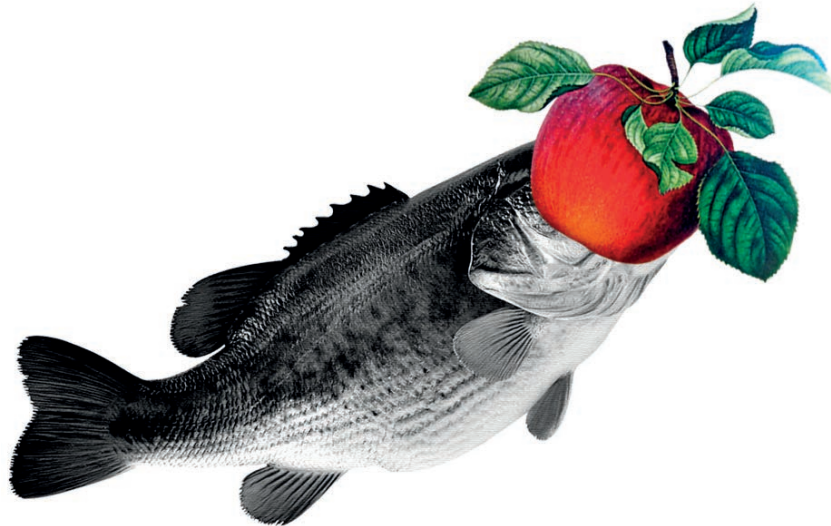


N.º 6 septiembre 2017

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ESTUDIOS

Daniel Aguirre Oteiza
«RECUÉRDALO TÚ Y RECUÉRDALO
A OTROS»: HISTORICAL MEMORY
AND POETIC HISTORY IN LUIS
CERNUDA'S "1936"

ENTREVISTA

Hamlet Ayala Lugo
ENTREVISTA A
JORGE BOCCANERA

ARTÍCULOS

Llanos Gómez Menéndez
LOS PROCESOS SEMIÓTICOS EN
LA POESÍA VISUAL Y EN EL POEMA
OBJETO: DE FILIPPO TOMMASO
MARINETTI A JOAN BROSSA

POESÍA

Sujata Bhatt
POEMAS
INÉDITOS

DIRECTOR:

Anthony Geist
University of Washington

DIRECTORA ADJUNTA:

Remedios Sánchez
Universidad de Granada

CONSEJO EDITORIAL:

Alí Calderón
Benemérita Universidad
Autónoma de Puebla
Ana Merino
University of Iowa
Fernando Valverde
Emory University

SECRETARIOS:

Fernando Martínez
de Carnero
Sapienza-Università di Roma
Laura Scarano
CONICET - Universidad
Nacional de mar del Plata

JEFES DE REDACCIÓN:

Andrea Cote
University of Texas at El Paso
Pedro Larrea
Lynchburg College

COMITÉ DE REDACCIÓN:

Nathalie Handal
Columbia University
Edson Faúndez
Universidad de Concepción
Gustavo Osorio de Ita
Benemérita Universidad
Autónoma de Puebla
Víctor Ruíz
Universidad Nacional
Autónoma de Nicaragua
Anthony Cella
Benedictine University at Mesa
Zachary Ludington
The University of Maine
Nauzet Lozano Alvarado
Universidad de Las Palmas
de Gran Canaria

COMITÉ ASESOR:

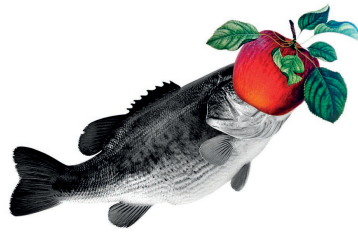
Mark Aldrich
Dickinson College
Josefa Álvarez
Le Moyné College
Antonella Anedda
Università della Svizzera italiana
Silvia Bermúdez
University of California,
Santa Barbara
Francesca Bernardini
Sapienza-Università di Roma
Marina Bianchi
Università di Bergamo
Franco Buffoni
Università degli studi di Cassino
Brad Epps
University of Cambridge
Luis Fernández Cifuentes
Harvard University
Carolyn Forché
Georgetown University

Luis García Montero
Universidad de Granada
Robert Goddard
Emory University
Arturo Gutiérrez Plaza
Universidad Simón Bolívar,
Venezuela / University
of Oklahoma
Allen Josephs
West Florida University
Rodolfo Mata
Universidad Nacional
Autónoma de México
Jean-Michel Maulpoix
Université Paris X Nanterre
Gordon E. McNeer
University of North Georgia
Julio Ortega
Brown University
Marjorie Perloff
University of Southern California

Rafael Repiso Caballero
Universidad Internacional
de La Rioja
Francisco Rico
Universidad Autónoma
de Barcelona
Andrés Soria Olmedo
Universidad de Granada
Karen Stolley
Emory University
Darío Villanueva
Director de la Real Academia
Española. Universidad
de Santiago de Compostela
Norbert Von Prellwitz
Sapienza-Università di Roma
Kevin Young
Emory University
Miguel Ángel Zapata
Hofstra University

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ÍNDICE

Págs.

[ESTUDIOS]		[ENTREVISTA]	
Daniel Aguirre-Oteiza		Hamlet Ayala Lugo	
«RECUÉRDALO TÚ Y RECUÉRDALO A OTROS»: HISTORICAL MEMORY AND POETIC HISTORY IN LUIS CERNUDA'S «1936»	5	103 ENTREVISTA A JORGE BOCCANERA	
Pablo Muñoz Covarrubias		[POEMAS]	
PRESENCIAS Y AUSENCIAS DE GARCILASO DE LA VEGA EN «LA VOZ A TI DEBIDA» DE PEDRO SALINAS	33	117 SUJATA BHATT	
Gabriel Hernández Espinosa		[RESEÑAS]	
DE LA CRISIS DEL VERSO LIBRE AL USO LIBRE DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS EN LA CREACIÓN POÉTICA	69	Francisco Morales Lomas	
[ARTÍCULOS]		127 LA POESÍA DE FERNANDO VALVERDE (1997-2017)	
Llanos Gómez Menéndez		Rebeca Castellanos	
LOS PROCESOS SEMIÓTICOS EN LA POESÍA VISUAL Y EN EL POEMA OBJETO: DE FILIPPO TOMMASO MARINETTI A JOAN BROSSA	87	137 «LITURGIA DEL ATARDECER: UNA JOYA PULIDA POR EL TIEMPO»	
		Normas de publicación / Publication guidelines	141
		Orden de suscripción	149

Pedro Salinas.



PRESENCIAS Y AUSENCIAS DE GARCILASO DE LA VEGA EN «LA VOZ A TI DEBIDA» DE PEDRO SALINAS

—
PRESENCE AND ABSENCE OF GARCILASO DE LA
VEGA IN PEDRO SALINAS' "LA VOZ A TI DEBIDA"
—

Pablo Muñoz Covarrubias
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa
juanpablomunozcovarrubias@gmail.com

R E S U M E N

PALABRAS CLAVE { Pedro Salinas, Garcilaso, Tradición, La voz a ti debida,
Generación del 27 }

En tanto que poeta, los poemas de *La voz a ti debida* representan un momento cumbre en la obra de Pedro Salinas. Desde hace varias décadas, los críticos han estudiado la relación entre su poesía y la de Garcilaso de la Vega. Aunque parezca fácil percibir la presencia de Garcilaso en Salinas, en realidad se trata de una tarea más bien ardua. Para entender mejor el funcionamiento de la tradición, este artículo sugiere la comparación de la poesía creada por ambos autores de tal modo que se perciba su influencia y la ausencia asimismo de dicha influencia.

A B S T R A C T

KEYWORDS { Pedro Salinas, Garcilaso, Tradition, La voz a ti debida, Generación del 27 }

La voz a ti debida is one of Pedro Salinas' biggest accomplishments as a poet. For many decades now, critics have discussed the connections between this book and the poetry of Renaissance author Garcilaso de la

Fecha de recepción: 02 / 04 / 2017 Fecha de aceptación: 24 / 06 / 2017

Vega. Even though it might seem easy to recognise the presence of Garcilaso in Salinas it has also become clear that such a procedure—linking one to the other—might be an arduous task. In order to better understand the way in which tradition works, this article suggests comparing the poetry created by both writers in such a way that it privileges to focus not only in the influence but also in the lack of it.

1.

La voz a ti debida (1933) es una obra fundamental dentro de la obra poética de Pedro Salinas. Juan Marichal propuso que la publicación de este libro representó el encuentro del poeta con su voz auténtica, mientras que la mayoría de los poetas del 27 habrían hallado su estilo propio prácticamente desde el comienzo de sus carreras literarias, es decir, desde sus primeros libros y con sus iniciales entregas a las revistas y periódicos de la época, tal y como fue el caso, por ejemplo, de Jorge Guillén y los poemas que terminaron por conformar el *Cántico* de 1928. Marichal defendió la idea de que la obra previa de Salinas habría sido tan solo un anuncio de lo que aparecería años después; el mismo crítico se atrevió incluso a hablar acerca de un *pre-Salinas*, un Salinas previo al mejor Salinas, el más celebrado por los lectores y por la crítica: «Salinas [...] es sin duda (en la década de 1923-1933) el poeta de voz menos segura de sí misma, es el poeta *menos él mismo* de todo el grupo» (27). Por su parte, el profesor Ángel del Río sostuvo la idea contraria: que en *Presagios*, libro de 1923, ya estaban todos los elementos poéticos esenciales de su estilo literario: «[...] la poesía de *Presagios* contiene en su totalidad los elementos del mundo poético de Salinas» (193).

En todo caso, habría que reconocer que la obra poética de Salinas se transforma a partir de la aparición de *La voz a ti debida*, libro con que el poeta lúcidamente inauguró un ciclo poético en que hizo del poema un acabadísimo vehículo para el amor y para su expresión artística, en que inventa un lenguaje propio para la expresión de ese mismo amor. De acuerdo con Jorge Guillén, habría sido «fatal que la poesía de Salinas culminase en el tema amoroso» (540).

¿Cómo ocurrió esta transformación o esa *fatalidad*? Es la intención de este trabajo ayudar a esclarecer este punto primordial para el estudio de la obra de Salinas. La hipótesis será que la obra de Garcilaso estimula la producción lírica de Salinas y que la *imagen del amor* que sus versos construyan tendrá en ese *corpus* renacentista un espejo en donde mirarse y reconocerse; el autor toledano se convierte así en una referencia clásica para un conjunto moderno de poemas, los cuales hacen del amor su eje primordial. Sin embargo, ese reflejo, la nueva imagen generada gracias al encuentro con la tradición poética, crea contornos que resultan francamente originales. Por ello, hablaré lo mismo de las *presencias* que de las *ausencias* del toledano en los versos de *La voz a ti debida*. Es curioso, por cierto, que al hablar de esa *fatalidad* que condujo la poesía de Salinas hacia el tema amoroso, su amigo Jorge Guillén señalara que desde el *Canto a Teresa* de Espronceda, y desde las *Rimas* de Bécquer, no se habría escrito «algo más importante» en España en el ámbito de la poesía lírica, claro está, en su vertiente puramente sentimental. Lo que es curioso, según creo, es que entre los puntos de referencia no haya Guillén considerado lo que a nosotros podría parecernos todavía más evidente aunque, por supuesto, mucho más lejano desde una perspectiva temporal: la estrecha relación de los versos de *La voz a ti debida* con la poesía renacentista de Garcilaso de la Vega.

Debo aclarar que no será mi intención ahondar aquí en el estudio de las fuentes garcilasianas en la poesía de Salinas. Esto contravendría la forma en que, por cierto, Salinas deseaba que fuese leída la obra de un poeta. Recordemos lo que Salinas dejó apuntado acerca de este tipo de estudios en su *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Allí habló Salinas de las «[...] adormideras de tantas labores críticas bien intencionadas [...]» (Salinas, *Obras* 576), del trabajo infructuoso que pretende señalar influencias, parentescos y demás vínculos directos; y que de esa manera adjudica un pretendido valor al texto estudiado a partir, precisamente, de los influjos e influencias. Lo que propongo aquí en cambio es reconocer que los poetas del momento poseyeron un talento especial para adueñarse de los materiales de otras épocas y que pudieron, gracias a esas

lecciones aprendidas, dar cauce a los valores estéticos del momento en que escribieron.

Valdría la pena recordar aquí la personal forma con que Salinas explicó hacia 1938 en «El problema del Modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus» la aparición de su propia generación literaria y su impronta. Al examinar la importancia del Modernismo en la escritura de sus contemporáneos, el autor de *La voz a ti debida* quiso insistir en la herencia no de los modernistas —con Rubén Darío a la cabeza—, sino en la cercanía con los cancioneros hispánicos —con su *música refinada*—, con la poética gongorina, con los poemas del Romancero, con «[...] las pastorelas platónicas o místicas de Garcilaso o de San Juan de la Cruz [...]» (70). En este punto, precisamente, quisiera yo insistir: en la presencia de un autor clásico —como lo es Garcilaso— en la gestación de *La voz a ti debida*. Me atrevería yo incluso a sugerir —pero acaso el planteamiento abreve en una propuesta fallida por ser meramente ingenioso y nada más que eso— que esa deuda, que esa voz con la que se guarda una deuda, sea no la de la amada, sino la de Garcilaso. O bien, la voz de la amada y también la de Garcilaso... En todo caso, hay una pista esencial en el título del poemario que podría hasta cierto punto guiar la lectura y el análisis que hagamos de todo el libro. Será pues necesario, sin embargo, ir más allá de esa pista paratextual y profundizar en la cuestión.

Antes de comenzar mi análisis de las *presencias* y de las *ausencias*, tal y como lo he planteado más arriba, debo advertir que en otros textos de la autoría de Salinas —pienso especialmente en las páginas de *El poeta y la realidad*— hay algunas claves importantes para entender la idea que de la poesía de Garcilaso guardó el autor de *La voz a ti debida*. En dicho ensayo, el poeta en su faceta de crítico explica que el toledano enfrentó y representó la realidad del mundo por medio de un mecanismo preciso: la *idealización*. La idealización habría permitido enriquecer la figura de la amada y también la del poeta y la de las cosas del mundo. Por ejemplo, gracias a este concepto —a este recurso, mejor dicho— se explicaría la inquietante forma en que se origina el desdoblamiento del poeta en dos figuras en el transcurso de la Égloga I, en esa «pastorela mística», para usar

el hermoso término saliniano: el poeta Garcilaso se desdobló en Salicio y en Nemoroso según la original interpretación de Salinas; y lo mismo ocurriría con Isabel de Freyre en tanto que sería representada de forma paralela por Galatea y también por Elisa.

La Égloga I pareciera resonar en algunos versos de Salinas, precisamente por la forma en que allí se idealiza el mundo y también la realidad, por decirlo de algún modo, trascendental. Nemoroso, como lo recordarán los lectores de la poesía de Garcilaso, es desgraciado ya que su pastora habrá fallecido. La única solución para el reencuentro de los amantes va a consistir en que puedan reunirse en una zona que supere lo material, en un ámbito superior como se indica en la Égloga II: «Busquemos otros montes y otros ríos, / otros valles floridos y sombríos / donde descanse y siempre pueda verte» (133). Salinas describió ese *místico* plan de Nemoroso como «[...] la proyección de los hechos humanos a un plano superior; su transformación en ideas» (Salinas, *Obras* 456). Los siguientes versos de *La voz a ti debida* pueden leerse, como ya se anticipaba, desde el conocimiento y reconocimiento de los versos de la Égloga II:

Si queremos juntarnos,
nunca mires hacia delante:
todo lleno de abismos,
de fechas y de leguas.
Déjate bien flotar
sobre el mar o sobre la hierba,
inmóvil, cara al cielo.
Te sentirás hundir
espacio, 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. (163)¹

1. Para efectos de este trabajo, siempre que cite los versos de *La voz a ti debida* lo haré por la edición de Joaquín González Muela que se halla en la bibliografía.

Si bien hay un desacuerdo generalizado entre la crítica especializada acerca de si se debe o no seguir el modelo propuesto en *El poeta y la realidad* para estudiar la obra de Salinas, rescatar los elementos de su estudio y transportarlos de forma más o menos directa para el análisis de sus versos, usar sobre todo el concepto de idealización como mecanismo central en la poesía de Garcilaso, y en *La voz a ti debida*, creo yo que tiene cierta utilidad dicho trasvase, tal y como ya se ha demostrado al comentar el pasaje que nos remite a la Égloga I. En realidad, detrás de ese proceso que Salinas ha denominado como idealización, se estaría jugando con la misma noción neoplatónica que Marsilio Ficino sintetizó de esta otra manera: «Cada vez que dos seres se rodean de una mutua benevolencia el uno vive en el otro y el otro en el uno» (52); noción que Salinas, por cierto, incluso reflejó en sus *Cartas a Katherine Whitmore*: «Y yo, en medio de todo esto, vivo en la doble vida, ya mía, siempre, que tú has añadido. Vivo en dos dimensiones, en dos luces, en dos, en dos horizontes, el visible y el invisible» (63).

En este estudio que propongo, tendrá un mayor peso la revisión de la poesía de Salinas y el hallazgo de todo aquello que sirva para vislumbrar la cercanía y la distancia con el modelo; en algunos casos, insistiré todavía en recuperar algunos planteamientos provenientes de los textos críticos publicados por el poeta. Antes de avanzar, deseo retomar un pasaje más de la obra crítica de Salinas en torno a la figura y a la obra de Garcilaso con la sola intención de recordar la forma en que lo valoró, y con el propósito de ubicar adicionalmente el tipo de lectura que ejerció de su obra poética: «Se puede decir que a ningún poeta debe más la poesía de lengua española que a Garcilaso. Y es maravilloso pensar que esa hermosa y fértil obra fue creada simple y misteriosamente como un secreto juego, fuera de la vida externa, como por la gracia divina, por un don natural, como el vuelo de un pájaro o la fuente de un arroyo cristalino» (Salinas, *Obras* 448). Es difícil apoyar la idea de que la poesía de Garcilaso haya surgido como un simple *juego*; en todo caso, Salinas estaba leyendo la obra del toledano haciendo todavía uso de uno de los términos más recurrentes en las disputas acerca

del arte de la vanguardia (recuérdese lo que Ortega y Gasset dejara escrito en *La deshumanización en el arte* acerca del espíritu deportivo y juguetón de la época). El otro término que aparece en el referido pasaje citado que quisiera yo destacar es el de «don natural», es decir, la idea de contraponer a la *artificiosidad* del arte renacentista un talante mucho más cercano al que permea la concepción romántica del artista: el talento o la inspiración como los motores genuinos del poema. No es accidental que *La voz a ti debida* haya quedado enmarcada, a la vez, por un epígrafe intencionalmente áureo (la cita de Garcilaso) y por un epígrafe romántico (Shelley).

Una curiosa y temprana intuición llevó al joven Luis Cernuda, algunos años antes de que se escribiera y publicara la edición primera de *La voz a ti debida*, a establecer una relación entre su maestro, Pedro Salinas, y la poesía de dos poetas fundamentales de la tradición española. La cita que comentaré es de 1929. En ella, es palpable el fervor que por aquellos sentía el autor de *La realidad y el deseo* por la figura y por la obra de su por entonces admirado amigo: «Lo que en la literatura española representa hoy una Égloga de Garcilaso, unas canciones de San Juan de la Cruz, representarán mañana o, mejor, representan ya estos poetas de *Presagios*, de *Seguro Azar*» (254). En la misma cita, Cernuda destacó que en los libros de poesía de Salinas era posible entrever un «unánime deseo», un espíritu que permeaba todos los poemas y que de ese modo los vivificaba. Si bien el asunto amoroso no sería lo fundamental en esos poemarios iniciales desde un punto de vista temático, Cernuda detecta en ellos aquello que, por su parte, desde el mundo de la teoría literaria y en especial de la hermenéutica, Hans Gadamer exigiría de la obra *eminente*: coherencia entre el contenido y el instrumento para la expresión poética. De acuerdo con las palabras del joven Cernuda, «ninguna efímera hermosura vendrá a turbar esa correspondencia apasionada, hecha de entrega total, entre el poeta y su ideal poético, entre el amante y el objeto de su amor» (254). Estas palabras de 1929 milagrosamente anticipan, según creo, los versos de 1932 y de 1933.

Una de las interpretaciones más interesantes y más significativas de *La voz a ti debida* es la del escritor José Bergamín. En 1934, al

comentar el libro, el ensayista vertió en su reseña la noción de que el libro de Salinas era, por supuesto, un poemario en que el amor se colocaba en el plano principal, pero desde el lado más *humano*. Por tanto, el libro adquiriría, además, una importancia de orden moral según su razonamiento. Esta manera de leer *La voz a ti debida* es relevante pues ilustra un viraje en los alcances y en el contexto de la poesía hispánica después de los años que corresponderían, según los historiadores de la literatura, con la vertiente *deshumanizada*. José Bergamín verificará pues, al reseñar el libro de Salinas, el surgimiento de una nueva poesía española: «[...] esta poesía tiene razón de ser, es verdadera porque tiene razón de ser humana, o sea, razón de ser moral» (18). ¿Qué rasgos caracterizan la nueva poesía de Salinas? ¿Cuáles eran sus características y cuál era el tratamiento del sempiterno tema romántico? ¿Y qué representaba en el contexto histórico de su aparición? La *presencia* de Garcilaso no es accidental.

2.

Al comentar y explicar los poemas de Garcilaso, Pedro Salinas señaló que en los versos del toledano habría una sensación constante de incertidumbre; al hablar, pues, del amor que allí se alberga y se plasma poéticamente el escritor utilizó la expresión *en vilo*. Y es precisamente eso lo que podremos hallar, verso tras verso, a su vez, en los poemas de *La voz a ti debida*, la incertidumbre: «Porque puede venir. / Hoy o mañana o dentro / de mil años, o el día / penúltimo del mundo» (51). Como lo sabrán los especialistas en la obra poética de Salinas, la frase «en vilo» es de gran relevancia dentro de su mundo poético; no es accidental que —como nos lo recuerda Soledad Salinas en el nutrido recuento biográfico y bibliográfico de la vida y obra de su padre que acompaña su edición de las *Poesía completas*— el poeta haya publicado precisamente con ese título seis poemas en 1933, seis poemas que después pasarían a formar parte de *La voz a ti debida*. La expresión destacada puede hallarse incluso en uno de los versos clave del poemario: «este

amor que inventamos / sin tierra ni sin fecha / donde posarse ahora: / el gran amor en vilo» (119). Es tan fuerte esa vacilación, esa incertidumbre, que en *La voz a ti debida* hay un especialísimo juego entre los tres tiempos, entre las tres instancias temporales; ese juego tiene que ver con la puesta en jaque del tiempo concebido en su transcurso lineal, se relaciona con la gran incertidumbre frente al presente, al pasado y al futuro. El poeta incluso llega a escribir que «[...] El futuro se llama / ayer [...]» (68). Como ya se dijo, el pasado y el futuro son momentos que adquieren un tratamiento muy especial en el libro; y lo mismo ocurre con el presente que sería, al igual que en la poesía de Garcilaso, la temporalidad desde la cual el poeta puede percibir su desolación, su desajuste y su derrota, con una muy especial conciencia diagnóstica de todo ello. Piénsese, por ejemplo, en el soneto que lleva por verso primero «Cuando me paro a contemplar mi estado». En esa composición, Garcilaso medita en torno al presente, en torno al tiempo pretérito y acerca de un futuro que se percibe sombrío en la medida en que el poeta seguirá sufriendo por la indiferencia femenina. En los versos de Salinas que aquí copio, se puede ver de forma ejemplar esa misma triple dinámica temporal de la que hablo:

Pero a ti, a ti, memoria,
de un ayer que fue carne
tierna, materia viva,
y que ahora ya no es nada
más que peso infinito,
gravitación, ahogo,
dime, ¿qué te sostiene
si no es la esperanzada
soledad de la noche?
A ti, afán de retorno,
anhelo de que vuelvan
invariablemente
exactas a sí mismas
las acciones más nuevas
que se llaman futuro,
¿quién te va a sostener? (116)

Para la valoración crítica que Salinas hizo de la poesía de la poesía de Garcilaso, resulta esencial el soneto que comienza con el verso «Escrito está en mi alma vuestro gesto». Al leer y comentar esta composición, Salinas detectó un tópico de la poesía petrarquista: la imagen de la mujer que se ha convertido neoplatónicamente en *escritura*. En la glosa de dicho soneto, Salinas alcanza una penetración crítica que vale la pena valorar: «Aquí dice que en su alma está escrito el rostro del amor, y todo lo que escriba de ella en el futuro, ella lo escribió allí, y él no hace más que leerlo. Su poesía será, entonces, una lectura de las bellezas que la espiritual contemplación de la faz de su amada ha dejado en su alma. Nació sólo para amarla, su alma la ha cortado exactamente a su medida; y la quiere como a la verdadera prenda de su alma. Le debe todo lo que es, nació por ella y por ella morirá» (Salinas, *Obras* 451). Interessantemente, esta glosa fue a su vez retomada por Leo Spitzer en su controversial análisis de *La voz a ti debida*. Al examinar estas palabras de Salinas, Leo Spitzer llega a la conclusión de que ese mismo proceso —esta transformación que sufriría la mujer, aquella que la va a convertir como ya vimos en escritura— conllevaría una consecuencia adicional: transformar al personaje femenino en un objeto estrictamente creado o inventado por el poeta, en un ser inexistente, el cual solamente habitaría en el alma de su creador como imagen. Un verso que podría servir para defender esta idea sería aquel de «tu dulce cuerpo pensado» (109); es decir, la realidad mental quedaría por encima de la realidad física. El planteamiento es sin duda polémico incluso desde un punto de vista filosófico. Acaso sería conveniente, en todo caso, dejar para después la revisión de lo señalado por Spitzer dado que la intuición de este erudito no deja de tener hasta el día de hoy su relevancia. Adelanto la idea, sin embargo, de que en los versos del poemario el poeta sería, en todo caso, una creación de la mujer, una consecuencia, pues de ella depende su vivir y de que posea el protagonista masculino un lugar en el mundo y un sentido cabal. En los versos que ahora transcribo, desde lo paradójico, el escritor deja en ellos constancia del encuentro, de la percepción de la mujer por medio de una mirada que va más allá

de los ojos, es decir, de lo puramente sensorial. Lo que se lee en los versos siguientes parecería, según creo, entresacado de una escena cortesana: el encuentro entre el poeta y su amada, ese inesperado reconocimiento de sus existencias. De hecho, la investigadora Milagros Arizmendi previamente ha creído entrever en ellos claras huellas de un archiconocido soneto de Petrarca:

Te vi, me has visto, y ahora,
desnuda ya del equívoco,
de la historia, del pasado,
tú, amazona en la centella,
palpitante de recién
llegada sin esperarte,
eres tan antigua mía,
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
con que se conocen letras
y formas y se echan cuentas
y se cree que se ve
quien eres tú, mi invisible. (61)

Además de lo ya anunciado —la lógica del encuentro y del reconocimiento mutuo—, hay en este fragmento de *La voz a ti debida* la idea de la mujer como entidad eterna, por tanto, de un consecuente amor infinito y, sin embargo, instantáneo o aun centelleante. Además, de nueva cuenta, reaparece aquí la idea ya revisada en torno a la mujer como escritura en el alma del poeta.

3.

Sin lugar a dudas, la selección del título del poemario —*La voz a ti debida*—, ha hecho que los críticos propongan una lectura del libro que se alimente de la consideración del vínculo entre la poesía de Salinas y la de Garcilaso de la Vega. En muchos de los

casos, los planteamientos no van más allá de la constatación del dato: la selección de un verso del poeta de Toledo que encabeza el poemario como insignia acaso romántica. Sin duda, hay allí la advertencia de algo que se comprobará al examinar el libro en su conjunto. Creo que es importante —para entender esto de mejor forma— aislar una palabra que tiene una importancia mayúscula en la obra que aquí se estudia: me refiero al término *voz*. Me parece entonces necesario observar cómo esta palabra se incluirá en la poesía de Garcilaso en un contexto relevante:

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 t'ira y aquel sonido
hará parar las aguas del olvido. (193)

Es de vital importancia recordar, pues, el contexto en que surgen estos versos, esta estancia, dentro de la obra poética de Garcilaso. Son parte de la dedicatoria con que se abre la *Égloga III*. A quien se va a dirigir el poeta, de forma directa y sin ambigüedad alguna, es a la muy «ilustre y hermosísima María». La crítica especializada en la obra de Garcilaso no ha podido considerar estos versos como parte de una dedicatoria sincera o que revele, para decirlo con otras palabras, algún detalle de la vida sentimental del poeta, sino que los ha visto solamente como una consecuencia de un compromiso social. Recuérdese que esta mujer era la esposa del muy importante don Pedro de Toledo. Por ello pueden y deben leerse estos versos desde la pura convención literaria. En todo caso, lo que estos versos alojan es una suerte de inquebrantable promesa, la cual consiste en no cejar en el esfuerzo lírico aun después de la muerte; y también en que ese esfuerzo lírico será siempre el resultado de la inspiración proporcionada por dicha mujer, por doña María. En ellos, el poeta habla de una «lengua fría y muerta en la boca» como clara simbolización de la muerte.

Hay en la estrofa, como es muy fácil de percibir, referentes mitológicas que nos remiten de forma directa a la figura de Orfeo, a la figura del creador lírico legendario y además arquetípico («hará parar las aguas del olvido»). Ahora bien, lo que debería destacarse, sobre todo, para efectos de este trabajo, es que así se vislumbre y se anticipe el movimiento perpetuo o eterno de *la voz a ti debida*. La voz se convierte en una metonimia de toda la labor poética de Garcilaso; y se va a insistir en estos mismos versos, también, en la motivación que permitiría la creación poética: el vínculo directo e invariable con la mujer.

Por su parte, en el libro de Salinas la voz también llega a presentarse revestida con un muy complejo carácter metonímico: «Que hay otra voz con la que digo cosas / no sospechadas por mi gran silencio; / y es que también me quiere con su voz» (835). Dije que la voz tiene aquí un complejo carácter metonímico en la medida en que representa, a la vez, al poeta y a la mujer. Por otro lado, en el poemario de Salinas, con palabras que casi serían una glosa del pasaje garcilasiano ya antes citado, se establece también esa correlación entre el poeta y su amada: el establecimiento de un acuerdo que conlleva una concentración máxima en el ser amado:

Cuando te digo:
«Soy tuyo, sólo tuyo»,
tengo miedo a una nube,
a una ciudad, a un número
que me pueda robar
un minuto al amor
entero a ti debido. (78)

En otros momentos del libro, y siguiendo con la noción de la vida del poeta que se va a multiplicar gracias a la intercesión de la mujer, me refiero al proceso de idealización, el poeta de *La voz a ti debida* se expresa con estas palabras acerca de ese espacio posterior a la muerte, y acerca de la constante relación con la figura femenina más allá de la vida; en ellos también aparece la noción del movimiento ininterrumpido, del movimiento que se perpetúa:

Con la extraña delicia de acordarse
de haber tocado lo que no toqué
sino con esas manos que no alcanzo
a coger con las mías, tan distantes.
Y todo enajenado podrá el cuerpo
descansar, quieto, muerto ya. Morirse
en la alta confianza
de que este vivir mío no era sólo
mi vivir: era el nuestro. Y que me vive
otro ser detrás de la no muerte. (73)

Como se ha visto, se conserva ese *movimiento* del que habló Garcilaso más allá de esta existencia. Es notable —y esto tiene que ver con el lenguaje que Salinas inventa para tocar estos asuntos— la forma en que verbalmente se plasman estas ideas tan sutiles: por medio de un discurso que pareciera enroscarse en sí mismos por el uso replicado del adverbio *no*, incluso al definir la vida por medio de la frase «la *no* muerte». Este tipo de recursos, y el uso frecuente del poliptoton (en este fragmento hay un ejemplo de ello en el uso del verbo «tocar»), y de la paradoja y de la metonimia, confieren al poemario, como se verá más adelante al analizar la estructura general del mismo, cierto tono que nos puede hacer pensar en el cancionero y en ciertos rasgos de su estética discursiva.

Aún en relación con el título del poemario, y con la noción de la vida y de la poesía tras la muerte, quisiera revisar una muy curiosa interpretación acerca del peso que tendría el verso de Garcilaso como encabezamiento de este libro. El crítico Luis Felipe Vivanco advirtió que Salinas solo escogió aislar un verso del poeta de Toledo; y que, por tanto, su presencia en la obra, en *La voz a ti debida*, provocaría así una interpretación, para él, más bien desacertada: «Eso de ‘pensar’ mover la voz —cuando la lengua ya no puede moverse— es un gran acierto expresivo de Garcilaso, que no recoge Salinas en su título. Porque lo que le interesa de esa voz no es precisamente que esté muerta y por añadidura, fría en la boca, sino que sea debida a ella, es decir, a la amada» (116). Lo primero que habría que decir a manera de acotación, por lo que ya se observó, es que Salinas sí recupera la noción de *movimiento perpetuo*, pero

esencialmente en el contexto de algunos fragmentos del poemario; es decir, no se desentiende del todo de ese «acierto expresivo», sino que lo reconfigura en ciertos pasajes. De inmediato, Vivanco explicó en su comentario la función cortesana de dicho verso; de hecho, señalará que se trata de un verso de «cortés encariñamiento»; por su parte, ese mismo verso, según el crítico, enmarcaría un «libro de poesía amorosa» (por supuesto, el de Pedro Salinas). Lo que llama poderosamente la atención aquí es que haya, al menos de forma implícita, una censura en contra de aquello que supondría una legítima apropiación, una mudanza en el sentido y en el significado del verso. Este proceso acaso podría entenderse de mejor manera si recordamos lo que percibió y anotó inteligentemente Hans Robert Jauss acerca de la manera en que permea la tradición:

Siempre que sea reconocible una ‘influencia’ de lo pasado en lo actual, presupone una recepción. Así ocurre también con los modelos clásicos, que sólo están presentes donde son objeto de recepción: si por el término de ‘tradición’ se ha de entender el proceso histórico de la práctica artística, este proceso deberá entenderse como un movimiento que comienza con la recepción, capta lo pasado, lo trae al presente y expone a la luz nueva de la significación actual lo traducido o ‘trasladado’ al presente (217).

4.

En la edición *princeps* de *La voz a ti debida*, apareció, debajo del título del poemario, la palabra «Poema». Es difícil determinar si esa decisión fue del poeta o del editor (solo la revisión del manuscrito podría acaso servir para aclarar la cuestión). Ahora bien, lo que se deja traslucir al leer el poemario de forma íntegra, como una unidad de principio a fin, es que las diversas partes, o los diversos poemas, constituyen, para decirlo con las palabras del escritor Dámaso Alonso, «[...] un largo, proteico, matizadísimo monólogo de amor ante la presencia o la ausencia (física o metafísica) de la amada» (191). Cada uno de los versos, cada una de las palabras de *La voz a ti debida*, quedarían al servicio de esa expresión del poeta que busca construir poéticamente

la figura de la mujer y comunicarse, de forma simultánea, con esa identidad que a veces se materializa y que a veces se fuga, volviendo de esta manera una misión imposible su contemplación y su complementaria fijación literaria. Una porción de la obra poética de Garcilaso podría describirse asimismo como una especie de *matizadísimo monólogo*, monólogo en que se plasmaría lo mismo la manifestación plena de los ensoñados placeres que de los realísimos sufrimientos. De forma adicional, y con la intención de detectar cómo se vinculan las distintas partes de la obra, resultaría entonces adecuado tomar en cuenta un enfoque anunciado en las páginas anteriores.

Hay en elementos en *La voz a ti debida* que nos hacen pensar en lo propiamente narrativo. Acerca de este punto, el crítico Claudio Guillén señaló en su momento que «visto como totalidad, este poemario es una narración en su estructura principal [...]» (35). Lo anterior nos haría pensar que los poemas del gran poema configurarían una historia que contaría literariamente los hechos sufridos y gozados por el amante o por el poeta. Buscar un hilo conductor que sirviera para reordenar estrictamente los hechos implicaría llevar a cabo un esfuerzo más bien inútil; y lo sería porque las composiciones, y las distintas fases del texto, desobedecen una estricta dinámica temporal lineal: no hay episodios, sino imágenes que se intercalan aleatoriamente de forma agilísima. Acerca de este mismo punto, Stephen Gillman advirtió con razón lo siguiente: «Poetry of love's presence and poetry of love's absence alternate so rapidly that the poet seems purposefully to discourage storymaking» (353). En todo caso, habría dos personajes, una serie de circunstancias, pero no una anécdota en su estricto desarrollo (incluso en los vanguardistas cuentos de *Víspera del gozo* de Salinas hay historias más o menos discernibles para el lector). De hecho, imposiblemente podría existir o haber en *La voz a ti debida* el desarrollo de una historia en todas sus fases pues se irá imponiendo, más bien, un estado de permanente e invariable desasosiego, tal y como ocurre en la poesía de Garcilaso, sin episodios distinguibles.

Todo lo que se ha asentado previamente es relevante para lo que quisiera en este momento explicar. Pensar en los poemas de *La*

voz a ti debida desde su unidad como composiciones que se enriquecen las unas a las otras, es un buen punto de partida para relacionar este poemario con la porción de la obra de Garcilaso que aquí nos interesa. Para muchos de sus lectores y estudiosos, esos poemas formarían, por su parte, de acuerdo con la poética petrarquista, un cancionero, una colección de poemas que constituirían un discurso poético unitario. De entrada, sin embargo, habría que retomar la discusión de si la poesía de Garcilaso, aquella que tiene que ver con el asunto amoroso, forma o no ese cancionero que ya se indicó. Entre los críticos, hay opiniones diversas. Antonio Prieto ha insistido en la idea de que los poemas de Garcilaso deberían, desde un punto de vista editorial, acomodarse tomando en cuenta una narratividad implícita (de hecho, llegó incluso a sugerir que ese cancionero se abriera con el prologo «Cuando me paro a contemplar mi estado»). Para este crítico, la temprana muerte de Garcilaso habría sido el impedimento para que el poeta pudiese organizar su obra siguiendo y reflejando las diversas fases del enamoramiento. Más allá de los detalles en torno a la edición correcta o preferente de la poesía de Garcilaso, habría que buscar componentes de otro orden si queremos utilizar el concepto de cancionero como una especie de bisagra que medie entre las dos obras. Para ello, nos convendría revisar el tono de los poemas y el tratamiento del tema. No podemos obviar el hecho de que el poeta Pedro Salinas guardó una imagen más bien negativa de ese tipo de poesía, de este estilo literario: «Para mí, su nombre mismo dice su esencial limitación: cortesana, es decir, de un círculo social especial, de una sola clase, y dirigida al sentimiento de esa clase» (Salinas, *Obras* 425). De hecho, Salinas la llegó a percibir como *poesía de arabescos*, frase con que seguramente quiso resaltar la naturaleza artificiosa de esta clase de expresión poética, su supuesta vacuidad compensada por evidentes figuras retóricas y por el ingenio de los poetas. Sin embargo, no olvidemos que en las manos de Garcilaso la estética de la poesía cancioneril fue uno de los puntos de partida para revolucionar toda la lírica en lengua española.

Tanto en la poesía de Garcilaso como en la de Salinas el hombre, el poeta, entrevé todo lo posible y lo imposible, lo que fue, lo

que es y aun lo que podría ser. En la Canción Primera de Garcilaso, el poeta ubica a la amada en un lugar hipotético, en una «[...] región desierta, inhabitable» (77). De forma inmediata, el poeta advierte que llegará hasta este punto para después, a sus pies, morir. Esta misma conducta, esta idéntica disposición, es la que vamos a encontrar en *La voz a ti debida*, pero con otro lenguaje y con imágenes radicalmente distintas y modernas: «¡Si me llamas, si me llamas! // Lo dejaría todo / todo lo tiraría» (52). Los siguientes versos reflejan otra vez esa misma disposición casi cortesana:

Y mientras no vengas tú,
yo me que daré en la orilla
de los vuelos, de los sueños,
de las estelas, inmóvil.
Porque sé que adonde estuve
ni alas, ni ruedas, ni velas
llevan.
Todas van extraviadas.
Porque sé que adonde estuve
sólo
se va contigo, por ti. (112)

Los sonetos de Garcilaso, lo mismo que sus canciones, son casi siempre el minucioso registro de dolores continuos y de experiencias insatisfactorias. Lo que alimenta al poeta del cancionero es, de forma coincidente, siempre un amor irrealizable. Este rasgo curiosamente sirve para asegurar la supervivencia de la poesía y del oficio poético. En el caso de *La voz a ti debida*, la idea que impulsa al poeta tiene que ver, precisamente, con la distancia que lo separa del ser amado, del objeto de su deseo; pero esa misma distancia le ofrece, a su vez, la razón para su búsqueda y para su amor y para todo su trabajo poético. Ahora bien, desde un punto de vista formal en la poesía de Salinas, en los versos de *La voz a ti debida*, es fácil hallar un rasgo fundamental de la poesía de cancionero: me refiero ahora al sutil y sofisticado arte de las variaciones. En el caso de la poesía de Salinas, de forma reiterada se repite la imposibilidad de poder fijar la imagen de la mujer; en la poesía de Garcilaso, en

cambio, lo recurrente es el análisis de la pasión misma: allí se alternan el deseo de triunfar en el amor con la idea de salir derrotado y con la tentativa de acallar el anhelo. En lo que tiene que ver con los instrumentos retóricos de este tipo de poesía —me sigo refiriendo aquí a la poesía de cancionero—, son dos los recursos que quisiera ahora distinguir: una refinada forma de retruécano, la cual genera, a su vez, toda suerte de alegorías; el otro recurso del cual me quiero ocupar es la hipérbole. En este punto, valdría la pena agregar una idea adicional. Al examinar la poesía de Salinas, el profesor Spitzer llegó a la conclusión de que se podía describir ese modo de hacer poesía por medio del término «conceptismo interior». Ese conceptismo interior ya se anuncia, en realidad, desde los poemas de *Presagios*. Pienso por ejemplo en la composición que en seguida transcribo, poema en que se alegoriza la fortuna de gozar un sentimiento y la desgracia que hay en esa misma experiencia:

La balanza —bien lo veo—
está vencida hacia el lado
del platillo malo.
¿Quién me puso allí ese peso?
No fui yo, pero allí está
puesto en mi daño,
y cargo con pesadumbres
que trajeron otras manos.
Señor, lo que yo no puse
¿por qué me es fuerza quitarlo?
¡Y hay muchas cosas queridas
En ese platillo malo! (Salinas, *Presagios* 81)

Vicente Cabrera también ha encontrado algunos rastros del estilo de la poesía cortesana en *Presagios*, pero en el poema que empieza con el verso «Arena: hoy dormida en la playa». Según señala Cabrera, la arena correspondería, desde un punto de vista otra vez alegórico, con la figura femenina. Para entender y ampliar entonces lo dicho en torno a esa especie de sentimiento ambivalente —el amor como experiencia que se enaltece y que se lamenta—, convendría recordar un soneto de Garcilaso en que el poeta manifiesta esa idéntica tensión:

Amor, amor, un hábito vestí
el cual de vuestro paño fue cortado;
al vestir ancho fue, más apretado
y estrecho cuando estuvo sobre mí

Después acá de lo que sentí,
tal arrepentimiento me ha tomado
que pruebo alguna vez, de congojado,
a romper esto en que yo me metí

Mas ¿quién podrá de este hábito librarse,
teniendo tan contraria su natura
que con él ha venido a conformarse?

Si alguna parte queda por ventura
de mi razón, por mí no osa mostrare;
que en tal contradicción no está segura. (63)

De acuerdo con Rafael Lapesa (184), este soneto pertenece a la época anterior a la estancia de Garcilaso en Nápoles. En todo caso, lo que aquí importa señalar es que esta composición ilustra uno de los recurrentes temas de la poesía cortesana y de la poesía del cancionero: la contradicción que nace al gozar y al intentar huir del sentimiento amoroso de forma simultánea (es casi imposible desarrollar el tema amoroso de este modo sin hacer uso del retruécano). Si bien ya vimos algo de todo esto en un poema de *Presagios*, es el interés central de este trabajo analizar cómo funciona lo anteriormente expuesto de forma primordial en *La voz a ti debida*. En este sentido, resulta necesario leer y comentar detenidamente el siguiente pasaje del poemario:

No quiero que te vayas
dolor, última forma
de amar. Me estoy sintiendo
vivir cuando me dueles
no en tí, ni aquí, más lejos;
en la tierra, en el año
de donde vienes tú,
en el amor con ella

y todo lo que fue.
En esa realidad
hundida que se niega
a sí misma y se empeña
en que nunca ha existido,
que sólo fue un pretexto mío
para vivir.
Si tú no me quedaras,
dolor, irrefutable,
yo me lo creería;
pero me quedas tú.
Tu verdad me asegura
que nada fue mentira.
Y mientras yo te sienta,
tú me serás dolor,
la prueba de otra vida
en que no me dolías.
La gran prueba, a lo lejos,
de que existió, que existe,
de que me quiso, sí,
de que aun la estoy queriendo. (115)

Es mi impresión que este poema es, de entre todas las muchas composiciones de *La voz a ti debida*, la que expresa una tristeza mayor, si es que en realidad fuera posible sopesar esto: pareciera este pasaje referir una experiencia de amor que se ha quedado en el pasado, que ha sido ya vivida y terminada. Es un poema central, sin duda, del libro por su intensidad y por el momento que describe de la *historia* de los personajes. En él, el poeta deja de dirigir su voz a la mujer —es uno de los pocos ejemplos en que esto pasa— y optará por apostrofar al enorme dolor que siente. De hecho, se le ruega al dolor, como si fuese una entidad consciente, una persona, que permanezca, que acompañe al poeta, que siga funcionando como testimonio de lo que alguna vez ocurrió. Es el dolor, como lo sentencia el poeta, «la última forma de amar». Es entonces el dolor la prueba de que aquello que se vivió como verdadero no es mentira; y de que el amor es todavía una realidad que permanece, que se sigue ejerciendo. En la poesía de Garcilaso, el dolor también adquiere una dimensión importante y aun

central: «Ya todo mi ser se ha vuelto dolor / y así para siempre ha de durar, / pues la muerte no viene a quien no es vivo» (76). Nótese, por cierto, en este último verso de Garcilaso, otra vez el ingenioso uso de la doble negación y de la ingeniosa forma en que el poeta se señala a sí mismo como *muerto*; entonces la muerte que podría físicamente padecer sería cosa secundaria. En el mundo de la poesía de Garcilaso, la experiencia dolorosa a veces se relaciona además con la locura: «Siento el dolor menguarme poco a poco, / no porque ser le siente más sencillo, / mas fallece el sentir para sentillo, / después de que sentillo estoy tan loco» (72). En los versos de Salinas, se le exige y se le pide al dolor, como se ha visto, que permanezca, puesto que da testimonio, a su modo, del amor que fue y que sigue siendo, «de otra vida». En otro de los poemas de *La voz a ti debida*, de forma contradictoria, el poeta expresará la idea de haber buscado a la mujer por los caminos del dolor, como si fuese un territorio, sin haberla hallado en ese sitio: «Me fui a tu encuentro / por el dolor. / Tú no venías por allí» (110), para después confirmar que era en la alegría, otra especie de lugar, el sitio en que ella realmente se encontraba: «Que a ti se te encontraba / en la cima del beso / sin duda y sin mañana. / En el vértice puro / de la alegría alta» (111). No es raro encontrar en *La voz a ti debida* ideas que parecieran, como se ha visto, entrar en franca contradicción; es el caso de la alegría y del dolor.

5.

Queda claro al leer *La voz a ti debida* que la imagen de la mujer es imposible de captar. Lo que un poeta del Renacimiento habría podido resolver con cierta soltura y facilidad en un soneto, por medio de los tópicos al uso, se vuelve improcedente en la poesía de Salinas debido a que el personaje no se deja retratar, sus características siempre se hallan en un proceso de transformación infinita. Como bien lo ha señalado Olga Costa, para intentar describir a la mujer el poeta de *La voz a ti debida* hace uso constante de expre-

siones antinómicas. Por ejemplo: «Fatalmente, te mudas / sin dejar de ser tú, / en tu propia mudanza, / con la fidelidad / constante del cambiar» (54). Otro ejemplo para ilustrar lo mismo: «[...] Es ella, / velocísima ciega / de mirar, sin ver nada, / y querer lo que ve. / Y no quererlo ya» (65). En el primer caso, la contradicción supone que la mujer cambie y a la vez siga siendo la misma. En el caso segundo, la amada mira y no mira, quiere y no quiere. Los versos de Salinas comparten con la mujer, como si ella ignorara por completo su naturaleza, sus características más relevantes y también las más contradictorias. Además, el poeta le informa sobre sus talentos y sus capacidades. Su poder es tan grande que, como ya se mencionó al recordar la hipótesis de Spitzer, de ella depende incluso la existencia del poeta. Al amante, por momentos, solo le resta vivir en una suerte de estado pasivo. Tal y como ocurre entonces en la poesía de Garcilaso, para el poeta no hay otra posibilidad que saber esperar, que buscar alguna señal de asentimiento femenino. Esto se detecta, por ejemplo, en los siguientes versos:

Y junto a ti, vacante,
por nacer, anheloso,
con los ojos cerrados,
preparado ya el cuerpo
para el dolor y el beso,
con la sangre en su sitio,
yo, esperando
—ay, si no me mirabas—
a que tú me quisieras
y me dijeras: «Ya». (63)

Como puede notarse en el anterior fragmento, la relación entre el poeta y la amada es de una intensidad muy particular. Erróneamente, Juan José Domenchina quiso ver en esa relación lo que denominó como «incesto lírico» (298) en la medida en que, como se ha visto, la existencia del poeta dependería directamente de la mujer, su creadora. Digo que es una interpretación errónea la de Domenchina pues lo que une a los personajes no es una relación filial entre madre e hijo, sino el amor que sirve para que la vida

cobre un sentido más pleno. Lo que es innegable, en cambio, es el poder que se le confiere adicionalmente a la mujer y la repercusión que tiene su actuar sobre las cosas naturales. Ahora bien, este mismo rasgo procede de una tradición literaria que incluiría la poesía de Garcilaso y que llegaría aún más lejos (al mundo de la poesía clásica) y que incluso se proyectaría hasta llegar progresivamente hasta los ámbitos de la estética romántica. Piénsese por ahora, sobre todo, en la Égloga III de Garcilaso, en el discurso del pastor Alcino y en la forma en que la mujer influye en el entorno directo: «Pero si Filis por aquí tornare, / hará reverdecer cuanto mirare» (207). Además, en la Égloga III el pastor Tirreno asociará la abundancia, el verdor de los prados, con la presencia de Flérida, su pastora; su ausencia en cambio terminaría por convertir todo el paisaje en meros *abrojos*. De hecho, en el mundo de *La voz a ti debida* todo procederá y vendrá de la mujer; lo mismo el amor que aquellos elementos pertenecientes al mundo natural, como lo sería por ejemplo la luz. Es entonces correcta la apreciación del crítico Robert Havard cuando nota que «in accordance with the courtly tradition of deification, the *amada* is often seen as the Creator [...]» (131). De hecho, en el estudio del cual procede la anterior cita, Havard estudia con inteligencia la relación entre la poesía de Garcilaso y la de Pedro Salinas; y propone modificar el sentido de la discusión acerca del poemario para que esta no se concentre únicamente en el *conceptismo interior* de Spitzer; la propuesta de Havard consiste en preferir sobre todo el estudio de los influjos cortesanos en los versos de Salinas. Acerca todavía de la tradición cortesana, el investigador Christopher Maurer ha encontrado en el uso de los pronombres otro rasgo de ese estilo: «Su poesía amorosa se asemeja a la renacentista al acallar el nombre ‘público’ de la amada» (38). Esto serviría para explicar, de acuerdo con el profesor Maurer, el uso de los pronombres y también la tematización que de estos se hace en el libro.

Es posible hablar de la hipérbole como algo permanentemente presente en la poesía de Garcilaso; pero también, desde luego, del estilo petrarquista y cortesano, en este caso, me refiero a la no-

ción de la mujer como ser sublime y perfecto. Albanio, en el texto de la *Égloga II*, puede describir conceptualmente a Camila de este interesante modo: «Más que la misma hermosura bella» (140). En *La voz a ti debida*, hay también ideas que sirven para distinguir que la amada esté por encima de todas las cosas, que sea perfecta y que si asume una actitud pasiva frente a las cosas del mundo, esa actitud redundaría, a su vez, en un mejoramiento cósmico: «Y mira el mundo. Y descansa / sin más hacer que añadir / tu perfección a otro día» (76). Olga Costa ha podido interpretar la relación entre la perfección de la amada y la importancia que este rasgo adquiere en el poemario de este modo: «Las esencias de la amada son las perfecciones ideales que rayan en lo sobrehumano. Por eso, dentro de esa gran elevación del Tú, se incluye en un escalamiento progresivo» (109). Incluso, los actos futuros no podrán rebasar el grado de perfección de aquellos que se verificaron ya en el pasado, lo cual nos empuja hacia los territorios de la paradoja y del sinsentido de una cronología lineal:

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 [...] (88)

Uno de los rasgos más importantes desde un punto de vista físico o, más bien, metafísico, de la amada de *La voz a ti debida* es su altura colosal. Entre los muchos ejemplos que podrían entresacarse del poemario a este respecto, es necesario citar aquí dos versos que parecieran idealmente ilustrar el tópico en la poesía de Salinas: «Tú no puedes quererme; / estás alta, ¡qué arriba!» (101). Por medio de la altura, se caracteriza a la mujer como un ser inalcanzable; es esta la estrategia para retomar la noción de la mujer distante, pero con un matiz reno-

vado y original. Si bien la imagen puede resultar mucho más plástica y descomunal en el caso de Salinas, corresponde en cierto modo con lo que Garcilaso escribió en la Canción I al hablar de «vuestra soberbia y condición esquiva» (77); en ambos casos, lo que se distingue es una incapacidad para poder aproximarse al ser amado, ya sea por una cuestión física o moral. Salinas, por cierto, va a también señalar la «condición esquiva» de la mujer al detectar que ella se halla «en la gran altitud / donde no se contesta» (103). Muchos de los elementos que hemos venido revisando y analizando, para ilustrar las presencias y las ausencias de la poesía de Garcilaso en los poemas de *La voz a ti debida*, parecieran concentrarse en un fragmento que Robert Havard ha deseado destacar en este mismo sentido:

Di, ¿podré yo vivir
en otros climas,
o futuros, o luces,
que estás elaborando,
como su zumo el fruto,
para mañana tuyo?
¿O seré solo algo
que nació para un día
tuyo (mi día eterno),
para una primavera
(en mí florida siempre),
sin poder vivir ya
cuando lleguen
sucesivas en ti,
inevitablemente,
las fuerzas y los vientos
nuevos, las otras lumbres,
que esperan ya el momento
de ser, en ti, tu vida? (54)

De entre los elementos que ya se han destacado en los análisis, aquí reaparece esa muy curiosa dialéctica entre los tres tiempos (pasado, presente y futuro), lo instantáneo de toda experiencia, la estrechísima relación entre la vida del poeta y la voluntad variable y voluble de la mujer, la amada como aquel ser que domina las fuerzas de la naturaleza y la posible unión entre la amada y el amante. Havard ha resumido

con las siguientes palabras el talante cortesano precisamente de estos versos: «The poet expresses himself in the hyperbolic formula of subservience to the amada, and he does with such excessive adherence to courtly conceit and syntax it becomes almost pastiche» (127). No sé, sin embargo, si concuerdo con la última parte de la apreciación de Havard. En todo caso, vale la pena subrayar el hecho de que efectivamente hay esa servidumbre de amor; y que la poesía sirva para establecer esa misma servidumbre romántica; señalar que se trata de un *pastiche* acaso sea malentender el vínculo.

6.

Para Garcilaso, el mundo del mar y de los viajes fue algo más que un tópico literario: fue una circunstancia de vida. El poeta toledano entendía muy bien todos los efectos, en lo concerniente al amor, de los prolongadísimos viajes: «La mar en medio y tierras he dejado / de cuando bien, cuitado, yo tenía; / y yéndome alejando cada día, / gentes, costumbres, lenguas he pasado» (39). Para Garcilaso, esos viajes provocarían desconfianza y miedo. La distancia que lo separaba de la mujer, de ese «bien», despertaba un malestar intenso, sobre todo al regresar a la patria: «Ya de volver estoy desconfiado» (39). En todo caso, es la distancia —en el ámbito de su obra poética— un componente que se va a convertir en un requisito esencial para vivir y sobre todo para padecer en el amor. En *La voz a ti debida* hay una composición en que también se inserta la imagen del mar; y aparecen allí, de hecho, los efectos de esa lejanía. Curiosamente, en este pasaje se incita con toda conciencia que exista esa distancia. La razón, como se verá, tiene que ver con la idea de que a través de la distancia, por medio de la misma, se puede comenzar a buscar a la mujer:

Empújame, lánzame
desde ti, de tus mejillas,
como de islas de coral,
a navegar, a irme lejos
para buscarte, a buscar

fuera de ti lo que tienes,
lo que no me quieres dar. (83)

Tanto en los poemas de Garcilaso como en los de Salinas la distancia es un asunto que aparece centralmente en los poemas, pero con la diferencia de que en el caso de los versos de *La voz a ti debida* se busca padecerla para así experimentar la angustia que proviene de ese mismo alejamiento, como se ha podido ver en los versos ya citados. La biografía militar de Garcilaso provee convenientemente al poeta de Toledo, como se sugirió, con las circunstancias necesarias para poder componer poemas en que se pudiera aprovechar dicho tema; en el caso de la poesía de Salinas, y para seguir con esa misma tradición, se busca inventar y propiciar la distancia. Bien se podría interpretar este asunto desde la óptica de Ortega y Gasset, cuando interesantemente observó que «[...] amar algo no es simplemente ‘estar’, sino actuar hacia lo amado. Y no me refiero a los movimientos físicos o espirituales que el amor provoca, sino que el amor es de suyo, constitutivamente, un acto transitivo en que nos afanamos hacia lo que amamos. Quietos, a cien leguas del objeto, y aun sin que pensemos en él, si lo amamos, estaremos emanando hacia él una fluencia indefinible, de carácter afirmativo y cálido» (91). Adicionalmente, en el libro de Salinas la mujer está distante pues el poeta no ha logrado conocer su esencia ni su figura (es una distancia que parecería ser más conceptual que necesariamente física); para acercarse a ella, para combatir la distancia, el poeta podría dedicarse a la investigación minuciosa de ese ser misterioso o, como dijera Ortega en la anterior cita, «del objeto amado»: «Perdóname por ir así buscándote / tan torpemente, dentro / de ti» (93). El poeta se representa a sí mismo, de forma en extremo original, como «nadador de fondo», pues se sumerge en las aguas de esa otra naturaleza ajena. La poesía en *La voz a ti debida* queda pues al servicio de ese reiterado esfuerzo de comprensión y de atención. Algo muy parecido ocurre, por su parte, en el mundo poético de Garcilaso; sin embargo, con la sabiduría previa de la inutilidad de todo esfuerzo en ese mismo sentido. Esto resulta notable en estos versos:

Con ansia extrema de mirar qué tiene
vuestro pecho escondido allá en su centro
y ver si a lo de fuera lo de dentro
en apariencia y ser igual conviene,
en él puse la vista, mas detiene
de vuestra hermosura el duro encuentro
mis ojos, y no pasan tan adentro
que miren lo que el alma en sí contiene. (58)

Como es bien sabido, en el mundo intelectual y literario en que le tocó escribir y trabajar a Garcilaso, se habrían difundido toda una suerte de ideas neoplatónicas que buscaban defender ideas precisas acerca del amor y de la belleza. En las páginas de *El Cortesano*, libro traducido por Juan Boscán, Castiglione advirtió sobre la necedad y el despropósito que consiste en únicamente buscar la belleza exterior: «[...] Gran miseria y desventura sería de la humana naturaleza si nuestra alma, en la cual puede nacer fácilmente aquel tan encendido deseo que con el amor va mezclado, fuese forzada a mantenerle en sólo aquello que a ella lees común con las bestias, y no pudiese volverle hacia la otra excelente parte que es conforme y propia totalmente» (382). A su vez, Marsilio Ficino insistió también en el mismo tipo de belleza que habría intentado buscar y hallar Garcilaso: «[...] la belleza de una persona place al alma, no en tanto que reside en una materia exterior, sino en la medida en que su imagen transmitida por la vista es recogida o conocida por el alma» (78). De tal modo que hasta los versos de Salinas llega esta misma idea, la noción de que la belleza se halla en una zona que quedaría superada por lo puramente sensorial: «No se ve nada, no / se oye nada. Me sobran / los ojos y los labios, / en este mundo tuyo. / Para mirarte a ti / no sirven / los sentidos de siempre, / usados con los otros» (81).

Acerca todavía de la idea de buscar a la mujer, de reconocer la existencia de una distancia que imposiblemente será superada, y también a propósito de la imposibilidad de entender su belleza y su naturaleza con los conceptos más rígidos y con las ideas menos sofisticadas, convendría comentar aquí algunos versos más provenientes de un importante fragmento de *La voz a ti debida*. Me

refiero al que inicia con «Ya no puedo encontrarte / allí en esa distancia precisa con su nombre, / donde estabas ausente» (84). En esta parte del poemario, se insiste en una especie de movimiento doble: el poeta va hacia la mujer y la mujer va a hacia el poeta, de tal modo que la distancia prevalece, así como también el desencuentro. El poeta mencionará que hasta ese punto, hasta el lugar que había ocupado antes la mujer, había marchado su pensamiento. Importantemente, el poeta advierte, como si se tratara de reafirmar nuevamente su servidumbre amorosa, el hecho de que ella posee su espíritu y lo tiene además *en vilo*: «[...] Tienes mi alma / suspensa toda sobre el gran vacío» (84). Como se dijo casi al comienzo de este trabajo de investigación, al recordar el espacio trascendente ideado por el poeta de Toledo en la Égloga II, en *La voz a ti debida* también hallamos una noción semejante hacia el final de la intervención de Nemoroso; en el fragmento del poemario que estamos ahora analizando reaparece la idea de un lugar superior a la realidad física, no son los «otros montes y otros ríos» de Garcilaso, sino algo todavía más complejo: «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» (84). Mientras la mujer se transporta —y al mismo tiempo no se mueve de su indicado punto de origen—, el poeta se queda en un estado de desesperación y de abandono:

Yyo, 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. (85)

Como puede derivarse al leer los anteriores versos, el poeta sabe que es una misión imposible hallar y fijar la imagen de la mujer; mientras tanto, lo único que le resta como posibilidad es esperar que algún día llegue ella hasta él. Garcilaso también mantiene la esperanza de percibir algún rastro de su amada, pero solo alcan-

zará a ver lo mínimo de ella: «Muéstrame la esperanza / de lejos su vestido y su meneo, / mas ver su rostro nunca me consiente» (90). En ambos casos, la esperanza se verá una y otra vez frustrada, pero con imágenes y con métodos distintos.

7.

A lo largo de las anteriores páginas, he propuesto una lectura de *La voz a ti debida* desde la poética —desde el estilo y los temas— de Garcilaso de la Vega. Ha sido mi intención ilustrar lo que, por su parte, Pedro Salinas entendió, desde un punto de vista conceptual, con certeza y claridad: «la tradición es la enorme reserva de materiales con los que el hombre puede rodearse de horizontes» (Salinas, *Obras* 581). He optado por pensar no solo en la *presencia* de Garcilaso en la poesía de Salinas, sino también en su correlativa *ausencia*. Esta pareja de términos serviría para ilustrar la manera en que la tradición se manifiesta, no por medio de una imitación servil, sino gracias a la reinvencción personal, tampoco con los matices de la propuesta *agonista* de Harold Bloom, sino gracias a la lectura crítica y vigorizante de una obra de la literatura. Es curioso que gran parte de la crítica haya podido destacar la pista que hay en el título del poemario, pero que en pocos casos se profundice en la cuestión. De hecho, incluso antes de la aparición de *La voz a ti debida*, con la intención de subrayar la indudable originalidad del poeta, Dámaso Alonso ya venía advirtiendo la ausencia de algún tipo de influencia literaria en la obra poética de Salinas: «[...] de todos los grandes poetas que España tiene en la actualidad, tantos como hace mucho tiempo no los había, y tan distintos como en época alguna lo fueran, ninguno debe menos que Pedro Salinas a la retórica, a la retórica tradicional (romántico-renacentista) y a la nueva retórica (de subescuelas contemporáneas» (239). El comentario no deja de ser raro, toda vez que ya en los primeros libros de Salinas hay huellas de todo lo que Alonso no puede —o no quiere— detectar acaso para celebrar, en cambio, la indudable originalidad del creador.

En un momento previo de este trabajo de investigación, por otro lado, ya venía yo mencionado lo que Cernuda previó para la poesía de Salinas; y la forma en que pudo vislumbrar la relación entre su poesía y la de importantes maestros del Siglo de Oro. En ese mismo ensayo del año de 1929, Cernuda, acaso con un tono más subjetivo que objetivo, recordó que «en el año de 1918 marcha Salinas a Sevilla. Con él van una inteligencia y sensibilidad universales en la época actual, realizándose en un espíritu de la más pura estirpe castellana. Se diría Boscán llegando entonces con aquel itálico modo, pero un Boscán que fuese un Garcilaso, con toda su aristocracia de cultura, gracia y pensamiento» (252).

Como se ha podido constatar, son muchos los versos y los fragmentos de *La voz a ti debida* en que hay algún tipo de elemento que refleje y recuerde los principios de la poesía garcilasiana. En ambos casos, el amor —un amor que clásicamente representa un tipo de servidumbre, un amor vívidamente cortesano— se convierte en una situación que provoca toda suerte de dilemas, por decirlo de algún modo, conceptuales y también ideológicos y morales. Esto se encara, desde los terrenos de la poesía, desde el lenguaje, como se ha visto, por medio de una serie de tópicos, de recursos, de imágenes precisas y preciosas. Estas *presencias* de la poesía de Garcilaso en la poesía de Salinas se pueden identificar con cierta facilidad al leer de forma paralela algunas secciones de las obras líricas de ambos escritores. De hecho, este ha sido el argumento y el método que he defendido a lo largo de estas páginas: comparar y establecer algún tipo de diálogo entre los mundos poéticos de estos creadores nos sirve para ver cómo se constituyen ambas obras y en qué coinciden en realidad más allá de las puras generalizaciones o de las intuiciones. De forma evidente, lo que vamos a encontrar en *La voz a ti debida* no será un mero remedo de los modos y de las formas de la poesía áurea, de uno de los estilos literarios más prestigiosos del Siglo XVI. No es la estrategia de Salinas inclinarse por la imitación en su sentido más literal (esto serviría para explicar las *ausencias* a que he aludido). En todo caso, hay en la poesía de Garcilaso un punto de partida, una referencia imposible de rechazar en la medida en

que el poeta de Toledo inventara, dentro del ámbito de la tradición hispánica, un lenguaje para las cosas del amor; y que ese lenguaje prácticamente contara con todo lo necesario para expresar las cuestiones más sutiles. De hecho, será la sutileza un término que, según creo, nos puede perfectamente servir para describir el corpus de la poesía garcilasiana y los contenidos de *La voz a ti debida*: se vuelve pues necesario enunciar verbalmente las experiencias y los sentimientos de más ardua plasmación, lo cual hará que aparezcan los retruécanos, las antonimias, las paradojas, así como también las variaciones sobre las mismas ideas, las alegorizaciones, etc.

La voz a ti debida es uno de los poemarios fundamentales que aparecieron en España después del mítico año de 1927 y antes de la Guerra Civil. Es una obra que de forma espléndida simboliza los cambios en las preferencias literarias del momento, eso que los críticos han denominado generalmente como la *rehumanización*. Salinas logra, en ese «matizadísimo monólogo», crear una de las obras más ricas de la época; inventa, además, por medio de esos versos fluidísimos, no haciendo uso de las estrofas rígidas, ni de los patrones métricos estrictos, a la manera de Garcilaso y de los imitadores del poeta de Toledo, una forma de encarar, modernamente, esos asuntos de la pasión y del amor. Garcilaso, en tanto que obra clásica e inspiradora, se presenta y se ausenta, oscila entre hacerse presente y desaparecer como influjo en los versos de *La voz a ti debida*. Es el poderío generoso de la tradición.²

2. Acerca de la relación entre la poesía de Salinas y Garcilaso, vale la pena leer el espléndido artículo de Montserrat Escartín Gual, «Garcilaso de la Vega y Pedro Salinas: *La voz a ti debida*». El título de este trabajo, sin embargo, es inexacto, pues Escarpín Gual más bien ofrece un análisis *Largo lamento* y no de *La voz a ti debida* bajo la noción de que en ese poemario habría una serie de rasgos y recursos que recordarían los de la poesía garcilasiana; además, señala la investigadora, para justificar este enfoque, que la redacción de *Largo lamento* coincidiría con la época en que Salinas dedicó un estudio a la obra de Garcilaso. Entre las aportaciones más interesantes, está la noción de que así como cada uno de los libros de la trilogía representaría un momento distinto de la vivencia amorosa esto tendría un correlato en los tres textos eglógicos de Garcilaso. Escartín Gual tuvo acceso, además, al archivo de Salinas resguardado en Harvard, de tal modo que pudo, nuevamente, comprobar por medio de los documentos que consultó el creciente interés de Salinas por Garcilaso desde el ensayo, la conferencia y el magisterio.

OBRAS CITADAS

- Alonso, Dámaso. «Un poeta y un libro». *Revista de Occidente* 33 (1931). 239-248.
- . «La poesía de Pedro Salinas». *Obras completas*. Vol. 4. Madrid: Gredos, 1975. 179-204.
- Bergamín, José. *Prólogos epilógicos*. Ed. Nigel Dennis. Valencia: Pre-Textos, 1985.
- Bloom, Harold. *El canon occidental*. 3ª ed. Trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Cabrera, Vicente. «El desarrollo metafórico en Salinas». *Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aleixandre y Guillén*. Madrid: Gredos, 1975. 75-117.
- Castiglione, Baltasar. *El cortesano*. Trad. Juan Boscán. Intr. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: *Revista de Filología Española*, 1942.
- Cernuda, Luis. «Pedro Salinas y su poesía». *Revista de Occidente*. 25 (1929). 251-254.
- Costa, Olga. *Pedro Salinas frente a la realidad*. Madrid-Barcelona: Alfaguara, 1969.
- Escartín Gual, Mercedes. «Garcilaso de la Vega y Pedro Salinas: *La voz a ti debida*». *Revista de Literatura* 70.140 (2008). 553-575.
- Ficino, Marsilio. *Comentario al Banquete de Platón*. Ed. Adolfo Ruiz Díaz. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1968.
- Gilman, Stephan. «The Proem to *La voz a ti debida*». *Modern Language Quarterly* 23.4 (1962). 353-359.
- Garcilaso. *Poesías castellanas completas*. Ed. Elías L. Rivers. Madrid: Castilla, 1990.
- Gadamer, Hans-Georg. *Arte y verdad de la palabra*. Trad. José Francisco Zúñiga y Faustino Oncina. Barcelona: Paidós, 1998.
- Guillén, Claudio. «Salinas en verso. Salinas en prosa». *Revista de Occidente* 76 (1991). 73-90.
- Guillén, Jorge. *Obras en prosa*. Ed. Francisco Díaz de Castro. Barcelona: Tusquets, 1999.
- Havard, Robert. «The Reality of Words in the Poetry of Pedro Salinas». *Bulletin of Hispanic Studies*, 51.5 (1974). 28-47.

- . «Pedro Salinas and Courtly Love. The 'amada' in *La voz a ti debida*. Woman, Muse and Symbol». *Bulletin of Hispanic Studies* 56-2 (1979). 123-144.
- Jauss, Hans Robert. *La historia de la literatura como provocación*. Trad. Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu. Península: Barcelona, 2000.
- Lapesa, Rafael. *La trayectoria poética de Garcilaso*. 2ª ed. Madrid: Alianza, 1985.
- Marichal, Juan. *Tres voces de Pedro Salinas*. Madrid: Taller de ediciones Josefina Betancor, 1976.
- Maurer, Christopher. «Pedro Salinas y el lenguaje: nombrar a la amada». *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico* 8.32 (1994). 601-613.
- Prieto, Antonio. «Boscán y Garcilaso». *La poesía española del siglo XVI. I. Andáis tras mis escritos*. 2ª ed. Madrid, Cátedra, 1991. 59-92.
- Río, Ángel del. *Estudios sobre literatura contemporánea española*. Madrid: Gredos, 1966.
- Salinas, Pedro. *La voz a ti debida. Razón de amor*. Ed. Joaquín González Muela. Madrid: Castalia, 1989.
- . *Poesías completas*. 3ª ed. Ed. Soledad Salinas. Intr. Jorge Guillén. Barcelona: Lumen, 2001.
- . *Cartas a Katherine Whitmore. El epistolario secreto del gran poeta del amor*. Ed. Enric Bou. Barcelona: Tusquets, 2002.
- . *Obras completas. Ensayos completos*. Vol. 2. Ed. Eric Bou y Andrés Soria Olmedo. Madrid: Cátedra, 2007.
- Spitzer, Leo. «El conceptismo interior de Pedro Salinas». *Revista Hispánica Moderna* 7.1 (1941). 33-69.
- Vivanco, Luis Felipe. «Pedro Salinas, fluyendo en su palabra». *Introducción a la poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1957. 105-139.