

La voz a tí debida

Reflexiones sobre el tú lírico

Kurt Spang
Universidad de Navarra

Introducción

No es raro que durante la lectura de determinados poemas nos sintamos como receptores furtivos, entrometidos en una comunicación ajena e íntima. Es justificada nuestra pregunta ¿a quién se dirige el poeta al invocar a un tú o al entablar incluso un diálogo con un interlocutor identificable en el mismo texto?

Reflexionar sobre la naturaleza y la función del tú lírico es el propósito de esta breve intervención. El instrumental que brindan las ciencias de la comunicación y la semiótica literaria nos sirven de herramienta.

1. La comunicación lírica

No será demás una breve ojeada al fenómeno de la comunicación lírica en general antes de dedicarnos al tú como una de sus variantes específicas.

"Cada obra de arte – afirma ya Leo Spitzer (1966: 92) – se dirige de forma implícita o explícita a un público." Por supuesto esa afirmación también es válida para la literatura en general y la lírica en particular porque por naturaleza la literatura y la lírica son comunicación.

La forma más generalizada de la comunicación lírica es la de un emisor solitario, un yo lírico reflexivo o exclamativo que exterioriza estados anímicos. En cierto sentido es un emisor monológico aunque el mensaje que emite vaya dirigido al público en general como ocurre de una manera explícita en el famoso "Seid umschlungen Millionen/diesen Kuß der ganzen Welt" de la *Oda a la alegría*.

El que el yo del poema no tiene que coincidir necesariamente con el yo empírico del poeta se da por supuesto, es más, el distanciamiento de los dos es lo normal.

Sin embargo, en un número considerable de textos poéticos el emisor cambia de naturaleza y de identidad. Creo que se pueden distinguir seis tipos fundamentales de emisores en textos poéticos, siendo los criterios distintivos la persona gramatical del locutor, la existencia o no de un interlocutor y la naturaleza del discurso poético.

2. El emisor despersonalizado

Aparentemente resulta poco lírica una emisión anónima, la de un emisor, por así decir, despersonalizado; pero pronto nos desengañamos a la vista de ejemplos tan logrados como *El ángel bueno* de Rafael Alberti (1961: 261-261):

Dentro del pecho se abren
corredores anchos, largos,
que sorben todas las mares.

Vidrieras,
que alumbran todas las calles.

Miradores,
que acercan todas las torres.

.....

La no identificación del emisor no significa forzosamente un distanciamiento frío y aséptico, aunque en determinados casos sí se produce, recordando al narrador despersonalizado de ciertas novelas de corrientes neorrealistas como por ejemplo el de *El Jarama*.

2.1 *El emisor en primera persona del singular enunciativo*

Es tal vez la configuración comunicativa más habitual en la lírica cuando un yo enuncia sus estados anímicos sin dirigirse a ningún interlocutor concreto. Ha sido objeto de varios estudios (Hamburger 1968; Pestalozzi 1970; Spinner 1975) y no voy a detenerme en ello aquí.

2.2 *El emisor en primera persona del plural*

El nosotros lírico no es exclusivo de la poesía comprometida moderna, sino que se utiliza siempre cuando se quiere subrayar la función socializante de un texto lírico; lo mismo en las canciones populares como en los cantos de batalla, canciones estudiantiles e himnos litúrgicos. La conciencia de grupo y el afán de proselitismo lo motivan en la inmensa mayoría de los casos.

2.3 *El emisor en segunda persona del singular*

La utilización de la segunda persona del singular como emisor lírico único en forma monológica es relativamente rara y reciente. Aparece con cierta frecuencia en la poesía de Luis Cernuda, como por ejemplo en *Tiempo de vivir, tiempo de dormir* (1975: 174):

La voz a tí debida

Ya es noche. Vas a la ventana.
El jardín está oscuro abajo.
Ves el lucero de la tarde
latiendo en fulgor solitario.

2.4 El emisor en primera persona del singular con interlocutor mudo

Al utilizar un emisor en primera persona con interlocutor mudo cambia radicalmente la configuración comunicativa, puesto que aquí se produce lo que en la retórica tradicional se suele llamar *aversio*, es decir, un apartamiento del hablante respecto al público primario, para dedicarse a un interlocutor determinado y más o menos concretado mediante el texto. El cambio es radical porque el destinatario del mensaje lírico es mucho más concreto y palpable que en el texto dirigido a un público anónimo e indeterminado y, por otro lado, porque se establecen dos sistemas de comunicación.

2.5 El emisor en primera persona del singular con interlocutor hablante

Lo mismo ocurre en la configuración comunicativa con emisor en primera persona y con interlocutor hablante. Es más fácil de identificar todavía. En realidad debería hablarse de dos emisores o, en muchos casos, de una comunicación bilateral, "auténtica" y recíproca. Estas dos últimas formas de comunicación lírica van a ser objeto de una consideración más detenida en esta intervención.

3. El tú lírico

Además de la distinción entre el tú hablante y el mudo se puede establecer otra – que a menudo, pero no siempre, coincide con ésta – entre el tú intratextual y el extratextual, es decir, una distinción entre el tú cuya presencia en el texto lírico es comprobable y el tú que se halla ausente de la situación creada por el poema. No siempre se puede determinar con toda seguridad la naturaleza del tú, quedan casos fortuita o intencionalmente ambiguos, como, por ejemplo, el de la *Oda a Felipe Ruiz* de Fray Luis de León cuya primera estrofa reproduzco aquí (1957: 763-765):

¿Cuándo será que pueda,
libre de esta prisión, volar al cielo,
Felipe, y en la rueda
que huye más del suelo,
contemplar la verdad pura sin velo?

Aquí faltan los indicios seguros de la presencia del interlocutor en la situación creada por el texto. En numerosísimos poemas de Pedro Salinas ocurre lo mismo. Baste como muestra un fragmento de *Perdóname, por ir...* (1969: 93):

Kurt Spang

Perdóname por ir así buscándote
tan torpemente, dentro
de tí.
Perdóname el dolor alguna vez.
Es que quiero sacar
de ti tu mejor tú.

¿Estas frases se pronuncian estando presente la persona o es una invocación "a posteriori"? El texto no nos lo revela. Veamos ahora algunos casos más certeros de tú extratextual e intratextual.

3.1 *El tú lírico extratextual*

Siempre que el yo lírico se dirige a un tú no presente como interlocutor potencial tenemos que ver con un tú extratextual. El procedimiento es antiquísimo y se plasma ya en aquellos textos que invocan a los dioses, héroes y soberanos o incluso a fenómenos materiales no animados. El poeta hasta puede dirigirse a un receptor real o mejor dicho, receptor comparable a lo que en narratología se suele designar como "narratario". Esta circunstancia se presenta por ejemplo en *La copla andaluza* de Manuel Machado (1982: 71-72):

Del placer, que invita,
y el amor, que ciega,
escuchad la canción, que recoge
la noche morena.

Se distinguen con bastante claridad dos especies de tú extratextual, a saber, el tú de dedicatoria y el tú de invocación. Lo característico de los dos casos es que en ninguno de ellos interviene el tú de forma dialógica por hallarse fuera del texto o de la situación evocada por él y, naturalmente, en algunos casos por la imposibilidad lógica y material de dialogar. No se puede esperar que el yo reciba alguna contestación si se dirige a la "¡Juventud, divino tesoro" acusándola "ya te vas para no volver!". Tampoco puede haber reacción expresa cuando Leopoldo Panero dedica este epitafio a su hermano fallecido (1964: 1836-1837):

A tí, Juan Panero, mi hermano,
mi compañero y mucho más,
a tí tan dulce y tan cercano,
a tí para siempre jamás.

Y, desde luego, no se espera respuesta a la oración, como aquella de los *Gozos de Santa María* del Arcipreste de Hita (1965: 11):

La voz a tí debida

O María, lus del día,
tú me guía toda vía.

En ninguno de estos ejemplos la presencia inmediata del tú está marcada por un indicio textual. Es más, la formulación casi siempre se lleva a cabo de tal manera que la intervención dialógica no es precisa ni imprescindible. Otra cosa ya es el tú intratextual.

3.2 El tú intratextual

El criterio fundamental para la distinción del tú intratextual es precisamente alguna marca lingüística o enunciativa que demuestre la presencia de un interlocutor, aunque este interlocutor permanezca mudo, como es, por ejemplo, habitual en las jarchas y en miles de poemas de sello popular. Se impone, por tanto, una bipartición del tú intratextual en un tú mudo y un tú hablante.

Así parece estar presente la madre de la muchacha que se lamenta en la siguiente jarcha (GG 15 – Deyermond 1982: 52-53):

No se quedó ni me quiered garire
kelma
No sey con seno masuto dormire
mamma.

En la cantiga de amigo de Pero Meogo, de la que cito dos estrofas, se presentan las dos interlocutoras en un diálogo. Son, como en tantos poemas de corte cancioneril, madre e hija (Deyermond 1982: 52-53):

Digades, filha, mira filha louçana:
porque tardastes na fría fontana?
os amores ei.
– Tardei, mia madre, na fontana fría,
cervos do monte a augua volvían:
os amores ei.

Veamos algunos ejemplos más modernos. Seguramente está presente la hermosa interlocutora de G.A. Bécquer cuando pregunta el poeta (1963: 44):

¿Qué es poesía?, dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul.
¿Qué es poesía? Y tú me lo preguntas?
Poesía eres tú.

En este caso se produce además el fenómeno de la *subiectio*, es decir, el yo asume también el papel de la interlocutora, reproduciendo sus palabras; sin embargo, la

pálabra "mientras" sirve de marca para verificar la presencia de la muchacha con los ojos azules. Algo parecido ocurre en el siguiente poemita de Rafael Alberti (1961: 95):

¿Por qué me miras tan serio
carretero?

Tienes cuatro mulas tordas,
un caballo delantero,
un carro de ruedas verdes
y la carretera toda para tí,
carretero.

¿Qué más quieres?

("La Amante").

En los poemas con un tú intratextual dialogante, la presencia del interlocutor es obvia e inconfundible. Ya encontramos paradigmas en las serranas de Gil Vicente (1965: 35):

¿Por dó pasaré la sierra,
gentil serrana morena?

"Tu - ru - ru - lá.
¿Quién la pasará?"
"Tu - ru - ru - rú.
No las pases tú"
"Tu - ru - ru - ré.
Yo la pasaré."

Di, serrana por tu fe,
si naciste en esta tierra,
¿por dó pasaré la sierra,
gentil serrana morena?

La poesía neopopularista no ha despreciado el recurso como se puede comprobar en la *Canción tonta* de Federico García Lorca (1965: 375):

- Mamá,
yo quiero ser de plata.
- Hijo,
tendrás mucho frío.

- Mamá,
yo quiero ser de agua.

La voz a tí debida

– Hijo,
tendrás mucho frío.

– Mamá,
bórdame en tu almohada.

– ¡Eso sí!
¡ Ahora mismo!

En algunos casos, aunque consta la presencia de un interlocutor, éste no es claramente identificable como ocurre en *La cantata de amigo* de Blas de Otero (1978: 143):

¿Dónde está Blas de Otero? Está dentro del
sueño, con los ojos abiertos.

¿Dónde está Blas de Otero? Está en medio del
viento, con los ojos abiertos.

4. Particularidades sintácticas y pragmáticas

Enfocando el tú lírico desde un punto de vista semiótico se nos revelan algunas particularidades sintácticas y pragmáticas que intentaré resumir a continuación.

4.1 Particularidades sintácticas

Los recursos que más llaman la atención en el empleo del tú lírico extratextual e intratextual son los recursos perlocutivos, es decir, todos aquellos modalizadores que marcan de algún modo una situación de habla no meramente enunciativa y exclamativa, sino orientada hacia un interlocutor determinado.

El modalizador más obvio es naturalmente el pronombre personal de la primera y segunda persona del singular y en algunos casos también el de la segunda persona del plural. Después destacan determinados tipos de verbos como los *verba dicendi*, incluyendo los interrogativos, ordenativos etc. Entre los modos sobresale el imperativo que es una de las expresiones más palpables de la función conativa de la lengua. Los adverbios de tiempo y de lugar (en nuestros ejemplos: mientras, ahora mismo) también indican la presencia de un emisor o implican la intervención de un interlocutor. La aparición de un diálogo es evidentemente un signo infalible de una circunstancia perlocutiva. Es más, la dialoguización es uno de los procedimientos más patentes del empleo del tú lírico, tanto en su versión de auténtico diálogo con respuesta como en la variante con un receptor mudo. Se debe añadir la *subiectio* que vimos en la Rima de Bécquer como posible modificación del diálogo.

4.2 Particularidades pragmáticas

Desde el punto de vista pragmático el aspecto más relevante es la creación de un sistema de comunicación interno. Es decir, hablando entre sí dos interlocutores intratextuales o dirigiéndose el yo lírico a un tú extratextual se produce un apartamiento del emisor respecto del público primario. Es un procedimiento conocido por la retórica clásica como *aversio* y que se asemeja a la situación comunicativa propia del drama en el que las figuras comunican entre sí fingiendo ignorar al público, mientras que en realidad se superponen dos sistemas de comunicación: uno interno, entre las figuras, y otro externo, entre figuras y público.

En el marco de esta ponencia resulta imposible establecer más matices. No se puede distinguir aquí por ejemplo, entre la relación del yo y del tú en una canción popular y, por otro lado, la relación entre el yo y el tú en poemas amorosos. En la primera, a pesar de ser siempre confidencial, no deja de revelarse un aire más abierto y hasta superficial; en los segundos la relación posee un carácter mucho más íntimo y su finalidad es la de crear una unión más estrecha entre los dos interlocutores, desembocando en el "nosotros dos" (Berry 1958). Finalmente cabría indagar – y sería materia de un estudio aparte – en la relación yo – tú en los poemas de plegaria, en los cuales la naturaleza sobrenatural del tú origina unas actitudes y funciones completamente distintas.

Ahora bien, aun con todas las posibles variantes, queda patente una consecuencia: el poeta consigue que se establezca una complicidad, no admitida abiertamente, entre él y sus lectores, creando así la ficción de la participación ilícita del receptor en una comunicación ajena. El interés que puede suscitar la recepción de un mensaje ajeno es, probablemente, mayor que el de un información, por así decir, "pública". Tampoco queda excluida una motivación exhibicionista en el caso de que los mensajes transmitidos no estén exentos de vivencias autobiográficas. Pero estas especulaciones psicológicas resultan a menudo peligrosas.

Sea cual fuera el motivo de la utilización del tú lírico extratextual e intratextual, no cabe duda de que aporta una posibilidad de diferenciación del mensaje lírico que no sería posible con la comunicación monológica y enunciativa llevada a cabo con la primera persona del singular.

BIBLIOGRAFIA

Alberti, Rafael

1961 "Sobre los Angeles". En *Poetas completas*, Buenos Aires: Losada.

Arcipreste de Hita (Juan Ruiz)

1965 *Libro de buen amor*. Ed. por Manuel Criado del Val y E.W. Naylor, Madrid: CSIC.

Bécquer, Gustavo Adolfo

1963 "Rima 21". En *Rimas*, pp. 44, Madrid Espasa-Calpe.

Berry, Francis

1958 *Poets' Grammar*. Londres: Routledge.

La voz a tí debida

- Cernuda, Luis
1975 *Antología Poética*. Ed. por Ph. Silver, Madrid: Alianza.
- Deyermond, Alan D.
1982 *La Edad Media*. Barcelona: Ariel.
- García Lorca, Federico
1965 "Primeras canciones". En *Obras completas*, Madrid: Aguilar.
- Hamburger, Käte
1968 *Die Logik der Dichtung*. 2ª ed., Stuttgart: Klett
- León, Fray Luis de
1957 *Obras completas*. Madrid: BAC.
- Machado, Manuel
1982 "Cante hondo", En *Poesía*. Ed. por Jorge Campos, Madrid: Alianza.
- Otero, Blas de
1978 "Cantiga de amigo". En José Luis Cano: *Lírica española de hoy*, p. 143, Madrid: Cátedra.
- Panero, Leopoldo
1964 "Adolescente en sombra". En Federic Sainz de Robles: *Historia y Antología de la poesía española*, pp. 1836-1837, Madrid: Aguilar.
- Pestalozzi, Karl
1970 *Die Entstehung des lyrischen Ich*. Berlín: de Gruyter.
- Salinas, Pedro
1964 *La voz a tí debida*. Madrid: Castilia.
- Spinner, Kasper Heinrich
1975 *Zur Struktur des lyrischen Ich*. Francfort: Akademische Verlagsgesellschaft.
- Spitzer, Leo
1966 *Eine Methode Literatur zu interpretieren*. Munich: Hanser.
- Vicente, Gil
1965 *Poesías*. Ed. por Thomas R. Hurt, Salamanca: Anaya.

EDAD MEDIA