y del otro.

Pero si la utópica llegada se desvanece en ausencia, ésta da lugar a una búsqueda en un espacio emblemático, transcendido de límites ("Por detrás de tí te busco"; "más atrás de mí te busco"), augurando una unión atemporal, eurística: "una fecha / que le marca tiempo al tiempo" (PC., 225). Es ésta la nueva era en el amor. Tal discurso se establece en un intercambio continuo de funciones pronominales; y a base de frases coloquiales, de una *parole* que se formula como variación sintagmática de locuciones que se fijan como repetición y cambio en clave pronominal (PC., 223). Ya Ian Mukarovsky hablaba de lo dominante o de lo que prevalece como signo diferenciador en un sistema lírico. Se podría hablar aquí del uso iterativo del posesivo (pertenencia); de las enunciaciones paralelas y redundantes; de la función determinativa de los demostrativos; de locuciones oralizadas, de la anáfora y, sobre todo, del reincidente número de enunciaciones paralelísticas. Fijan éstas la obsesiva determinación del "yo" que va conformando su entidad lírica en una relación apasionada con el tú que enuncia. "To speak in the first person", escribe Elizabeth Bruss "is to identify oneself as the immediate source of the communication"⁴⁷. Es, sobre todo, establecer, formular o, mejor, fundar una identidad.

Y ésta también la constituye la retórica confesional que caracteriza *La voz a ti debida*. Establezcamos algunos de sus elementos. Con frecuencia se aúna y se diferencia la voz confesional de la confidencial. Ambas surgen ante un sentimiento de júbilo que denota la posibilidad de la unión idílica o de su misma ruptura o anulación. "Porque si tú me llamas / — si me llamaras, sí, si me llamaras! — será desde un milagro / incógnito, / sin verlo" (PC., 224). Para aclarar a continuación: "nunca desde los labios que te beso, / nunca / desde la voz que dice: "No te vayas". La alteridad, como el mismo título que enuncia

La voz a ti debida, es una relación estructuralmente, ambivalente, dual, tanto a nivel semántico, léxico como lírico. La afirmación “será desde” se contrapone con la negativa “nunca será desde”; la imagen suprenatural “milagro”, o la etérea y acústica “voz”, contrasta con la carnal “beso”. Las imágenes se suceden a su vez en forma alterna; lo mismo los espacios y los modos temporales: “será desde” frente a “Nunca [será] desde”. La alteridad pronominal da también en espacial y emotiva. Define y formula la retórica de la enunciación lírica de *La voz a ti debida*. Pero también la marca el recuerdo y la reminiscencia de un primer encuentro que se revive como memoria o como figuración utópica que dará más tarde en ausencia. El encuentro de Francisco de Petrarca, un día de Viernes Santo, que grava la andadura emotiva de su *Canzoniere*, da en fugaces retazos de una amada (Laura) siempre ausente. Gravita la misma experiencia en un poema significativo de Salinas. El inicio rotundo, redundante, coloquial, afirma, contundentemente, la veracidad del encuentro: “Ha sido, ocurrió, es verdad. / Fue un día, fue en una fecha / que le marca tiempo al tiempo”. La descripción física constata la retórica post-petrarquista de la evocación; en Salinas, “pies”, “traje”, “reló”; y a diferencia del poeta de Arezzo, “su voz”: “Y aquéllo que ella me dijo / fue en un idioma del mundo, / con gramática e historia” (PC., 225), dos imágenes en inusitada relación en la lírica contemporánea y que estructuran del mismo modo la dicción lírica de “la voz” (gramática) frente “a ti debida” (historia).

De nuevo la alteridad funda la relación anecdótica: desde el “Ha sido” del primer verso hasta la voz que habló “en un idioma del mundo”. El “yo” lírico anuncia de nuevo, y desde la reminiscencia del encuentro utópico, la articulación del discurso amoroso que da en “un sueño más”. Este yo se confiesa a través de actos afirmativos (“tengo que vivirlo”; “creeré que fue”; “que yo veo”; “que yo tuve entre”; “que pierdo una sombra”; “me lo tengo que soñar”) y perlocutivos (“aquéllo que ella me dijo”). Perfilan éstos, verso a verso, la anatomía lírica y emotiva de un “yo” lírico vencido ante la ausencia que dará en “una sombra; un sueño más” (PC., 226). Lo configura también la referencia mítica: el mito de Ariadna y Teseo en ese encuentro laberíntico: “entro / por laberintos, fáciles / gracias a ti, a tu mano” (PC., 227). Pero el futuro de tal viaje es, en el espacio, una continua interrogación; en el tiempo una promesa transferida a un mañana utópico (PC., 229). Ese “Yo, mañana...” que ella enuncia se torna en el vil arco de Cupido:

“Mañana”. La palabra
 iba suelta, vacante,
 ingrátida, en el aire
 tan sin alma y sin cuerpo,
 tan sin color ni beso,
 que la dejé pasar
 por mi lado, en mi hoy.
 Pero de pronto tú
 dijiste: “Yo, mañana...” .

Lo que hila a su vez el **topos** de la **femina** voluble, mudable y obviamente la fragilidad de ese amor como causalidad humana: “Fatalmente, te mudas / sin dejar de ser tú, / en tu propia mudanza, / con la fidelidad / constante del cambiar” (PC., 227).

La cadencia confesional da, por ejemplo, en giros epigramáticos, en frases contudentes (“Lo que llamabas olvido / eras tú”; PC., 235); en atemporalidad fugaz (“...conocerme era el relámpago”); en espacio emblemático que fija de nuevo la alteridad no tan sólo pronominal, espacial o temporal sino incluso lumínica: “Te conocí, repentina, / en ese desgarramiento brutal / de tiniebla y luz” (PC., 232); o “El futuro se llama ayer”. Ya Vivanco había afirmado que *La voz a ti debida* es una realidad de existencia que quiere llegar a ser pura fábula, aunque no estamos de acuerdo con la observación de que la palabra no cuenta para nada ya que, continúa, la forma misma del poema es su fluencia explicativa. Aunque si bien las situaciones de los amantes se establecen de espaldas al tiempo real, éstos dibujan su tramado en un tiempo idealizado; más aún, añadiríamos, simbólico⁴⁸. Lo más humano aquí del amor es lo más excepcional. Y son los pronombres (yo-tú) los que representan la plenitud de transcendencia: lo más elemental sin historia. En el pronombre que le corresponde (tu o yo) se desnuda cada amante de todo lo anterior o posterior superfluo. Y *La voz a ti debida* viene a ser también el testimonio de ese desnudarse. En sus versos, el amor no tiene historia, ni siquiera intra-historia; queda elevado — y este ha sido, a mi juicio el gran acierto de Salinas —, a la categoría de naturaleza humana absoluta, afirma acertadamente Vivanco⁴⁹. En *Razón de amor* (1936) Salinas transforma el entusiasmo en conciencia reflexiva. La dicción suelta y optimista ha perdido sus dejos de locura latente. *Razón de amor* es un libro dividido en dos partes desiguales: en la primera, continúa el metro corto y la frase inacabada, pero en los ocho poemas largos de la segunda ya predomina el endecasílabo enterizo. Se consideran como un antecedente de los poemas, todavía más extensos, que va a reunir en 1949 bajo el título del primero de ellos: *Todo más claro*.

Concluamos. La búsqueda o la apropiación del “tú” conlleva el júbilo ante la posibilidad del encuentro. Su pérdida y posible recuperación da en elegía final por la misma ausencia. Todo situado en un tiempo paradójico, dinámico (“El futuro / se llama ayer”). Porque en el mismo triunfo yace la ruina ante la ausencia. A fuerza de besar se inventan, expresan otros versos, “las ruinas / del mundo, de la mano / tú y yo / por entre el gran fracaso / de la flor y del orden” (PC., 249). La configuración del yo lírico es siempre dual. Aquella lengua que daba en “voz” en Garcilaso (“mas con la lengua muerta y fría en la boca / pienso mover la voz a ti debida”) remite al elemento carnal del ansia que no se cumple en *La voz a ti debida* frente a la voz etérea — la palabra lírica — que queda como suplemento y sustitución. *La voz a ti debida* vendría a ser como **inventio** la alegoría de una ausencia que nunca se recobra. Y su retórica (**elocutio**) testificaría la obsesión por confesar, utópicamente, la posibilidad de su

encuentro. Define en parte la morfología de este “yo” lírico que anuncia, ya a partir del primer verso, la retórica de todo el libro. También se define éste como un espacio teatral donde se representan las querencias de un “yo” en busca de un “tú” que se sublima como búsqueda existencial y amorosa. Porque todo subjetivismo lírico, afirmó hace años el gran maestro de la romanística, Eric Auerbach⁵⁰, se caracteriza por su carácter dialéctico y por una dolorida atracción emotiva. Esta se conjuga en el libro de Salinas con la alternancia pronominal que se formula en forma de expectación y de júbilo. Tal dialéctica la enuncia el mismo título: una voz que en el delirio de su enunciación paga la deuda a la nueva “Laura”, mágicamente oculta en el monosílabo “tú”.

NOTAS

1 Véase nuestro estudio *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara* (Madrid, Editorial Gredos, 1982) donde desarrollamos (págs. 13-46) la semántica de los términos “persona”, “máscara” como figuraciones lírico-dramáticas (también ontológicas y psicológicas) de la voz lírica; como enajenación y mediatez. Otro estudio, y que sale simultáneo al nuestro, con múltiples referencias a la poesía anglo-sajona, es la monografía de Robert C. Elliott, *The Literary Persona* (Chicago and London, The University of Chicago Press, 1982); en especial véanse págs. 3-18 (“The Embattled Persona”) y págs. 19-32 (“The Word Persona”).

2 La teoría de “Speech Acts”, desarrollada en un principio por John L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge, Harvard University Press, 1962), y posteriormente por John R. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (London, New York, Cambridge University Press, 1970), fue llevada al texto literario por el influyente libro de Mary Louise Pratt, *Toward A Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), y puesta en tela de juicio por Stanley Fish en un ensayo con provocativo título, “How to Do Things with Austin and Searle”; *Speech Act Theory and Literary Criticism* incluido en *Is There a Text in This Class: The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980). Véase una acerba crítica a éste en Robert Scholes, *Textual Power, Literary Theory and the Teaching of English* (New Haven and London, Yale University Press, 1985), pág. 149-165.

3 Francisco de Quevedo, *Obras completas. I Poesía original*, ed. José Manuel Blecha, Barcelona, Editorial Planeta, 1963, pág. 511-12 (núm. 472), enlazado el soneto (la perduración del amor más allá de la muerte) con la tradición petrarquista. En mente, el soneto que Petrarca dedica **in morte** de Laura (*Canzoniere*, CCXCII): “Gli occhi di ch’io parlai sì caldamente”, con reflejos en el soneto XXV de Garcilaso: “¡Oh hado ejecutivo en mis dolores”.

4 El epígrafe que ilustra el soneto, “Que al amor verdadero no le olvidan el tiempo, ni la muerte; escribe en seso”, confirma en un primer lector la relación entre “amor verdadero”, “tiempo” y “muerte”: “Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa

/ sin dejarme vivir, vive serena/ aquella luz que fue mi gloria y pena, / y me hace guerra cuando en paz reposa". Al contrario del soneto de Quevedo, que ha contado con importantes ensayos, y es considerado uno de los mejores poemas del Barroco lírico, no conocemos ningún trabajo que estudie, compare o diferencie el soneto de Lope con el de Quevedo; o por lo mismo, la tradición, que lo mueve. Véase Lope de Vega, *Poesía selecta*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Editorial Cátedra, 1984, pág. 469 (núm. 140).

5 W.J. Ong distingue la "voz falsa" del autor de la "voz verdadera", considerando ésta como la auténticamente genuina y propia. Véase de éste *The Barbarian Within and other Fugitive Essays and Studies* (New York. Macmillan, 1962) y el ensayo incluido en *Approaches to the Poem; Modern Essays in the Analysis and Interpretation of Poetry*, ed. J. O. Perry (San Francisco, Chandler Pub. Co., 1965). T. S. Elliot en un memorable ensayo, "The Three Voices of Poetry", incluido en *On Poetry and Poets* (New York, Farrar, Strauss and Cudahy, 1957), especula extensamente sobre las tres voces enunciativas presentes en las varias modalidades líricas. Es útil en la misma vena, Don Geiger, *The Dramatic Impulse in Modern Poetics* (Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1967).

6 Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, trad. Eduardo Molina (México, Siglo XXI Editores, 1989), págs. 45-50.

7 Pedro Salinas, *La voz a ti debida, Razón de Amor*, ed. J. González Muela, Madrid, Clásicos Castalia, 1989, pág. 110. En adelante incluimos las referencias en el texto. Citamos también siguiendo Pedro Salinas, *Poesías completas*, ed. con "Prólogo" de Jorge Guillén, Barcelona, Seix Barral, 1981. Abreviamos la cita en el texto con *PC*.

8 González Muela, ed. cit., pág. 64, nota al ver. 497. La nota merece citarse en toda su extensión: "Pronombres": palabra esqueléticamente gramatical, que ha empleado — no sin resonancia irónica — el poeta ingenioso. Los pronombres Yo, Tú, ¿son entes metafísicos? Véase Jorge Guillén, "Poesía de Pedro Salinas", *Buenos Aires Literaria*, 13, Octubre, 1953, págs. 32, 53.

9 Luis Felipe Vivanco, *Introducción a la poesía española contemporánea* (Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957), pág. 105.

10 Aquí los poemas, y a lo contrario de la edición de Gonzalez Muela, vienen numerados. La edición de González Muela considera *La voz a ti debida* como un extenso poema, enumerando los versos de seguido; es decir, no como unidades independientes sino como una sola unidad.

11 Tzvetan Todorov, "Splendeur et misère de la rhétorique", *Théories du symbole* (Paris, Editions du Seuil, 1977), págs. 59-83.

12 Emile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, 4ª. ed. (México, Siglo Veintiuno Editores), págs. 163-171, establece una teoría lingüística de la persona verbal a partir del fundamento de las oposiciones que diferencian las personas. Caracterizan a las personas "yo" y "tú", indica Benveniste, su unidad específica: el "yo" que enuncia, el "tú" a quien "yo" se dirige son cada vez únicos; ambos son inversibles y se fijan a partir de una correlación de personalidad (se oponen las personas "yo/tú" a la no-persona él),

y de una correlación de subjetividad, en donde se marca la oposición yo tú. Sobre los deícticos como formas de significación lírica, véase Jonathan Culler, "Distance and Deixis", *Structuralist Poetics. Structuralism Linguistics and the Study of Literature* (London, Routledge and Kegan Paul, 1975), págs. 164-170.

13 Pedro Salinas, *Ensayos completos*, ed. preparada por Solita Salinas de Marichal (Madrid, Taurus Ediciones, 1983), III, 432-37.

14 Aldo Ruffinato, *Sobre textos y mundos (Ensayos de filología y semióticas hispánicas)* (Murcia, Universidad de Murcia, 1989), págs. 147-175.

15 Juan Marichal, *Tres voces de Pedro Salinas* (Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1976), pág. 29.

16 *Ibid.*, págs. 29-30.

17 *Ibid.*, pág. 43.

18 Véase nuestro estudio *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, págs. 32-34; Alfred Owen Aldridge, "Biography in the Interpretation of Poetry", *College English* 25 (March, 1964), 412-20. Patrick Cruttwell en "Makers and Persons", *The Hudson Review* 12 (Winter 1959-60), 487-507, distingue cuatro grados o niveles de distanciamiento entre el poeta (the "maker") y el hombre en quien se encarna el intrincado mundo de inquietudes o devaneos ("persona"): a) la simple transcripción textual; b) el propio enmascaramiento ("the making of the self") en donde se pretende que el lector figure o imagine a la "persona" del poeta; c) la auto-representación mítica en donde la persona se convierte en símbolo y, finalmente d) la auto-dramatización en donde la distancia entre "maker" y "persona" es más significativa y pronunciada. Estamos a un paso, en este sentido, de la dramatización de la persona lírica.

19 *La dialéctica de la identidad*, págs. 99-126

20 *Ibid.*, págs. 82-98.

21 *Ibid.*, págs. 198-210.

22 Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (Chicago: The University of Chicago Press, 1984), pág. 9.

23 Elliott, *The Literary Persona*, págs. 16-; Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity* (Cambridge, Harvard University Press, 1972), págs. 6-10.

24 Hyatt H. Waggoner en *What to Say About a Poem. CEA Chapbook*, por W. K. Wimsatt, Jr. y otros, ed. Donald A. Sears (College English Association, 1963), págs. 22-32.

25 Véase una útil revisión de los términos "intencionalidad" del autor, veracidad, autenticidad, biografía lírica y validez interpretativa en W. K. Wimsatt, "Genesis: An Argument Resumed", *Day of the Leopards. Essays in Defense of Poetry* (New Haven and London, Yale University Press, 1976), págs. 11-39. Recientemente Fernando

Lázaro Carreter en *De poética y poéticas* (Madrid, Editorial Cátedra, 1990) hace una útil síntesis de los tres elementos primordiales que encierran el fenómeno poético; es decir, “El poema y el lector (El poema lírico como signo)” (págs. 15-33); “El poeta y el lector” (págs. 34-51); “El poema con lenguaje” (págs. 52-67); y finalmente “Entendimiento del poema” (págs. 68-75), en donde lleva a cabo, en apretadas páginas, una sutil exégesis de varios poemas en el amplio marco de texto y contextualización. El apartado de este libro (“Poética”) maneja una rica bibliografía de variadas lecturas críticas en torno a la tríada poema/autor/lector.

26 Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry* (New York, Harcourt, Brace and World, Inc., 1947) define el poema como un organismo compuesto de estructuras y de “formal pattern” (pág. 218), detectables en series de poetas y enmarcadas en períodos distintos. Las estructuras básicas están formadas a partir de la ironía y de la paradoja, siempre como medios lingüísticos y como estructuras formales de comunicación. Véase René Wellek, *Concepts of Criticism*, ed. Stephen G. Nichols Jr., (New Haven and London, Yale University Press, 1969), págs. 62-63. W. K. Wimsatt es aún más preciso (“Polysemism, ambiguity, irony or inclusiveness, the poem’s verbal independence of author’s plans and motives...”) parafraseando a I. A. Richards en dos libros básicos: *Principles of Literary Criticism* (1924) y *Practical Criticism* (1929); véase *Day of the Leopards*, pág. 236 y ss.

27 Lázaro Carreter, *De poética y poéticas*, págs. 18-19.

28 Sobre la poética de Maurice Blanchot importa destacar el valioso ensayo de Paul de Man, “Impersonality in the Criticism of Maurice Blanchot”, *Blindness and Insight, Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (New York, Oxford University Press, 1971), págs. 60-78, indicando cómo en Blanchot, “The language is as little as language of self-confession as it is a language of exegesis” (pág. 63). El mismo Blanchot afirma que todo escritor jamás puede leer su propia obra. Es para él inaccesible, un secreto que ni siquiera él mismo desea confrontar. De ahí que la “Historia” sea para Blanchot una “hipótesis”; *L’Espace littéraire* (Paris, Librairie Gallimard, 1955), págs. 14; 209 y 291-2. De ahí también que la mera lectura se convierta, de acuerdo con Martin Heidegger, en un acto interpretativo; “Logos” en *Vorträge and Aufsätze* (Neske, Pfullingen, 1954), págs. 215 y ss. En línea casi paralela está el trabajo crítico de George Poulet, *Le Chemins actuels de la critique* (Plon, Paris, 1967), al afirmar que el “yo” nunca coincide con la expresión lingüística que le da expresión; el primero es anterior a la segunda; la segunda, la máscara que oculta y niega toda subjetividad (pág. 251). Para Julia Kristeva el language poético implica un constante paso del sujeto al no-sujeto; en ese otro espacio es donde toda lógica pierde sentido; el sujeto se disuelve y en lugar del signo se establece una continua anulación de significantes; “Un sujet zerologique”, resume, “un non-sujet vient assumer cette pensée que s’annule”. Véase *Semiotiké. Recherches pour una sémanalyse* (Paris, Editions du Seuil, 1969), pág. 273. Lo que contrasta con la aserción de Lipking, “We cannot ignore the evidence that the development of a great many poets follows a consistent internal logic. Nor need we to stray far outside their poems to find the evidence. If the lives of the poets tend to be peripheral to the insides of poems, the life of the poet is often the life of the poem” en Lawrence Lipking, *The Life of the Poet. Beginning and Ending Poetic Careers* (Chicago and London, The University of Chicago Press, 1984), pág. viii.

29 Tomamos la cita de Lázaro Carreter, *De poética y poéticas*, pág. 19; Roland Barthes, “La réflexion sur la littérature dans la France contemporaine”, *Poétique*, 38 (1979), 133 y 14.

30 Eric D. Hirsch, Jr. *Validity in Interpretation* (New Haven and London, Yale University Press, 1967); *The Aims of Interpretation* (Chicago and London, The University of Chicago Press, 1976). Nos concierne en concreto la parte del primer estudio “In Defense of the Author”, págs. 1-23. Véase una concienzuda y sutil reseña en Monroe Beardsley, “Textual Meaning and Authorial Meaning”, *Genre* 1, núm. 3 (July 1968-69), 169-81.

31 La frase empezó un influyente y vigoroso trabajo escrito en colaboración con Monroe Beardsley, y que salió en la prestigiosa *Sewanee Review*, 54 (1946), siendo reimpresso en William K. Wimsatt, Jr., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington, Kentucky, 1954).

32 El artículo de Michel Foucault cuestiona la validez del esquema cultural “author”, y apunta a varios de los postulados expuestos en las notas previas. Véase *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, ed. Josué V. Harari (Ithaca, New York, Cornell University Press, 1979), págs. 141-160. Discute el mismo concepto Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris, François Maspéro, 1966); sin olvidar el influyente ensayo de Walter Benjamin, “Der Autor als Produzent”, en *Versuche über Brecht* (Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1966), págs. 95-116 y a Roland Barthes, *Ensayos críticos*, trad. Carlos Pujol (Barcelona, Editorial Seix Barral, 1966), quien sitúa al autor “en el grado cero de la persona” (págs. 19-20).

33 Lázaro Carreter, *De poética*, págs. 15-33.

34 Amado Alonso en el sugestivo ensayo “Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística”, *Materia y forma en poesía* (Madrid, Editorial Gredos, 1969), págs. 78-86, considera al poeta como “una energía hacedora”; de ahí la importancia de “las experiencias biográficas y su transmutación poética”, línea que sigue, es bien sabido, Dámaso Alonso en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (Madrid, Editorial Gredos, 1971); en concreto, págs. 9-16.

35 Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Bloomington and London, Indiana University Press, 1978), indica concretamente que “poetry expresses concepts and things by indirection. To put it simply, a poem says one thing and means another” (pág. 1). Diferencia en el proceso semiótico un primer nivel de lectura (**heuristic reading**) cuya amplitud depende de la competencia lingüística del lector y la asunción del lenguaje como referencial; un segundo nivel (**hermeneutic reading**) viene a ser una lectura retroactiva cuyo proceso está en releer, descodificar los signos, revisar, comparar, reconocer, buscar esa unidad de significación que es el texto (págs. 5-6). Porque el estilo, explica en *Text Production* (New York, Columbia University Press, 1983), es el texto mismo, ampliando su campo al lector (“its reader”) y a las múltiples lecturas que éstos produzcan (“and all of the reader’s possible reactions to the text”) (págs. 2-3).

36 *Pour une théorie de la production littéraire*, pág. 85; Lázaro Carreter, *De poética*, pág. 22.

37 Sobre el yo lírico y la anulación de su representatividad disertan extensamente Denis Dohoghue, *The Sovereign Ghost: Studies in Imagination* (Berkeley, University of California Press, 1976) y Murray Krieger, *Poetic Presence and Illusion: Essays in Critical History and Theory* (Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1979). Kristeva sustituye el término autor por “writing subject”, anotando la importancia de evitar viejos errores de hace algunas décadas en la que mal guiados críticos (“misguided critics”) creyeron poder “psychoanalyze a writer by studying his biography and then try to explain the work by means of what they had learned from the biography”. Véase en *Revolution in Poetic Language* (New York, Columbia University Press, 1984), pág. 8.

38 Véase del mismo *Protocols of Reading* (New Haven and London, Yale University Press, 1989), donde indica (pág. 10) que el centro de toda lectura gravita en el lector (“the reader’s own self”), en cuyo alrededor siempre se está escribiendo un nuevo texto (“around which a new text is always being written”). Y afirma en la misma página: “Reading consists of bringing texts together. It is a constructive activity, a kind of writing”.

39 Lázaro Carreter, *De poética*, págs. 34-51.

40 *Ibid.*, pág. 39.

41 *Ibid.*, págs. 40 y ss.

42 *The Cognition of the Literary Work or Art* (Evanston, Northwestern University Press, 1968); pág. 135; Lázaro Carreter, *De poética*, pág. 23.

43 Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1971), pág. 8.

44 Patricia M. Spacks, *Imagining a Self* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1976). Don Geiger en *The Dramatic Impulse in Modern Poetics*, págs. 85-95 da un equilibrado panorama del concepto poético de **persona** entre los llamados “New Critics”.

45 Roland Greene, *Post-Petrarquism. Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence* (Princeton, 1991), págs. 22 y ss.

46 Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, págs. 13-18.

47 Elizabeth Bross, *Autobiographical Acts* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976), pág. 21.

48 Vivanco, *Introducción*, págs. 119-131.

49 *Ibid.*, pág. 127.

50 *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*, trad. Ralph Manheim (New York, Pantheon 1965), pág. 328.