

University of Montana

ScholarWorks at University of Montana

Graduate Student Theses, Dissertations, &
Professional Papers

Graduate School

2003

Donde el amor inventa su infinito | una indagacion acerca de la creacion poetica en La voz a ti debida de Pedro Salinas

M. Christine Wilcox
The University of Montana

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.umt.edu/etd>

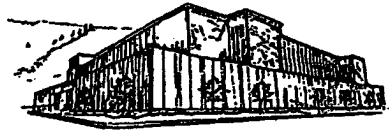
Let us know how access to this document benefits you.

Recommended Citation

Wilcox, M. Christine, "Donde el amor inventa su infinito | una indagacion acerca de la creacion poetica en La voz a ti debida de Pedro Salinas" (2003). *Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers*. 2100.

<https://scholarworks.umt.edu/etd/2100>

This Thesis is brought to you for free and open access by the Graduate School at ScholarWorks at University of Montana. It has been accepted for inclusion in Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers by an authorized administrator of ScholarWorks at University of Montana. For more information, please contact scholarworks@mso.umt.edu.



**Maureen and Mike
MANSFIELD LIBRARY**

The University of
Montana

Permission is granted by the author to reproduce this material in its entirety,
provided that this material is used for scholarly purposes and is properly cited in
published works and reports.

****Please check "Yes" or "No" and provide signature****

Yes, I grant permission

No, I do not grant permission

Author's Signature: M. Winter Wilcox

Date: 5-15-03

Any copying for commercial purposes or financial gain may be undertaken only with
the author's explicit consent.

Donde el amor inventa su infinito.

Una indagación acerca de la creación poética en *La voz a ti debida* de

Pedro Salinas

by

M. Christine Wilcox

B.A. Stanford University, 1996

presented in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

Master of Arts

The University of Montana

2003

Approved by



Committee-Chair, Dept. of Foreign
Languages and Literatures



Dean of the Graduate School

5-15-03

Date

UMI Number: EP36029

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI EP36029

Published by ProQuest LLC (2012). Copyright in the Dissertation held by the Author

Microform Edition © ProQuest LLC.

All rights reserved. This work is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code



ProQuest LLC.
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106 - 1346

Donde el amor inventa su infinito. Una indagación acerca de la creación poética en *La voz a ti debida* de Pedro Salinas (85 pp.)

Director: Dr Eduardo Chirinos E.Ch

This thesis investigates the influences in the creation of Pedro Salinas' book of love poems, *La voz a ti debida*. Many new creative insights were made available with the recent publication of Salinas' secret love letters, *Cartas a Katherine Whitmore* (2002), and in light of this information, this work reanalyzes the creative construction of Salinas' poems. However, this thesis not only takes into account biographical influences but historical and creative ones as well.

Two principal themes are studied. The first question that is analyzed is the role that traditional love discourse plays in the development of the poems. The particular discourses that are studied come from the epigraphs utilized by the poet. The first epigraph pertains to a line from Garcilaso de la Vega's "Égloga III" and invokes an analysis of the influence of courtly love discourse on *La voz a ti debida*. The second epigraph comes from Percy Bysshe Shelley's "Epipsychidion" which calls up the relationship established between the love discourse of the Romantics and Salinas' poetry. These discourses provide a foundation as well as a metaphorical dialogue, recreation and point of departure for *La voz a ti debida*.

The second element that is investigated is the multi-faceted nature of the speaker and the interlocutor. In analyzing the "I" and the "you," particular interest is placed on the creative insights provided by Salinas' letters. Given the exclusive use of pronouns, the layered construction of the speaker and the interlocutor, as well as the multiple influences that constitute their construction, the poems are open to many different interpretive readings. This thesis provides some possible ways to understand the speaker and the interlocutor.

Therefore, Salinas recalls the traditional love discourses of the Renaissance and the Romantics but in turn, modernizes them and creates his own space where the love between the couple can "live in infinity." Given the presentation of both the speaker and the interlocutor as complex, multi-faceted human beings, the poems achieve not only a level of openness but also a deep intimacy.

Donde el amor inventa su infinito.

Una indagación acerca de la creación poética en *La voz a ti*

debida de Pedro Salinas

y su afanoso sueño
de sombras, otra vez, será el retorno
a esta corporeidad mortal y rosa
donde el amor inventa su infinito.

Salinas, *La voz a ti debida*

En cuanto se afirma y generaliza la
correspondencia entre las gentes,
siente el cuerpo de la humanidad que
se le ha añadido un nuevo sistema de
relaciones coordinadoras y
unificantes, al cual, como al nervio
dentro del organismo animal,
incumbe la trasmisión de la más altas
y delicadas funciones del hombre,
actos de amor, actos de
conocimiento.

Salinas, "El Defensor"

M. Christine Wilcox

PREFACIO

Al volver de un viaje a España, un amigo me trajo de regalo *La voz a ti debida* de Pedro Salinas recomendándome su lectura. Así lo hice y, desde el primer poema me vi enfrentada con un mundo intenso y privado, un mundo que nace entre un hablante y su amada. Cada poema dibuja momentos, sentimientos e interacciones, reales o imaginadas, que dan voz a la vivencia amorosa. Un total de setenta poemas conforman ese libro y juntos celebran la humanidad que define la relación amorosa. *La voz a ti debida* se publicó por primera vez en 1933 y es triste pensar que tres años después la sociedad española se vería envuelta en una guerra civil que no terminaría sino hasta 1939

Uno de los aspectos más discutidos del libro es la existencia de una amada real que inspiró aquellos poemas. Algunos críticos, en particular Leo Spitzer¹ quien fue colega de Salinas en Johns Hopkins University, han propuesto que la amada no era una persona real sino una invención poética. Esta propuesta ha gozado de mucho predicamento, hasta el punto de convertirse en un lugar común entre los estudiosos de la obra de Salinas. Entre 1932-1947, Pedro Salinas mantuvo una correspondencia amorosa con la profesora norteamericana Katherine Whitmore. Salinas murió en 1951 y en 1979 Katherine Whitmore decidió entregar 354 cartas y 144 poemas de Salinas a la Biblioteca de Harvard. En 2002, Enric Bou publicó 151 de aquellas cartas en su edición de *Cartas a Katherine Whitmore. El epistolario secreto del gran poeta del amor* (Barcelona. Tusquets Marginales). Esas cartas no sólo demuestran la existencia de un amor secreto entre ambos, también proponen una lectura distinta de *La voz a ti debida*. Aunque la

escritura de las cartas y los poemas sólo coinciden en los años 1932-1933, se trata de un periodo muy nutrido de correspondencia epistolar. Pedro Salinas le escribió casi diariamente y las primeras 105 cartas publicadas corresponden a estos dos primeros años de relación. Las cartas posteriores a la publicación de *La voz a ti debida* también influyen en este estudio porque continuamente mencionan, explican, recuerdan y recrean los poemas. A partir de la publicación de las cartas, esta tesis propone un nuevo análisis del sistema constructivo de *La voz a ti debida*, indagando tanto las influencias biográficas que se establecen con las cartas, como la presencia de otros discursos amorosos invocados por Pedro Salinas.²

Esta tesis desarrolla dos temas principales. El primero analiza los discursos de amor presentes en el texto en función de los dos epígrafes invocados al inicio del libro: el que proviene de la “Égloga III” de Garcilaso de la Vega, que demanda una investigación acerca de los vínculos entre *La voz a ti debida* y el discurso amoroso renacentista; y el que proviene del poema “Epipsychidion” de Percy Bysshe Shelley que invita a estudiar la influencia del concepto de amor tal como fue concebido por la tradición romántica.

El segundo tema de la tesis está relacionado con los diferentes registros de la voz que construyen el hablante y su interlocutora. Respecto del hablante, se analiza el proceso de su creación indagando a nivel teórico los vínculos autobiográficos que ofrecen las cartas. Respecto de la interlocutora, también me serviré del libro *Cartas a Katherine*

¹ Esta propuesta de Spitzer se encuentra desarrollada en el artículo “El conceptismo interior de Pedro Salinas” publicado en la *Revista Hispánica Moderna*, VII New York: Columbia University, 1941 (33-73).

² Esta tesis enfoca en las siguientes cartas en *Cartas a Katherine Whitmore* de Enric Bou, las cuales contienen referencias específicas a *La voz a ti debida*: 1,6,13,15,16,18,21,28,29,31,35, 47,53,64,66,68,78,79,83,85,88,103,105,110.

Whitmore como fuente principal de información autobiográfica, para establecer e investigar las complejas relaciones que se producen entre la experiencia “real” y la creación poética que dio origen a *La voz a ti debida*. Quiero aclarar que este no es un estudio biográfico: además de investigar los vínculos entre los poemas y la situación biográfica de Salinas, se analiza las influencias históricas, críticas y creativas del hablante y la interlocutora. Es decir, se utilizan las cartas como una fuente entre varias para analizar la construcción del libro.

Decidí indagar esos temas para revelar algunos aspectos de la creación de un libro que considero capital en la tradición moderna española, y entender mejor el proceso de creación poética y las herramientas biográficas, retóricas, históricas y discursivas presentes en este proceso. El título de la tesis proviene del último verso de *La voz a ti debida* y lo elegí porque creo que resume bien lo que el libro quiere lograr: la creación de un espacio donde el amor entre la pareja puede trascender todo (el tiempo, el mundo real) y vivir puramente para siempre. A estas consideraciones debo añadir que tengo un interés en especial en esta investigación porque soy escritora de poesía. Por eso esta tesis tiene para mí un doble valor: como estudio creativo y como estudio crítico.

CONTENIDO

Capítulo primero

Introducción teórica .. 1-20

Capítulo segundo

La relación entre el discurso amoroso de *La voz a ti debida* y los discursos amorosos del Renacimiento y el Romanticismo: una reflexión sobre las tradiciones amorosas .. 21-53

Capítulo tercero

El “yo” y el “tú” en *La voz a ti debida*: una lectura múltiple ... 54-80

Conclusiones

La creación poética 81-85

Obras citadas 86-89

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN TEÓRICA

Publicada por primera vez en 1933, *La voz a ti debida*¹ es considerada la obra mayor de Pedro Salinas, miembro de la llamada Generación del 27. Carlos Feal Deibe ha observado en *Poesía y narrativa de Pedro Salinas*, la costumbre de los críticos de dividir su obra poética en tres períodos, “el formado por sus libros iniciales, [...] al que siguen sus grandes poemarios amorosos [...] y su obra posguerra” (12). La etapa poética inicial de Salinas consiste en *Presagios* (1923), *Seguro Azar* (1929) y *Fábula y signo* (1931). La segunda etapa, que corresponde al ciclo amoroso, incluye *La voz a ti debida* (1933), *Razón de amor* (1936) y el póstumo *Largo lamento* (1971). La última etapa la conforman sus obras de posguerra: *El contemplado* (1946), *Todo más claro* (1949) y *Confianza* (1955).

Esta tesis se concentra en el ciclo amoroso de Salinas y en particular, en su obra mayor *La voz a ti debida*, libro que posee el vínculo más fuerte, en términos de tiempo y contenido, con las cartas amorosas publicadas recientemente por Enric Bou (*Cartas a Katherine Whitmore*, 2002). Se analiza la creación poética de *La voz a ti debida* en función de estas cartas y otras influencias, en particular, los discursos históricos invocados por los dos epígrafes que abren el libro y que cifran los discursos amorosos más relevantes que aparecen en el texto. También, se indaga los diferentes registros de la voz que construyen el hablante y su interlocutora con la intención de explorar el proceso de distinción entre hablante, autor y proceso de creación textual.

Soy muy consciente de que existen varias lecturas del libro y distintas interpretaciones acerca del hablante y la interlocutora pero, como observa Dámaso Alonso, “*La voz a ti debida* podría juzgarse desde innumerables puntos de vista, y desde ninguno defraudaría nuestro interés” (152). Es precisamente esta multiplicidad de lecturas y registros variables del hablante y su interlocutora lo que llama la atención e invita a un análisis del proceso de creación enfocado en los elementos históricos, personales y creativos que participan en su construcción.

Para analizar la contribución de *La voz a ti debida* al discurso amoroso y la creación de la voz en este libro, es necesario establecer algunos términos. Primero, quiero aclarar lo que entiendo por *discurso*. Según Roland Barthes en *A Lover's Discourse*, “Dis-cursus [is] originally the action of running here and there, comings and goings, measures taken” (3). Esta definición destaca el origen etimológico del discurso como un “ir y venir,” lo que genera una estructura basada en el movimiento. Es decir, el discurso es un enunciado, a veces seguido por una o varias respuestas, y se caracteriza por ser fragmentado. El discurso consiste en palabras y frases sueltas en un espacio definido que puede ser una carta, un poema o una conversación. Por otro lado, Michel Foucault, en *The Archaeology of Knowledge*, habla del discurso como un grupo coherente de frases que definen un objeto o concepto. Foucault diferencia *discurso* de *lenguaje* y dice que el lenguaje es “a finite body of rules that authorizes an infinite number of performances” y “discursive events, on the other hand, [are] a grouping that is always finite” (27). Estos

¹ La edición que se utiliza en el análisis de esta tesis es: *Pedro Salinas. Poesías Completas, 2 La voz a ti debida*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

eventos discursivos no son fijos, sino que dependen de la situación histórica y pueden cambiar a través del tiempo. Foucault explica el valor de los eventos discursivos como:

[a] value that is not defined by their truth, that is not gauged by the presence of a secret content; but which characterizes their place, their capacity for circulation and exchange, their possibility of transformation, not only in the economy of discourse, but, more generally, in the administration of scarce resources. (120)

Su análisis implica un discurso que se funda en una institucionalización de la ideología, es decir, en la certeza de que detrás de todo efecto discursivo, hay un poder. La consecuencia de esta teoría es que el discurso siempre es finito y siempre es una construcción basada en una relación de poder. Foucault describe el discurso como un bien, lo que plantea la cuestión del poder, porque un bien es, según Foucault, un objeto de lucha, y la lucha para él es política.

Propongo aplicar estas dos definiciones de *discurso* a *La voz a ti debida* con la intención de confrontar las definiciones de Barthes y Foucault y aclarar el término en relación a este trabajo. Por un lado, la noción de movimiento presente en la definición de discurso ofrecida por Barthes es útil en el análisis de *La voz a ti debida*, pues se concentra en la forma y la estructura del discurso y se enfoca en su carácter fragmentado. Es precisamente esta estructura la que Salinas utiliza en su libro: no es una colección de poemas ni tampoco un poema largo, sino 70 poemas unidos por el tema de un único amor que se desarrolla entre el mismo amante y la misma amada. Como bien explica Stephen Gilman en “El proemio a *La voz a ti debida*” la idea de “*unidad* no es lo mismo que un *todo*” (cursivas del autor, 119). El libro está unido por el tema pero no conforma una totalidad biográfica ni tampoco una secuencia narrativa. Salinas entiende la naturaleza del discurso amoroso y escribe su libro según su carácter fragmentado. Pinta momentos y

sentimientos distintos y complejos, y de modo que cada poema puede ser leído de manera aislada, pero juntos se unen temáticamente para definir la relación amorosa.

La idea de Barthes de que el discurso es un “ir y venir” no es sólo importante para el análisis de la estructura de *La voz a ti debida* sino también para la comparación del libro con las *Cartas a Katherine Whitmore*. Supuestamente, las cartas pertenecen a un género distinto que los poemas ya que los discursos responden a desplazamientos comunicativos distintos. Una carta supone una correspondencia entre dos personas alejadas físicamente, mientras que la interacción que supone el habla pone en juego otros elementos comunicativos (gestuales, oculares, táctiles). La carta representa un ir y venir de ideas, deseos y pensamientos, pero, como bien anota Salinas en “El Defensor,” la distancia “es algo más que una realidad espacial y geográfica, que se interpone entre dos personas: es una situación psicológica nueva entre ellas dos y que demanda nuevo tratamiento” (243). La situación psicológica nueva a la que Salinas se refiere es que toda carta insinúa la ausencia de la otra persona y cualquiera respuesta a esta ausencia va a tardar en llegar el tiempo que demanda el viaje de una carta. Hay que tener en cuenta estas circunstancias en la lectura de *Cartas a Katherine Whitmore*.

La situación psicológica no es necesariamente la misma en un poema. Por un lado, un poema no está obligado a confrontarse con la distancia pero, por otro lado, el hablante puede sufrir la misma situación de ausencia. En *La voz a ti debida*, el amante comienza un poema lamentando su soledad y dice “¡Qué paseo de noche / con tu ausencia a mi lado!” (44, 1-2).² El ir y venir de ideas, deseos y pensamientos en un poema ocurre

² Para mantener claridad, todas las citas del texto que vienen de *La voz a ti debida* incluyen el número del poema seguido por el número del verso o versos.

de otra forma porque un poema normalmente está escrito para un público lector mientras que una carta suele estar dirigida a una persona en particular, sin la intención de ser publicada. Se puede enumerar varias diferencias entre el lector de un poema y el destinatario de una carta, pero para este estudio será suficiente mencionar el punto de vista distinto que mantiene el autor según la persona a quién se dirige la escritura.

La poesía no tiene tampoco la correspondencia o respuesta que define el movimiento de ideas de una carta. Un poema puede contener varias voces, o diferentes registros de voz, pero el autor no cambia como ocurre en el intercambio de cartas. Por eso, el ir y venir de ideas se construye de manera diferente. En una carta, uno espera una respuesta pero en un poema, uno entiende que el lector no va a contestar por escrito. El “ir y venir” de deseos y pensamientos de las cartas, se convierte en un ascender y descender en *La voz a ti debida*. En *Pedro Salinas frente a la realidad*, Olga Costa Viva sostiene que en los poemas de este libro “el amor implica un ascender a las cimas, y un descender convulsionado” (54). El movimiento es vertical en el libro y horizontal en las cartas. Es decir, la situación comunicativa es diferente porque en el libro el amante glorifica a la amada y le canta desde una posición sumisa, pero en las cartas es una relación más equilibrada entre la pareja y además, la situación epistolar requiere el movimiento horizontal de enviarse las cartas de un lado a otro.

Lo curioso es que la noción de *viaje* resulta tener un efecto parecido tanto en cartas como en poemas. En su artículo “‘Descubrimiento’ o ‘encuentro’ Pedro Salinas en las Américas,” Enric Bou observa que la persona que viaja “se aparta de un espacio conocido y se interna en el mundo caracterizado por la presencia constante de lo ignoto” (441). Este viaje ocurre en la mente del escritor de cartas y de poemas, pues en ambos

casos lo ignoto se reemplaza con lo soñado. Cuando alguien escribe una carta, el destinatario aguarda la atención del escritor mientras escribe y uno empieza a pensar en el espacio donde va a enviar la carta, lo que Salinas llama “ponerse en escena” (“El Defensor” 244). Es decir, al escribir una carta, el escritor recrea al otro en una escenografía imaginaria y, además, diseña un drama que el destinatario comparte al leerla. Así el escritor puede reemplazar lo ignoto con su propio sueño inventado.

Un viaje mental muy parecido ocurre en *La voz a ti debida*. Hay una amada exacta que vive “siempre en [s]us actos” (1, 1) y hay la amada ausente de la que el hablante dice “[m]e estoy labrando tu sombra” (56, 1). El hablante viaja a otro mundo, creado por ella, en varios poemas donde pueden vivir su relación amorosa y el movimiento entre estos mundos es evidente: el hablante describe el viaje entre el mundo “real” e imaginativo que la amada controla y dice:

[y]endo, viniendo
de uno a otro
cuando tú quieres,
cuando abres, cuando cierras
los párpados, los ojos. (29, 32-36)

El viaje al mundo creado por la amada permite que el amante convierta a la amada en una idea pura. Igual que en una carta, el escritor está obligado a inventar o imaginar el espacio del otro porque ambos comparten la ausencia del otro.

El movimiento de “ida y venida” propuesto por Barthes ayuda a distinguir el discurso epistolar del discurso poético en términos espaciales, es decir, de intercambio o respuesta de ideas, y en términos de punto de vista del escritor y destinatario. Lo que queda por analizar es la diferencia entre la noción de *discurso* propuesta por Foucault y la de Barthes. Foucault propone la idea de finitud discursiva, es decir, la incapacidad de

decirlo todo y la certeza de que detrás de cada discurso, está el poder de decir otra cosa. Esta noción añade un valor al discurso y le otorga un carácter “construido.” A diferencia del *lenguaje*, que implica un análisis lingüístico, el término *discurso* invoca un análisis ideológico; por eso, esta investigación se enfoca en lo que el hablante de *La voz a ti debida* “elige” decir, con quién dialoga o a quién se invoca en términos ideológicos e históricos en su discurso.

A primera vista, las definiciones de *discurso* según estos dos teóricos parecen completamente diferentes, pero al indagar más en el análisis, se demuestra que las nociones no son en realidad tan opuestas. La finitud del discurso se refleja en *La voz a ti debida* en la incapacidad del amante de decirlo todo; está consumido por el sentimiento de amor por la amada y quiere intentar describir ese “todo,” ese amor tan poderoso y desencadenador de tantos sentimientos: “amor total, quererse como masas” (38, 21), pero el discurso lo limita. Aunque el amante quiere totalizar su amor y dar palabras a su grandeza, hay que elegir lo que se dice. Dámaso Alonso comenta que “su anhelo es imposible, imposible la totalización del amor, y la unificación de todo en el amor” (145). La finitud del discurso es como una enfermedad que incapacita al hablante porque le impide decirlo todo y deviene en un discurso fragmentado. Aquí, la fragmentación y el movimiento que forman parte de la noción de *discurso* de Barthes, se unen con la finitud, la construcción y el poder que construyen la idea de *discurso* de Foucault. Es en la unión de estos elementos (en apariencia contradictorios) donde encuentro la definición de *discurso* que utilizo en esta tesis.

Como un pequeño punto aparte, me interesa ver cómo la noción de la finitud del discurso afecta *La voz a ti debida* en comparación con las *Cartas a Katherine Whitmore*.

En un intento de describir una relación amorosa, las cartas cubren algunos espacios y los poemas cubren otros. Olga Costa Viva propone que:

[l]os hechos más trascendentales en la vida de un poeta están basados en realidades del mundo, comienzan con ellas, pero luego se desarrollan en su conciencia, en su ser interno, como un largo drama, el primer acto del cual solamente ha sido visto por el público y el resto continúa invisible hacia su fin, lejos de cualquier posible observación de la gente. (99)

Costa Viva no sólo combina las nociones de *discurso* y *drama*, que se analizan un poco más adelante, sino también señala la mezcla de realidad y conciencia en la creación poética, una observación que se refleja en la realidad expresada en *Cartas a Katherine Whitmore* y la creación interna del hablante en *La voz a ti debida*. La publicación de las cartas rompe la intimidad de la pareja y demuestra otro discurso más personal y autobiográfico. Este discurso es diferente que los poemas porque el destinatario no es el público, sino una mujer específica, y la construcción del discurso refleja la situación privada del autor. Como hombre casado y como escritor de poesía, lo que Pedro Salinas elige decir en su poesía amorosa va a ser totalmente diferente de lo que revela el discurso amoroso secreto en sus cartas a Katherine Whitmore. Incluso, en este caso, se ve como el discurso de *La voz a ti debida* se encuentra limitado por la ideología de la época por tratarse de un amor adúltero.

A partir de la definición ampliada de *discurso* que se estableció anteriormente, quiero aclarar lo que entiendo por *amor como discurso*. Para Roland Barthes el discurso amoroso está marcado por la soledad: “the lover’s discourse is today *of an extreme solitude*” (cursivas del autor, 1) y define la soledad como un ““philosophical’ solitude, love-as-passion being accounted for today by no major system of thought (of discourse)” (210). A la vez, Barthes describe el *amor como discurso* como un drama. En vez de

analizar el discurso amoroso, como es costumbre en la teoría, elige presentar el discurso amoroso con un “método dramático,” no para analizar discursivamente el amor sino para describir el *amor como discurso*. Así, la teoría de Barthes se enfoca en el elemento estructural del discurso y propone exhibir su naturaleza fragmentada.

La idea propuesta por Barthes de que el discurso del amante está en una situación de soledad filosófica, no parece completamente válida. Hay innumerables textos sobre el amor y todos entran en la formación del discurso amoroso: a través de una infinidad de discursos amorosos, el amante puede participar y dialogar sobre el amor, pues desde Platón hasta Petrarca pasando por los trovadores y los poetas surrealistas, existe una larga historia del discurso amoroso en Occidente, además de prácticas amorosas determinantes que provienen del renacimiento y el romanticismo. Hasta hoy, aunque transformados y adaptados, existen ciertos mitos amorosos que penetran en la sociedad de varias formas, ya sea como textos o películas: es fácil nombrar películas contemporáneas de Hollywood, como *Titanic* o *Serendipity*, basadas en la idea romántica de que existe una persona que engendra el carácter complementario del otro y que la unión de los dos es perfecta y destinada. El discurso del amante no se encuentra en un espacio de soledad porque está acompañado por todos los discursos amorosos tradicionales y contemporáneos.

Aunque Barthes no lo propone así, la presencia de la soledad en el discurso amoroso es más evidente en términos de la soledad del amante que la soledad filosófica. Cuando se dirige al tema de soledad comenta que “[t]he figure refers, not to what the human solitude of the amorous subject may be, but to his ‘philosophical’ solitude” (210). Es esa otra soledad mencionada por Barthes la que resalta un elemento notable del carácter del discurso amoroso. Incluso cuando Barthes describe la construcción del libro

en el prefacio, declara que es “a discursive site: the site of someone speaking within himself, *amorously*, confronting the other (the loved object), who does not speak” (cursivas del autor, 3). Es precisamente eso lo que encontramos en *La voz a ti debida*: un hablante que habla a su amada y una amada que no responde. Es un discurso solitario que muchas veces, pero no siempre, refleja la soledad humana del sujeto amoroso. El hablante exclama.

[c]uántas veces he estado
-- espía del silencio --
esperando unas letras,
una voz (46, 1-4)

y pregunta a sí mismo:

¿[a]brazarme? ¿Con quién?
¿Seguir? ¿A quién? Veloces
coincidencias de astro
y gas lo suplen todo. (67, 5-8)

La única respuesta a las preguntas del hablante es “coincidencias de astro y gas.” La amada está ausente.

Otro elemento del *discurso de amor* señalado por Barthes es la idea del discurso amoroso como drama. El discurso dramático es un discurso fragmentado, sujeto a movimiento y normalmente con voces distintas. Barthes escribe *A Lover's Discourse* presentando el discurso amoroso en la forma de un drama compuesto por distintos fragmentos de discurso. Esta presentación fragmentada del discurso amoroso indica la presencia de elementos claves como la soledad, la circularidad, la obsesión, la falta de orden y la locura, casi paranoia, que caracterizan el discurso amoroso. La visión del discurso amoroso como un drama, se aplica al análisis de *La voz a ti debida* para demostrar la estructura y el carácter del discurso presentes en el texto. El libro está

compuesto por setenta poemas, cada uno de los cuales ofrece una pequeña “escena” donde se desarrolla un aspecto del discurso amoroso. Se puede leer los poemas como “monólogos dramáticos” de un amante a su amada. En una comparación irónica con el género epistolar, Stephen Gilman dice de *La voz a ti debida* que “[e]n lugar de una serie de cartas hay en el poema la integridad del monólogo, un monólogo que fluye a través de los trozos individuales como una corriente ininterrumpida” (120). Al juntar todos los poemas y fragmentos, uno entiende no sólo lo que se siente en los estados amorosos (esa sensación de fragmentación o en algunos casos, “locura”) sino, también, cómo la palabra expresa estos estados. Eso no es un trabajo fácil, Barthes observa que “to try to write love is to confront the *muck* of language: that region of hysteria where language is both *too much* and *too little*, excessive [] and impoverished” (cursivas del autor, 99).

Barthes define la noción de *drama* más adelante en su libro y señala que “[t]he amorous subject cannot write his love story himself” (93). Está claro que sin amada, no existe discurso amoroso, pero Barthes añade este requisito a la estructura del drama: “[o]nly the Other could write my love story” comenta, y es precisamente lo que ocurre en *La voz a ti debida* (93). La amada es la persona que escribe los poemas porque es ella quien da voz al amante. Ricardo Gullón escribe en “La poesía de Pedro Salinas” que “[a]mar es vivir en otro, es ser vivido” (94). Como en una relación simbiótica, el drama del libro está escrito por el amante tanto como la amada.

En *The Archaeology of Knowledge* no se alude específicamente al discurso amoroso pero lo que teoriza sobre el carácter de discurso es importante para definir el *amor como discurso*. Foucault se concentra en la construcción del discurso y las ideologías históricas y referencias que lo conforman, para sostener que detrás de cada

discurso hay un poder. De allí su énfasis en la necesidad de analizar lo que se dice. En *La voz a ti debida*, a primera vista, es el hablante quien tiene el poder de la palabra y Foucault indica la importancia de indagar “the intention of the speaking subject” (27). Esta visión se complica inmediatamente de dos maneras: por un lado, el título indica que la voz del hablante es “debida” al “tú,” entonces se hace necesario definir ese “tú” para entender mejor el discurso amoroso. Por otro lado, la voz del hablante es la creación poética de un autor, Pedro Salinas. Foucault ha indicado explícitamente que el discurso no se crea sólo a nivel individual sino también a nivel colectivo; se trata de un proceso muy complejo y comenta que “[t]he frontiers of a book are never clear-cut: beyond the title, the first lines, and the last full stop, beyond its internal configuration and its autonomous form, it is caught up in a system of references to other books, other texts, other sentences: it is a node within a network” (23). Por eso, en el segundo capítulo, se investiga el discurso amoroso de *La voz a ti debida* en términos de los otros discursos colectivos e históricos que se invocan: los del amor renacentista y romántico. Es tarea del capítulo tercero explorar la construcción del “tú,” e indagar, asimismo, acerca de los diferentes registros de la voz del hablante considerando la presencia autobiográfica de Pedro Salinas en aquello que sea pertinente para nuestra lectura.

La teoría posmoderna me va a permitir un análisis intertextual del discurso amoroso. La idea postmoderna de que el texto no está limitado a un significado o propósito en particular, me permite analizarlo como una creación lingüística, con todas las variantes que esto implica, pues es en dicha creación donde se construye una visión múltiple del hablante y la interlocutora. Para aclarar esa visión múltiple, es necesario repasar las teorías lingüísticas de Saussure. Terry Eagleton comenta en su libro *Literary*

Theory, “meaning is not immediately *present* in a sign. Since the meaning of a sign is a matter of what the sign is *not*, its meaning is always in some sense absent from it, too” (cursivas del autor, 111). Como el significado no está presente en el signo, existe siempre un espacio de interpretación en el lenguaje. Andrew Debicki nota un espacio abierto en toda la poesía de Salinas y comenta que “[t]he open-ended nature of the texts I have examined seems to be a constant characteristic of Salinas’ poetry” (“Play of Difference” 279). En otro artículo, Debicki investiga la crítica de Salinas sobre un poema de Vicente Aleixandre y dice:

[I]o novedoso aquí no es el énfasis en la oscuridad, que la estilística y la nueva crítica ya tomaron en cuenta, sino la creencia de que tal oscuridad no necesita explicarse, de que el valor del poema late en su irresolución. Y de que el papel de los lectores es el de hacer eco de la experiencia irracional del poeta, y no el de explicar el texto. (“Obra crítica” 114)

La propia crítica de Salinas invita al lector a una lectura abierta de la poesía.

Las teorías lingüísticas de Saussure y los comentarios críticos de Salinas abren las posibilidades interpretativas de los poemas en *La voz a ti debida*. Es decir, existen varias lecturas del libro y maneras de entender al hablante y la interlocutora. El hablante es construido en varios niveles: hay influencias autobiográficas, históricas y creativas en la construcción de su voz. Además, el libro propone que la voz del hablante es debida a la amada, quien de este modo se hace presente como otra influencia (y muy decisiva) en la creación de la voz del hablante. El “tú” del libro también puede ser leído de varias maneras, de modo que los poemas pueden estar dirigidos a una mujer en particular, al hablante mismo, al lector o a todas las mujeres; pero también a la tradición amorosa. El discurso amoroso de *La voz a ti debida* es presentado a través de la voz del hablante y está influido por los discursos amorosos renacentistas y románticos. El hablante utiliza

estos discursos como puntos de partida y por eso es plausible proponer que la voz del hablante también puede ser “debida” a estas tradiciones amorosas.

A partir de este análisis lingüístico, quiero aclarar algunos términos utilizados en el *amor como discurso*. En su libro *Love in the Western World*, Denis de Rougemont aborda la aparición de la *pasión* y su desarrollo en la historia occidental. Él explica que la idea de pasión fue una invención del siglo XII. Define la pasión como “infinite desire for another” (6) pero aclara su carácter cuando dice que “passion is not just physiological, rather than a hunger that is satisfied, passion is compelled by its very nature to reject satisfaction” (141). Lo que de Rougemont implica es que hay una dualidad en la pasión, porque para sostenerla hace falta el sufrimiento. Según él, la pasión es así porque está basada en la idea o la imagen de la otra persona, no de la persona viva: “[h]appy love has no history Romance only comes into existence where love is fatal [] passion is suffering” (15). Las ideas de que hay que negar la satisfacción para mantener la pasión, y que un elemento esencial de la pasión es el sufrimiento, son características claves de entender el discurso amoroso. Además, el sufrimiento aparece a través del libro; el hablante dice “no me morderá el dolor / de haber perdido una dicha” (5, 29-30) y luego comenta “[y] agoniza la antigua / criatura dudosa / que tú dejas atrás” (40, 33-35) y más adelante:

[c]on la desolación
del que no tiene al lado
otro ser, un dolor
ajeno; del que está
sólo ya con su pena. (62, 19-23)

En la introducción a su libro *Pasiones*, la novelista española Rosa Montero explica las dificultades para definir el término *pasión* y dice luego de intentarlo que “en

realidad, no hemos hecho nada más que nombrar el caos” (13). La pasión es un sentimiento tan complejo y variado que intentar definirlo puede resultar siendo caótico.

En su intento por describir la pasión, Montero propone lo siguiente:

[m]ás bien se diría que la esencia de lo pasional es la enajenación que produce: el enamorado sale de sí mismo y se pierde en el otro, o por mejor decir en lo que imagina del otro. Porque la pasión, y éste es el segundo rasgo fundamental, es una especie de ensueño que se deteriora en contacto con la realidad. Tal vez sea por eso por lo que, tercera condición, la pasión parece exigir siempre su frustración, la imposibilidad de cumplimiento. (14)

En suma, Rosa Montero propone que la pasión incluye tres elementos: una pérdida en la imagen del otro, un deterioro de contacto con la realidad y una imposibilidad de cumplimiento. El último rasgo de la pasión corresponde a las ideas de Denis de Rougemont ya analizadas, pero las primeras dos condiciones añaden características no investigadas todavía. El sueño es un elemento muy evidente en *La voz a ti debida*, como en el poema 13, donde el hablante compara su relación con la amada como si estuviera viviendo en un mundo nuevo, creado por la voz de ella, un mundo soñado y creado sólo por ellos. O en el poema 27, que investiga la relación entre los mundos reales y los mundos de sueño construidos en el discurso amoroso. Por un lado, el sueño es una manera de glorificar a la amada y por el otro, funciona como una herramienta para disminuir el dolor del hablante. Por ejemplo, al final del poema 5, el hablante dice:

que yo tuve entre mis brazos,
igual que se tiene un cuerpo.
Creeré que fue soñado.
Que aquello, tan de verdad,
no tuvo cuerpo, ni nombre.
Que pierdo
una sombra, un sueño más. (5, 31-37)

La locura, que es una suerte de deterioro del contacto con la realidad, también está presente en el libro. En el poema 15, el hablante empieza diciendo “[d]e prisa, la alegría, / atropellada, loca” combinando las ideas de locura y felicidad que caracterizan la pasión (15, 1-2).

El sueño forma un espacio muy importante para la expresión de la pasión en *La voz a ti debida*. El hablante deshace el mundo conocido para dejar que la amada invente un mundo nuevo, donde el amor pueda florecer y el hablante consiga una nueva visión del mundo, gracias a la amada. “Este doble existir, vivir enriquecido por el vivir del otro, la ampliación y experiencia dual del mundo” permite al amante superar la angustia del amor (Villegas 140). Al crear un mundo nuevo, el amante vive “todo con exceso” (19, 1) y un “vivir sin final” porque el hablante busca una vida infinita donde su amor no está sujeto al tiempo (19, 20). El mundo soñado es un espacio esencial a la expresión de la pasión porque es el único donde se puede detener el tiempo y sostener la idealización de la amada y la relación amorosa. Salinas dice precisamente esto en su ensayo sobre Rubén Darío llamado “La paloma de Venus”. “[t]odas las utopías, es decir, los proyectos de vida mejor que el hombre se inventa, huyen de situarse en lugar alguno” (56). Esta “eliminación de lo temporal” es importante en el amor porque “al suprimir el tiempo, suprime sus dos filos cortantes, el dolor de recordar, la angustia del esperar” (56).

Perderse en el otro y vivir en un sueño, dos elementos esenciales de la pasión, son ideas expresadas más fácilmente en el género poético. Para escribir un poema no hay reglas, la ausencia de una narrativa cronológica, o incluso de una narrativa, crea un espacio conveniente para expresar la pasión. La poesía permite que el amante se pierda en lo irreal y no pueda admitirlo o nombrarlo, porque el acto de reconocer que uno está en

lo irreal, significa que se ha emergido de la situación. El deseo del amante de apartarse de la “realidad,” se encuentra expresado de otra forma en la carta 6 de *Cartas a Katherine Whitmore*. Por un lado, el amante Salinas reconoce la diferencia entre la persona Katherine y una Katherine imaginaria y dice “[n]o es un sueño, no es una ilusión. No es un producto de mi apasionada imaginación. Es una mujer viva que anda, que respira que siente. Y sin ella toda imagen suya es imperfecta” (50). En las cartas, Salinas no puede escapar de la realidad de su amada. Tampoco puede escaparse de su propia realidad, lo que genera el conflicto de tener que vivir su vida social y profesional y a la vez estar consumido por la pasión. En la carta 18 fechada el 5 de septiembre, de 1932, dice:

¿[q]uién, quién, Katherine, podría imaginar que Pedro Salinas, en el centro de su edad y su vida, con responsabilidades y deberes profesionales y sociales, está, en su más íntimo ser, con el pensamiento puesto y absorbido por una criatura amada? No, no pienso en las cosas graves que creen algunos, no me preocupan los asuntos que se figuran otros, no. Mi alma está vuelta hacia algo más bello y más grande, hacia el íntimo amar. (69)

Más adelante en la carta 78, Salinas se queja de vivir esta vida dividida, y comenta, “[e]stoy cansado, Katherine, mucho. Ese conflicto mío interior, esa disociación entre mi destino verdadero y mi mundo exterior me pesan cada día más” (178). En las cartas, Salinas siempre tiene que confrontar la realidad de su situación porque las cartas son reconocimientos de la amada real. Los poemas, por otro lado, crean un espacio donde el amante puede perderse por completo en su pasión sin la obligación de dirigirse a un interlocutor en particular, con la libertad que le otorga el lenguaje poético de expresar incondicionalmente sus sentimientos.

La *sexualidad* y el *erotismo* son otros términos muy presentes en el *amor como discurso* y quiero aclararlos antes de proceder. Octavio Paz comenta que el “[e]rotismo y

sexualidad son reinos independientes aunque pertenecen al mismo universo vital” (183). Según Paz, “lo que distingue a un acto sexual de un acto erótico es que en el primero la naturaleza se sirve de la especie mientras que en el segundo la especie, la sociedad humana, se sirve de la naturaleza” (185). Es decir, el erotismo es para él la socialización de la sexualidad. Denis de Rougemont también distingue los términos cuando dice “sexuality is the instinct which directs the individual to the objectives of the species. Eroticism is sexual pleasure for its own sake” (6). Paz define el erotismo de modo más específico, pues incluye en él todos los códigos amorosos construidos por la sociedad, pero también algo más, “algo más allá de ti, más allá de mí, por el cuerpo, en el cuerpo, más allá del cuerpo, queremos ver *algo*. Ese algo es la fascinación erótica” (cursivas del autor, 189). Este elemento “esencial” del erotismo propuesto por Paz aparece en *La voz a ti debida*, donde el hablante busca lo esencial de la amada: “[d]etrás, detrás, más allá. / Por detrás de ti te busco” (3, 5-6). Más que un registro de actitudes eróticas del libro de Salinas, lo que me interesa es estudiar el erotismo —es decir, la socialización y textualización de la sexualidad— indagando cómo expresa el amante su amor y bajo qué ideologías y normas sociales se sitúa.

A partir de este análisis teórico y definido lo que entiendo por discurso amoroso, ofreceré una breve explicación de los capítulos siguientes. El capítulo segundo, “La relación entre el discurso amoroso de *La voz a ti debida* y los discursos amorosos del renacimiento y romanticismo: una reflexión en las tradiciones amorosas,” indaga la relación entre los discursos amorosos presentes en *La voz a ti debida* y los discursos amorosos tradicionales. Este capítulo trata de las influencias renacentistas y románticas invocadas por los dos epígrafes; el primero pertenece a la “Égloga III” de Garcilaso de la

Vega y el segundo al poema “Epipsychidion” de Percy Bysshe Shelley. A partir de las ideas propuestas por Gerard Genette en *Paratexts. Thresholds of Interpretation* me detendré en las funciones textuales que cumplen los epígrafes para establecer la importancia en la lectura de este trabajo, no sólo a la hora de establecer la filiación del discurso amoroso con la tradición renacentista y romántica, sino de legitimar la experiencia privada en las experiencias biográficas de los autores invocados. Otras referencias que considero obligatorias en este capítulo son el mencionado *Love in the Western World* de Denis de Rougemont, *Mind of the European Romantics* de H.G. Schenk, sin olvidar las reflexiones críticas del mismo Salinas, sobre todo las presentes en sus ensayos “Jorge Manrique o tradición y originalidad” y “La paloma de Venus” dedicado a la poesía amorosa de Rubén Darío.

El capítulo tercero, “El “yo” y el “tú” en *La voz a ti debida*: una lectura múltiple,” analiza la construcción del hablante y de la interlocutora. Se investiga la voz del hablante en términos de su relación con el autor y con la interlocutora. Las referencias principales en la investigación entre el hablante y el autor son *Cartas a Katherine Whitmore, On Autobiography* de Philippe Lejeune, “La realidad y el poeta” de Salinas y un ensayo escrito por Salinas y mencionado anteriormente en la introducción sobre el género epistolar titulado “El Defensor.” El otro tema principal de este capítulo es la construcción del “tú.” Se trata de uno de los conceptos más discutidos por los críticos: la existencia de una amada real. Desde la publicación de “El conceptismo interior de Pedro Salinas” de Leo Spitzer en 1941, donde se propone la ficcionalidad de la amada, ha existido una polémica sobre el estatuto de la amada. La publicación de *Cartas a Katherine Whitmore* demuestra la existencia de una amada real y además permite una

nueva lectura de *La voz a ti debida* sin caer necesariamente en el análisis autobiográfico. Otras referencias de Salinas como “*La realidad y el poeta*,” “El Defensor” y el libro epistolar de Salinas a su futura esposa, *Cartas de amor a Margarita*, 1912-1915, son tomados en cuenta en el análisis de la creación de la interlocutora. El vínculo entre el hablante y la interlocutora también se analiza para demostrar la creación de sus identidades a través de su interdependencia.

En la conclusión, “La creación poética,” se toma en cuenta las influencias históricas, autobiográficas y creativas que ayudan a construir el libro. La crítica y opinión de Salinas, con respeto a la creación de la poesía, es central en el análisis de la importancia de la “realidad” y de la existencia de la amada. Este análisis más global propone una visión más amplia del libro para llegar a un mejor conocimiento de la creación poética de *La voz a ti debida*.

CAPÍTULO II

LA RELACIÓN ENTRE EL DISCURSO AMOROSO DE *LA VOZ A TI DEBIDA* Y LOS DISCURSOS AMOROSOS DEL RENACIMIENTO Y EL ROMANTICISMO: UNA REFLEXIÓN SOBRE LAS TRADICIONES AMOROSAS

Las ideas de Michel Foucault sobre la noción de *discurso* nos permiten entender su carácter finito y nos invitan a enfocar nuestra atención en la intención del hablante y más específicamente, en sus enunciados. Las primeras palabras que encontramos en *La voz a ti debida* son los epígrafes. En sentido estricto, los epígrafes no pertenecen al autor pero son elegidos por él y como tales debemos evaluarlos. En *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Gerard Genette ha investigado la función de los elementos paratextuales de un libro (títulos, epígrafes, prefacios, notas etc.) y explica que el epígrafe además de consistir en una frase y en el nombre de su autor, es una plataforma que nos invita a un diálogo con el texto que lo acompaña y nos permite la posibilidad de recontextualizarlo. El texto del epígrafe es importante porque se relaciona tanto con el libro que lo elige como con el texto original, además del discurso histórico de donde proviene. También se puede ver el epígrafe como una cita, en los dos sentidos que la palabra sugiere: como referencia literaria, pero también como reunión o entrevista con el autor invocado. Al verlo de esta manera, un epígrafe invita al lector a investigar el porqué de la presencia de ese otro autor y a participar en el discurso invocado.

Está claro que los epígrafes de *La voz a ti debida* no fueron escritos por Pedro Salinas, pero fue Salinas quien los eligió proponiendo pautas para un posible diálogo. Como explica Genette, el autor de un libro “chooses his peers and thus his place in the pantheon” cuando elige sus epígrafes (160). Es decir, con estos epígrafes Salinas elige a

sus padres, elige a través de quiénes quiere ser leído y con qué discursos quiere que el lector lo lea. Foucault señala que cada libro es “a node within a network” y los epígrafes funcionan como un mapa con el cual el autor indica al lector con quién o quiénes quiere estar ligado (23).

El primero de los epígrafes sirve también como título del libro y proviene de la “Égloga III” de Garcilaso de la Vega. El otro, pertenece al poema “Epipsychidion” de Percy Bysshe Shelley. Como se ha indicado anteriormente, la influencia de un epígrafe existe en varios niveles, en este trabajo propongo indagar primero los discursos amorosos tradicionales que cada epígrafe implica para luego investigar la relación de estos discursos con *La voz a ti debida* y el vínculo específico entre la cita, los autores de los epígrafes y el libro de Salinas.

El epígrafe de Garcilaso de la Vega, propone un análisis del discurso amoroso renacentista español. El renacimiento español corresponde al Siglo XVI, una época próspera donde la sociedad volvió a ser influida por la cultura clásica griega y romana. En términos de discurso amoroso, según Denis de Rougemont, “it is well known that the Greeks and Romans looked on love as a sickness,” lo que quiere decir que el enamoramiento era visto como una especie de enfermedad o de locura (60). El concepto de amor cortés nació en el siglo XII y de Rougemont explica que “courtly love arose as a reaction to the brutal lawlessness of feudal manners. It is well known that the nobles in the twelfth century made of marriage simply a means of enriching themselves, either through the annexation of dower estates or through expectations of inheritance” (33). De hecho, el matrimonio como institución sacramental no se funda sino hasta el siglo XVI con el concilio de Trento. Entonces, el concepto del amor cortés le da una estructura a la

“locura” del feudalismo, es decir le otorga una socialización a la “locura” que define el amor clásico.

Para los intereses de esta tesis, es necesario clarificar la noción del *amor cortés*. De Rougemont dice que al “[p]assionate love” se le da el nombre de “courtly love” (75), es decir que la noción de la pasión es la base del amor cortés. Aunque se definieron algunos elementos básicos de la pasión en el primer capítulo, es necesario explicar en qué consiste este tipo de amor. Normalmente es un amor fuera del matrimonio y de Rougemont enfatiza que en nueve de cada diez casos el amor apasionado toma la forma del adulterio. Es típico que el amor cortés consista en una amada casada y un amante que la corteje. El amor cortés empezó con la tradición de los trovadores, quienes se enamoraban de mujeres casadas y solicitaban el amor de sus musas en vano. En este juego de solicitudes y negaciones la poesía de los trovadores estableció un complejo sistema de reglas que codificaba las leyes amorosas.

Al principio, el sistema consistía en un amor que se desarrollaba a través de cuatro etapas: el amante contempla a la mujer (*fenhedor*), el amante la acepta como su musa (*precador*), ella lo acepta como su vasallo (*entendedor*) y finalmente, hay una ceremonia secreta entre ellos donde se besan (*drutz*) (Nelli 48). Un poco más adelante, en el siglo XIII, se cuenta de un ritual adicional donde el amante subía en secreto al cuarto de la amada y la pareja dormía con una espada entre ellos (*assag*). Era una nueva prueba que representaba la imposibilidad de su amor, elemento fundamental en el amor cortés, que se define por ser imposible. Como la mujer normalmente estaba casada, los amantes nunca podían juntarse lo que resultaba en un amor infeliz, un amor de sufrimiento. El amor funcionaba porque ellos estaban separados, y si estaban juntos, se negaban la satisfacción

de su amor e incluso, la pareja creaba obstáculos para intensificar el amor entre ellos. Los amantes hacían eso porque lo que realmente buscaban era la manutención del deseo, ya que su cumplimiento hubiera significado la pérdida del deseo. En su descripción del mito de Tristán e Isolda, de Rougemont dice “[w]hat they love is love and being in love” (41).³ Es decir, el uno no está enamorado del otro sino del sentimiento de estar enamorado. Todo esto confirma los elementos de la pasión ya discutidos en el primer capítulo: que hay que negar la satisfacción para mantener la pasión y que la pasión consiste en la dualidad sufrimiento / felicidad. Esta tesis no trata acerca de la etimología de la pasión ni de su desarrollo y relación con el cristianismo,⁴ basta entender en qué consiste el amor cortés y anotar el conflicto natural que nace entre el amor cortés y la institución del matrimonio debido a la imposibilidad de cumplimiento.

En el amor cortés la relación entre la pareja no es una relación entre iguales.

Como se ha descrito anteriormente, en la tercera etapa del amor cortés, la amada acepta al amante como su vasallo. Es un tipo de vasallaje donde la amada se convierte en dueña del amante,⁵ quien ofrece su vida a la mujer, suplicándole y haciendo lo imposible por ella, mientras ella siempre niega sus ruegos y demanda del amante más demostraciones de

³ En *Love in the Western World*, Denis de Rougemont utiliza el mito de Tristán e Isolda de Joseph Bédier como punto de partida de su estudio de la etimología de la pasión. El autor analiza el mito para demostrar cómo sus reglas de conducta forman las nociones de amor y pasión en el Occidente. De Rougemont propone en su libro que este amor apasionado nace en reacción al cristianismo y su doctrina del matrimonio. Como la pasión está basada en la imagen no en la realidad del otro, ya que el matrimonio normalmente destruye la pasión. Un requisito de la pasión es la imposibilidad del amor y el matrimonio representa lo contrario. Además, de Rougemont trata de demostrar en su libro que los trovadores eran cátaros y que el amor cortés es su respuesta a la doctrina cristiana.

⁴ Para encontrar un estudio complejo de estos temas, ver: Denis de Rougemont. *Love in the Western World*. Trans. Montgomery Belgion. Princeton: Princeton U.P., 1983.

⁵ La palabra *doña* (“donna”) tiene sus orígenes en la poesía de los trovadores quienes se dirigían a sus amadas como *dueñas*.

su amor. La desigualdad de la pareja es una dinámica importante en el amor cortés porque ayuda a mantener su deseada imposibilidad. El amante idealiza a la mujer, la eleva a nivel de diosa para asegurar que el amor entre ellos no sea viable. Si el amante se convirtiera en marido, se invertiría la relación y él tomaría la posición de poder. Después de casarse, él es el “dueño” (*don*) de ella y la dinámica entre la pareja que permite la pasión se echaría a perder

Existe también una relación muy fuerte entre el amor cortés y la muerte. Como la pasión es tan ligada al sufrimiento y lo imposible, la única manera de escapar de lo inevitable es a través de la muerte. De Rougemont comenta sobre el mito de Tristán, “the lovers have never had but one desire - the desire for death! Unawares, and passionately deceiving themselves, they have been seeking all the time simply to be redeemed and avenged for ‘what they have suffered’” (46). Sólo en la muerte puede uno escapar el sufrimiento de la pasión pero además, la muerte sirve como un espacio ilimitado donde el amor puede vivir en la eternidad. En resumen, en el amor cortés se destacan varias características: es un amor adúltero, basado en la pasión y en la dualidad entre sufrimiento y felicidad, insatisfecho, conducido por el deseo o la imagen de la otra persona (no por su realidad), compartido entre desiguales, requiere el sacrificio por parte del amante y la idealización de la mujer, está unido con la idea de muerte y sobre todo, es imposible.

El conocimiento de Salinas del amor cortés se hace evidente en el ensayo “Jorge Manrique o tradición y originalidad” (1947) que puede ser leído como un espejo de sus propias inquietudes creativas. Francisco Javier Díez de Revenga ha comentado que “podríamos asegurar que cuando Salinas está estudiando la poesía de otros autores

españoles, y tratando de averiguar o establecer los secretos de la creación lírica de éstos, parece estar revelando en cierto modo los senderos por los que su propia poesía ha trascendido o pretende trascurrir” (“Salinas y Puerto Rico” 508). Esta conciencia especular de la crítica nos hará tomar en cuenta las ideas de Salinas en su ensayo sobre Jorge Manrique para iluminar la influencia del amor cortés y ayudar en establecer su relación con *La voz a ti debida*.

“El amor cortés [sirve] como punto de partida para su propia poesía amorosa” dice Biruté Ciplijauskaiteé en su análisis de la poesía de Salinas y efectivamente, esta idea nos sirve para comenzar la investigación de la relación entre el amor cortés y *La voz a ti debida* (460). El primer tema que Salinas menciona en su ensayo es la cercanía del amor y la muerte. Comenta que el amor vive entre el gozo y el duelo, y describe su relación con la muerte como un juego. Lo que él llama “la muerte de juego” es la búsqueda de la muerte por parte de los amantes pero no la muerte absoluta sino la muerte como otro modo de designar su opuesto, el amor (“Jorge Manrique” 299). Los amantes quieren vivir amorosamente y la muerte se convierte en un espacio donde el amante no tiene que sufrir y puede disfrutar de la condición de estar con la amada.

En su análisis del poema “Suicidio hacia arriba” de Salinas, Vicente Cabrera explica que sólo en la muerte, “sin limitaciones espaciales ni temporales, puede el amor de los amantes llegar a su desarrollo pleno” (221). Incluso, el orgasmo, conocido como “la pequeña muerte,” es un ejemplo de la representación de la unificación de la muerte metafórica y el amor. Hay un poema en *La voz a ti debida* que trata de un tema parecido porque unifica las ideas de amor, de muerte y del sexo con la imagen de horizontalidad. El hablante pide a su amada:

[r]índete
a la gran verdad final,
a lo que has de ser conmigo,
tendida ya, paralela,
en la muerte o en el beso. (30, 6-10)

Insinúa el sexo cuando el hablante se imagina horizontal.

viviendo
y con temblor de morir,
en lo más alto del beso,
ese quedarse rendidos
por el amor más ingrávido. (30, 20-24)

El amor y la muerte se hace uno cuando:

[e]n la noche y la tranoche,
y el amor y el trasamor,
ya cambiados
en horizontes finales,
tú y yo, de nosotros mismos. (30, 27-31)

La muerte es el espacio donde la pareja puede sostener su amor

La muerte sirve como una opción de escape para la amada en el poema 15. La mujer va más allá del deseo “y ebria toda en su esencia” (15, 17). Ella disfruta de un momento donde se niega todo y diferente a la poesía cortesana, la mujer escapa de las imágenes modernas, los trenes y los aviones, para vivir en la alegría y la única manera de sostener este estado de perfección, es con la muerte. El hablante dice:

ya se está muriendo
consumida, deshecha
en el aire, perfecta
combustión de su ser. (15, 36-39)

Otro elemento analizado en “Jorge Manrique o tradición y originalidad” es la desigualdad de la pareja. Salinas utiliza un término de Wechsler para describir esta situación: “la feudalización del amor” (295). Es decir, el amante toma la posición

sometida y tiene que obedecer “las virtudes de la obediencia, la firmeza, la constancia y la absoluta sumisión” (295). Más adelante, Salinas comenta que “[l]a servidumbre es, por consiguiente, el estado natural del amor. Y, como en todo servicio, el servidor debe estar presto a todo linaje de penalidades, trabajos y sacrificios” (296). Salinas entiende la situación del amor cortesano y su particular modo de ser y de vivir por parte del amante. En *La voz a ti debida*, el amante toma una posición sumisa inmediatamente, dice que su amada nunca se equivoca, se define a sí mismo como “una sombra” y declara que la única equivocación de ella fue encapricharse con esta sombra, es decir, con él (1, 32).

El hablante de *La voz a ti debida* se somete tan completamente a la dama que su identidad y forma de ver el mundo son debidas a ella. La amada es la que crea todo y el hablante quien describe:

[e]l gran mundo vacío,
sin empleo, delante
de ti estaba: su impulso
se lo darías tú. Y junto a ti, vacante,
por nacer, anheloso,
con los ojos cerrados,
preparado ya el cuerpo
para el dolor y el beso,
con la sangre en su sitio,
yo esperando
--ay, si no me mirabas--
a que tú me quisieses
y me dijeras: «Ya.» (13, 56-69)

La amada crea el mundo y da vida al amante. No se puede olvidar que la amada no sólo da vida al amante sino también la voz. De manera semejante a los trovadores que cantaban a sus amadas, la poesía del hablante es su canto a la amada, pues su poesía, su voz, son debidas a ella.

En el ensayo sobre Jorge Manrique, Salinas describe el estado del amante no como algo placentero, un acto de humildad, sino como un estado donde el amante se complace con su propio ser así. Según Salinas, el amor es agonía pero también dice que es trabajo del enamorado el pensar. Lo curioso es que esta idea une las nociones del amor, amante y escritura. Salinas explica que:

[l]a importancia de la fijación literaria de este *estado de amante* es incalculable, y su invención una de las más ricas en consecuencias para la vida afectiva de los hombres y para la historia de la lírica. Porque lo que se crea es la ficción de una situación psicológica donde la inquietud, el desasosiego se estabilizan, y pasan, de excepcionales, a normales. (“Jorge Manrique” 296)

La poesía se convierte en un lugar donde el amante puede expresar sus sentimientos, sus inquietudes, su estado de ser. Se trata en consecuencia, de un estado psicológico que en tiempos clásicos se consideraba “locura,” y que ahora pasa a ser “normal.”

La voz a ti debida ilustra la dualidad de deseo y dolor, esa situación psicológica que siente el amante. Por ejemplo, el hablante dice “[a]legría, pena, siempre / ¿por qué tenéis nombre: amor?” (9, 5-6) y la amada también está dolorida y el hablante pide “[p]erdóname el dolor, alguna vez” (41, 4). El hablante busca al dolor y dice “[n]o quiero que te vayas, / dolor, última forma / de amar” (63, 42-44). El sentimiento de deseo también es evidente:

[e]n lo que no ha de pasar
me quedo, en el puro acto
de tu deseo, queriéndote.
Y no quiero ya otra cosa
más que verte a ti querer. (34, 25-29)

El amante siempre se somete a la dama en el amor cortés de modo que el poeta “is frequently elevating his beloved to the level of goddess” (Havard 129). Según Robert

Havard, el amante tiene que elevar a la amada “where the simple fact of an impossible love affair obligates the poet to sublimate his feelings,” lo que quiere decir que si el poeta, debido a la imposibilidad de su relación, no puede expresar sus sentimientos a la amada verdadera, entonces, los expresa a través de su poesía a una amada imaginada y glorificada (129). No niego este motivo propuesto por Havard pero propongo que también el amante puede glorificar a la amada para perpetuar su pasión y vivir en un estado de “perfección.” El hablante dice “[m]e estoy labrando tu sombra” (56, 1) para liberarse de la verdadera ella pero también para sostener su amor. Sigue diciendo que:

mi amor está libre, suelto,
con tu sombra descarnada.
Y puedo vivir en ti
sin temor
a lo que yo más deseo,
a tu beso, a tus abrazos (56, 18-23)

porque él puede perpetuar su deseo así, pensando en la imagen de ella, “tu solo cuerpo posible: / tu dulce cuerpo pensado” (56, 35-36). El amante entiende que el amor entre ellos es imposible, y sólo se puede expresar sus sentimientos a la amada imaginada pero a la vez, este acto permite que la pasión se sostenga entre la pareja.

Hay otros instantes de glorificación de la amada en *La voz a ti debida*. Por ejemplo, cuando el hablante dice:

[t]e siento huir, ligera,
de la aurora, exactísima,
hacia arriba, buscando
la que no se ve estrella,
el desorden celeste,
que es sólo donde cabes. (27, 34-39)

La amada está elevada pero el hablante entiende que se trata de una herramienta del amor que permite inventar una imagen de la otra persona, y cuando esto ocurre, él no ve a la amada como es. El hablante continúa en el poema 27:

[I]uego, cuando despierto,
no te conozco, casi,
cuando, a mi lado, tiendes
los brazos hacia mí
diciendo: «¿Qué soñaste? ». (27, 40-44)

Igual que el trovador que ama lo que nunca va a conseguir, la amada está fuera del alcance del amante, está en sus sueños, pero según Salinas, “[e]l amor es la recompensa” (“Jorge Manrique” 307). Es decir, el hablante crea todo eso para sostener el amor por su dueña.

Sin embargo, hay instantes en que la amada no está glorificada, y muestra su aspecto más humano. El hablante la describe como “alta, pálida y triste” (11, 37) y destaca que la quiere “detrás de la risa” (11, 1). Es aquí, en el poema 11, donde el amor entre ellos es íntimo, nadie parece conocerla mejor que el amante, y es un amor muy humanizado. Este ejemplo también señala que no siempre se trata de una relación de desigualdad, ni tampoco una relación completamente negada:

[y] nos encontramos
sobre las diferencias
invencibles, arenas,
rocas, años, ya solos,
nadadores celestes,
náufragos de los cielos. (35, 19-24)

El amor en *La voz a ti debida* es distinto al típico amor cortés porque es un amor mutuo, no un amor donde la amada debe negar siempre al amado. Incluso, hay un poema que enfatiza la unión de ambos, cuando “[t]odo, dice que sí” (16, 1). Normalmente en el

amor cortés, la amada siempre responde con la misma respuesta: no, pero en el poema 16, el asedio amoroso es contestado positivamente.

Un sí contesta sí
a otro sí. Grandes diálogos
repetidos se oyen
por encima del mar
de mundo a mundo: sí. (16, 8-12)

Este poema parece ser la culminación del amor, de modo que el “sí” une dos mundos. No se define específicamente cuáles son estos mundos pero se puede leerlo como la unificación del mundo “real” con el mundo imaginado de los amantes o a nivel más personal, la unificación del mundo norteamericano de Katherine Whitmore con el mundo español de Pedro Salinas. De todas formas, este poema se aparta de la poesía cortesana porque abre la posibilidad de un amor feliz y realizado.

La relación entre los amantes no es siempre satisfecha y sabemos que no puede ser siempre así porque la pasión necesita que el amor no se cumpla. El hablante crea un obstáculo para mantener vivo su amor por la amada. En el poema, el hablante imagina la llegada de otro hombre y dice:

--y no se le verá,
no se le han de sentir
los pasos-- a pedírmela
(es su dueño, era suya),
ella, cuando la lleven,
dócil, a su destino,
volverá la cabeza
mirándome. Y veré
que ahora sí es mía, ya. (8, 40-48)

El amor se sostiene con la separación. El hablante comenta que “[s]u gran obra de amor / era dejarme solo” (47, 38-39). También, es un amor que rechaza porque el hablante

explica “cuando estoy más cerca de ella / me cierras el paso tú” (53, 6-7) y además es un amor imposible. El amante pregunta:

¿por qué ese afán
de hacerte la posible
si sabes que tú eres
la que no serás nunca? (57, 1-4)

Todos estos ejemplos demuestran la influencia del amor cortés y su idea del amor insatisfecho e imposible.

Salinas menciona específicamente a los trovadores en “Jorge Manrique o tradición y originalidad” y explica cómo la poética del amor cortesano estructura una conducta social. Dice que “[e]l amor que canta el trovador es, en su raíz, adulterino” y que “[a]mor y matrimonio son incompatibles” (307). Por eso Salinas propone que el amor cortés afecta nuestra noción de matrimonio. En *La voz a ti debida*, la relación entre la pareja nunca es clara; es decir, no se sabe si los amantes están o no casados, pero el libro *Cartas a Katherine Whitmore* ofrecen acceso a esta información. Es obvio con las cartas que la relación que está detrás de *La voz a ti debida* es adúltera y es precisamente esta situación la que permite la pasión y la creación del libro amoroso.

La voz a ti debida no sigue exactamente el sistema de reglas de los trovadores, sino que desarrolla las etapas del amor cortés desde el punto de vista de la amada. Aunque es la voz del hablante la que nos presenta la amada en el primer poema, son las acciones de ella las que dominan la situación. El giro es que el amante no aparece hasta el último verso. Por eso, el amante no describe su contemplación a la mujer (*fenhedor*), ni la aceptación de su musa (*precador*), porque para el amante, él no existe hasta que ella lo elige (*entendedor*). Otra diferencia con el sistema de los trovadores es que la relación

no se confirma con un beso (*druz*) sino la pareja se unifica con el deseo de la amada de abrazar al amante. Él cuenta “[u]na sombra parecía. / Y la quisiste abrazar. / Y era yo” (1, 34-36).

Uno de los aspectos más interesantes del ensayo sobre Jorge Manrique es la mención a John Crowe Ransom, quien sostiene que el drama es un símbolo muy bueno para la poesía. Respecto de la relación entre discurso amoroso y drama, Salinas comenta:

[e]l poeta no habla en su nombre, sino en el de un personaje que se da por supuesto. El poeta se pone su máscara, que es el lenguaje poético, y luego se endosa su disfraz, el de la situación que él ha escogido. Y así, dice el crítico, la poesía, más que una experiencia real, es una experiencia dramática. (295)

En términos de la creación de *La voz a ti debida*, Pedro Salinas enmascara su situación con Katherine Whitmore en un lugar desconocido, entre amantes sin nombre y con un lenguaje poético universal. *La voz a ti debida* puede ser leída como la experiencia dramática de la relación amorosa de Pedro Salinas con Katherine Whitmore pero lo más importante, es que también puede ser leído como la representación de cualquiera relación amorosa. Así, el libro mantiene su carácter universal.

El anonimato del hablante y la interlocutora permite también que la poesía quede abierta a varias lecturas, posibilidad que tiene origen en el discurso amoroso de la tradición renacentista. Christopher Maurer comenta en “Pedro Salinas y el lenguaje” que la poesía amorosa renacentista “invita a suprimir el nombre público o ‘histórico’ de la amada (cuando *existe* ella y *tiene* historia) y a emplear un nombre poético: Laura, Luz, Sol, Estrella, Astrée, Oliva, Delia” (cursivas del autor, 607). La amada no tiene nombre poético en *La voz a ti debida* pero tampoco es nombrada. Las consecuencias de un “tú”

anónimo serán estudiadas en el siguiente capítulo pero vale anotar que la supresión del nombre público tiene conexiones con el discurso amoroso renacentista.

A partir de este análisis de la relación entre el amor cortés y *La voz a ti debida*, se hace obvia la influencia del discurso amoroso cortesano pero también nos interesa la relación específica entre el libro y el epígrafe de Garcilaso de la Vega. Es notable que el epígrafe “ .la voz a ti debida” comience con una elipsis. Una elipsis puede tener diferentes funciones: puede agregar un momento de silencio a una frase, indicar una emisión desconocida de palabras o señalar un paso de tiempo. En este caso, la elipsis insinúa la ausencia de palabras que definitivamente existen. En la “Égloga III” de Garcilaso de la Vega, se encuentra lo que falta. “mas con la lengua muerta y fría en la boca / pienso mover la voz a ti debida” (11-12). Es decir, incluso desde la muerte, el poeta le cantará a su amada. Esta idea enfatiza de nuevo la relación entre el amor y la muerte en el discurso amoroso cortesano. Además, como la mujer inspira al poeta a escribir, la creación poética es debida a ella, pero también es el amor lo que vive en ambos para siempre.

El contenido del epígrafe se corresponde con *La voz a ti debida* en varias formas. Primero, como ya he señalado anteriormente, el libro propone la relación entre el amor y la muerte. La noción de la muerte como un lugar donde el amor puede vivir en el infinito y donde el amante puede cantar siempre a su amada, aparece en *La voz a ti debida*. Sylvia Bermudez declara que “[l]ove’s code of honor binds the lover to an eternal contract of praising and voicing” (324) y en el poema 64, el hablante dice:

[l]as almas, como alas
sosteniéndose solas
a fuerza de aleteo

desesperado, a fuerza
de no pararse nunca,
de volar, portadoras
por el aire, en el aire,
de aquello que se salva. (64, 46-53)

Además, el último poema del libro termina con una imagen del amor infinito. El hablante dice:

[y] su afanoso sueño
de sombras, otra vez, será el retorno
a esta corporeidad mortal y rosa
donde el amor inventa su infinito. (70, 29-32)

La idealización de la relación, la amada imaginada y el mundo de sueño en que vive el amor de la pareja, se vuelve “una corporeidad mortal” en el último poema. Este estado es la unificación de lo “real” y lo imaginado donde reside su amor para siempre. El único sitio donde esto puede ocurrir es en el libro en sí. La creación poética es la unión de experiencias reales e imaginadas y es a través del libro, como lo implica el epígrafe de Garcilaso de la Vega, donde el amor vive eternamente. Salinas conecta su libro con el texto de Garcilaso de la Vega por medio del epígrafe pero en vez de utilizar un discurso amoroso fatal y dramático, algo típico del amor cortés del cual es deudor Garcilaso, se cierra *La voz a ti debida* con versos más sutiles que enfatizan, con igual fuerza, la permanencia de su amor en su poesía, en la creación del libro.

Es importante recordar que el epígrafe también sirve como título del libro. Según Gerard Genette “a title is needed because the title is the sort of banner one makes one’s way toward; the goal one must achieve is to explain the title” (67). Si la intención del autor es explicar su título, propongo que el libro de Salinas funciona de dos maneras: como dedicatoria, porque “la voz” al estar “debida” a un “tú,” declara que el libro fue

creado gracias a esta persona aludida. Además, el título es una celebración del amor entre la pareja porque es el amor lo que conduce al poeta a crear el libro, y como su voz (su escritura), es debida a ella, se convierte en un símbolo de unificación entre ellos, un símbolo de su amor. Todo el libro consiste en “la voz” del amante que habla de su amor. De este modo el libro es la expresión del título.

Según Genette, el efecto de un título que tiene origen en otro texto es el de ser un eco que provee “the text with the indirect support of another text, plus the prestige of a cultural filiation” (91). Entonces, el título no solamente identifica el libro de Salinas sino también establece una conexión directa y cultural con la “Égloga III” de Garcilaso de la Vega. Ya se ha analizado la conexión cultural de la relación entre *La voz a ti debida* y el amor cortés pero lo que queda por explicar es la influencia específica de Garcilaso de la Vega.

La “Égloga III” es un extenso poema escrito en octavas reales y dedicado a una mujer. El hablante asume el papel de pastor, lo cual proviene de la tradición de la literatura clásica griega y las églogas pastoriles. El poema comienza y termina con 13 estrofas que anteponen y posponen sus veintiún octavas centrales y en estas octavas centrales, el hablante se concentra en describir unas telas que pertenecen a unas ninfas. La descripción de estas telas desarrolla una visión de un paisaje idealizado y este lugar utópico era una convención poética llamada “*locus amoenus*,” o “lugar ameno.” Según Benjamin MacLean, los renacentistas usaron el *locus amoenus* para regresar a la Edad Dorada. Él comenta que “[l]a Edad Dorada es un concepto clásico [...] que concuerda bien con el ejemplo judeocristiano de Adán y Eva, cuando el hombre vivía en armonía perfecta con la Naturaleza” (s/n). El *locus amoenus* entonces era una utopía poética que

oponía la visión del mundo “real” y además, una convención que unía el poeta con la tradición clásica. Al utilizar el *locus amoenus* Garcilaso establece un lugar común donde puede dialogar con los poetas clásicos, particularmente con Virgilio y con Teócrito.

Es importante hacer notar que el *locus amoenus* de la “Égloga III” unifica los conceptos de escritura y tejido. Como el poema consiste en descripciones de unas telas, y la palabra “tela” (tejido) viene del latín “*textus*” que también es raíz de la palabra “texto,” el poema demuestra literalmente el vínculo entre tejido, escritura y el *locus amoenus*. Desde este punto de vista, el poema es como un tejido de palabras donde las quejas amorosas del hablante quedan immortalizadas no sólo en las telas de las ninfas sino también en su equivalente textual. el poema.

Elias Rivers describe que “[e]n las telas de las ninfas vemos al poeta recrear pictóricamente tres mitos trágicos antiguos y convertir en mito paralelo una nueva tragedia española” (149). Garcilaso de la Vega dialoga con el *locus amoenus* y las tragedias antiguas para recrear su propia tragedia. De modo semejante, *La voz a ti debida* utiliza antiguos discursos amorosos renacentistas y románticos para llegar a un nuevo discurso amoroso español. Sin embargo, el lugar en *La voz a ti debida* nunca es claro, pues recurre al *locus amoenus* como la “Égloga III,” donde el pastor revive tragedias amorosas que, como sabemos, siempre terminan en la muerte. Como comenta Rivers, el uso de estas conocidas historias permite demostrar unas transformaciones y “las transformaciones no son fantasías escapistas o juguetones trucos de la imaginación, pues se percibe que la postrera transformación de la naturaleza es la de la muerte, en que la persona amada desaparece como simple sombra” (145). Es a través de la naturaleza que se refleja la muerte de la amada en la égloga. En *La voz a ti debida*, en cambio, el fracaso

de la relación no se demuestra a través de descripciones de la naturaleza, pero es curioso notar que Salinas usa la misma imagen mencionada por Rivers: la sombra. En el último poema de *La voz a ti debida* los amantes ya se han convertido en sombras y esas sombras son equivalentes a la idea trágica de Garcilaso de terminar en la muerte, porque es en este estado donde los amantes encuentran “su infinito” (70, 32). Rivers también menciona que la amada del último mito de la “Égloga III” pasa el “mismo proceso de mitificación” que los demás porque ella “queda como en una galería de hermosos cuadros ilusionistas de la antigüedad” (149). La amada de *La voz a ti debida* también se convierte en mito al ser preservada para siempre en el libro, el tejido de palabras de Salinas, “donde el amor inventa su infinito” (70, 32).

Existe otra diferencia entre *La voz a ti debida* y el discurso amoroso de Garcilaso. Una característica de la poesía de Garcilaso es que la descripción de la naturaleza o del ambiente del poema se corresponde con el sentimiento del hablante. José Manuel Blecua comenta que “la naturaleza interviene como un coro, por decirlo así, que se transforma según la expresión del amor, mientras que en Salinas la belleza del mundo ha sido creada precisamente por la aparición de ella” (135). El mundo no refleja el estado sentimental del hablante en *La voz a ti debida*. No hay mucha descripción de lugares en el libro porque el amor entre la pareja destruye el mundo anterior a su relación y es tarea de la amada recrear un mundo nuevo. Gracias a la amada creadora y el poder del amor, se inventa un mundo imaginado donde puede florecer su amor mutuo.

Garcilaso de la Vega, por otro lado, desarrolla su discurso amoroso en un lugar más definido. Él se inscribe en una antigua tradición romana y griega del *locus amoenus*. Este lugar común le crea un espacio conocido, una especie de red que acoge su discurso

amoroso. Salinas comenta sobre Garcilaso que el “amor sin esperanza se transparenta en toda su obra, un amor que es siempre aspiración y reminiscencia, delicado y tembloroso, como si estuviera en vilo, *sin tierra en que descansar*” (las cursivas son mías, citado por Arizmendi 7). A diferencia de Salinas, Garcilaso sí tiene una “tierra” en que descansar: el topos retórico del *locus amoenus*. Salinas no emplea este topos, por eso es difícil definir el espacio de los amantes en *La voz a ti debida*. Al final, el espacio es creado por la pareja. La red en donde caen los amantes es el único espacio dedicado y creado sólo para ellos: el libro.

Una característica que el libro de Salinas comparte con el discurso amoroso de Garcilaso de la Vega es el movimiento sentimental de aspiración y reminiscencia, un amor que vive en el mundo de la pareja, un mundo imaginado y celestial. Costa Viva afirma que “el movimiento ascensional del Tú crece en Salinas hacia el más alto ideal, y en él se cristaliza la perfección de todos los dones, las gracias de la amada ideal concebida a la manera de Garcilaso” (108).

El otro epígrafe de *La voz a ti debida* pertenece a “Epipsychidion” de Percy Bysshe Shelley e invoca un análisis del discurso amoroso romántico. Antes de indagar el amor romántico, quiero presentar algunas nociones del romanticismo. Los románticos negaban la idea de que la verdad sea algo que se descubre, para ellos la verdad es algo que se crea. En el prefacio de *The Mind of the European Romantics* de H.G. Schenk, Isaiah Berlin explica que durante el romanticismo había “new emphasis on the subjective and ideal rather than the objective and the real, on the process of creation rather than its effects” (xvi). Esta idea se corresponde con *La voz a ti debida* en el sentido que los amantes crean un mundo donde pueden vivir su propia verdad. Además se observa la

tensión entre el mundo “real” y el mundo imaginado y cómo el mundo “real” es destruido y reconstruido por el mundo poético. Esta tensión con la realidad, debido al énfasis en lo creado, vincula el discurso amoroso de *La voz a ti debida* con la ideología romántica.

El romanticismo nace como reacción a la Ilustración. Mientras los intelectuales ilustrados pensaban que las mujeres debían ser tratadas igual que los hombres, los románticos creían que existían diferencias entre los hombres y las mujeres y que la felicidad se encontraba en la unión perfecta, tanto a nivel sexual como espiritual entre el hombre y la mujer. H.G. Schenk explica que “this implied, above all else, that [] sexual impulse and spiritual love were no longer to be dissociated as they had tended to be during the previous epoch” (154). La armonía de una pareja tenía que incluir la compatibilidad intelectual, espiritual y sexual. El valor de una mujer no se mide solamente en términos de belleza exterior sino también por su inteligencia y belleza interior. Es aquí donde las ideas de los románticos empiezan a dictar el concepto del amor y nace el discurso amoroso como el deseo de encontrar una pareja complementaria. De todas formas, algunos románticos pensaban que este amor no era para todos y que “the passion of true love was confined to an *élite* whose superiority lay in the fact that they were capable to experience the emotion of love in a deeper and more intensive manner than most other fellows” (cursivas del autor, Schenk 256).

La felicidad era un concepto muy importante en el amor romántico y este sentimiento hedonista entraba en conflicto con las creencias cristianas. Irónicamente, Schenk cita a Shelley, quien sostenía que “[h]appiness [] is the object of all human unions” (157). El problema de un amor basado en la felicidad es que normalmente va en contra del matrimonio porque no existe un matrimonio perfecto. Incluso, Schenk observa

que el joven Shelley “declared that the system of marriage was hostile to human happiness” (157). Incluso, algunos románticos apoyaban la institución del divorcio y creían que una pareja no debía estar junta si no era feliz en la relación. Denis De Rougemont señala que “[f]or the quest for individual happiness to have precedence on social stability, and for respect of psychological evolution to have precedence on the meaning of vow, is something which can be connected with the romantic complex” (294). Schenk también apunta a esta preferencia por la felicidad y la individualidad sobre el matrimonio en nuestra sociedad debido al pensamiento romántico. Es notable que los discursos amorosos románticos y renacentistas compartan la noción de un amor profano, un amor antimatrimonial.

Como en el amor cortés, en el discurso amoroso romántico también esta presente la noción de imposibilidad. Platón dice en *The Symposium* que “[r]omantic love makes union with one unique individual the primary value in life: the aim is a wholeness or completion obtainable in no other way” pero “romantic love is mediated by the body, which is a cause of separation rather than union; so there is a desire fundamental to our nature which cannot in principle be satisfied” (34). La noción romántica de una unión perfecta es, como lo señaló Platón varios siglos antes, una práctica imposible.

El conflicto con la noción de “realidad,” el encuentro de una pareja que sea el complementario perfecto, la felicidad, el rechazo de la institución del matrimonio y la imposibilidad del cumplimiento del amor son, en suma, las ideas principales del discurso amoroso romántico. El conflicto con la realidad es un elemento muy fuerte en *La voz a ti debida*. Como he señalado anteriormente, se reemplaza el mundo “real” con un mundo nuevo creado por la amada. La mayoría de los poemas se sitúan en este espacio

imaginado y es aquí donde transcurre su relación. En el poema 3, el amante busca a su amada “[n]o en tu espejo, no en tu letra, / ni en tu alma. / Detrás, más allá” (3, 7-9). El hablante no acepta a la mujer por lo que parece tampoco se satisface con la búsqueda de su esencia en lo “real,” sino en el mundo poético. La verdad de la amada incluye no sólo lo “real” sino también lo imaginado, y es esta amada imaginada - la sombra - a quien canta el amante.

La visión de la amada como complementario perfecto del amante es muy evidente en *La voz a ti debida*. Un ejemplo de esta idea ocurre en el poema 12 donde el amante conoce a la amada. El hablante describe esta situación como un “relámpago” (“conocerse es el relámpago” (12, 3) lo que corresponde a lo que Roland Barthes define como “ravishment,” es decir, como el momento inicial donde el amante se enamora de la amada, también conocido como “love at first sight” (188). Los amantes en el poema 12 parecen formar una pareja perfecta y destinada a estar juntos y es este momento de flechazo lo que crea la reminiscencia del encuentro con el complementario perfecto. El hablante describe:

[t]e 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 cierros 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

quién eres tú, mi invisible. (12, 22-37)

Esta descripción enfatiza la definición del uno por el otro y la pareja parece ser perfecta y destinada a estar junta. La noción de la predestinación de la pareja aparece también en el apéndice de *Cartas a Katherine Whitmore* en un texto escrito por Katherine antes de entregar las cartas a la biblioteca de Harvard. Ella cuenta de su relación que “Pedro se había preparado para tan extraordinario acontecimiento. Ese verano, en París, una gitana le había predicho que un gran amor llegaría pronto a su vida. Se fijó en mí en aquella primera clase y eso fue todo: *un flechazo*” (cursivas de la autora, 378). Ella era su complementario perfecto.

La felicidad es un sentimiento que aparece en *La voz a ti debida* pero de modo distinto a la imagen romántica de una felicidad duradera imposible de mantener. Se trata aquí de una felicidad más fugaz. Por un lado, no es realista tener una relación permanentemente feliz pero por otro, como señala de Rougemont “[h]appy love has no history,” es decir, un amor siempre feliz no tiene los contenidos necesarios para producir un libro de poesía (15). Los amantes buscan la felicidad y la encuentran “[d]e prisa, la alegría, / atropellada, loca” (15, 1-2). En el poema 16, viven un momento de perfección donde “[t]odo dice que sí” (16, 1) pero el siguiente poema enfatiza el “hundimiento del mundo” (17, 2) que fue creado en el poema 16 y termina en ruinas en el poema 17. El hablante describe que “sin luz, antes del mundo, / total, sin forma, caos” (17, 43-44).

La felicidad es fugaz pero incondicional. El amante acepta a la amada por quién es, sin molestarle las dificultades o “errores” de la relación. El hablante exclama “¡Amar! ¡Qué confusión / sin par! ¡Cuántos errores!” (20, 3-4) pero los amantes están felices. “De alegría, purísima / de no atinar” (20, 34-35) y “[c]on el júbilo único / de ir viviendo

una vida / inocente entre errores” (20, 39-41). El deseo del amante de amar tiene prioridad sobre cualquier otro problema en la relación. El hablante se pierde por completo en la felicidad en el siguiente poema y proclama “[q]ué alegría, vivir / sintiéndose vivido” (21, 1-2). El amante celebra el hecho de que la pareja se una y viva el uno a través del otro debido a su amor. Incluso, el hablante imagina que después de su muerte, la amada puede vivir por él⁶ Dice:

[y] todo enajenado podrá el cuerpo
descansar, quieto, muerto ya. Morirse
en la alta confianza
de que este vivir mío no era sólo
mi vivir: era el nuestro. Y que me vive
otro ser por detrás de la no muerte. (21, 34-39)

La felicidad incondicional no dura mucho tiempo. En el poema siguiente, describe a una amada siempre cambiante y en el poema 23, el amante empieza a dudar de sí mismo. Él desea la felicidad de antes y exclama:

¡[y], ay, cómo quisiera ser
una alegría entre todas,
una sola, la alegría
con que te alegraras tú!
Un amor, un amor solo:
el amor del que tú te enamorases.

Pero
no soy más que lo que soy (23, 28-35)

Es imposible mantener siempre la felicidad y la duda del hablante insinúa la imposibilidad de vivir lo que propone el discurso amoroso romántico. Sabemos por las

⁶ Igor Caruso propone algo semejante en *La separación de los amantes: una fenomenología de la muerte*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1969. Él dice que la separación mutua de una pareja produce una muerte psíquica del otro en la mente de los dos y la pareja es condenada a vivir de esa muerte metafórica de la otra. De esta forma, la otra persona siempre está presente en la conciencia de su pareja. Como revela el poema de Salinas, incluso después de la muerte, uno siempre continúa viviendo en la mente de su pareja.

Cartas a Katherine Whitmore que la relación de la pareja en *La voz a ti debida* está basada en el adulterio, lo cual se corresponde con la idea romántica de que la felicidad tiene prioridad sobre el matrimonio, pero también corresponde a la pasión del discurso amoroso renacentista. Se propone que la presencia de ambas tradiciones marca la dialéctica de la felicidad y el sufrimiento presente en los poemas.

Con este análisis de la relación entre *La voz a ti debida* y el discurso amoroso romántico, propongo indagar el vínculo específico entre el epígrafe de Shelley y el libro. En el epígrafe se lee “Thou Wonder, and thou Beauty, and thou Terror” y sirve como lema de lo dimensional del amor y de la estructura del libro. Concha Zardoya sostiene que:

todos los aspectos del amor: el beso, la voz, la sombra de la amada, sensaciones vagas e intensas, inquietud y hasta un poco de sensualidad erótica intelectualizada a través del recuerdo, espiritualizada, «almificada»” aparecen en el libro de Salinas y demuestran el mensaje del epígrafe, es decir, el nivel múltiple del discurso amoroso. (72)

El epígrafe también corresponde a la estructura del libro. Dámaso Alonso explica que “esta trimembración corresponde casi perfectamente al contenido del libro: maravilla y gozo del amante; belleza y gloria de la unión; terror ante la imposibilidad de la unión perfecta y desolación del apartamiento amoroso; misterios gozosos, gloriosos y dolorosos del amor” (140).

No niego esta observación de Dámaso Alonso, pero el epígrafe parece tener todavía más lecturas. Por ejemplo, la palabra “wonder” en inglés puede significar no sólo maravilla y admiración sino también duda y curiosidad. Desde el primer poema encontramos a una amada segura y autosuficiente, a la que el hablante admira hasta el punto de decirle “[t]ú vives siempre en tus actos” (1, 1) y “[t]ú nunca puedes dudar” (1,

18). Cuando este momento de maravilla pasa, más adelante en el libro, el hablante desea regresar a este sentimiento, y dice:

¡[q]ué novedad tan inmensa
eso, volver otra vez,
repetir lo nunca igual
de aquel asombro infinito!” (60, 11-14)

Pero el hablante no sólo siente maravilla ante la aparición de la amada sino también duda de su experiencia de conocimiento y se pregunta “[h]a sido, ocurrió, es verdad” (5, 1) y “.seré sólo algo / que nació para un día / tuyo (mi día eterno)” (6, 25-27). El amante va desde “wonder” hasta “terror” y comenta que tiene “[m]iedo. De ti. Quererte / es el más alto riesgo” (6, 1). El amante teme no ser nada más que un momento en la vida de esta mujer que no parece necesitar a nadie. Ella es autosuficiente y siempre cambiando y el amante se pregunta si algún día la amada dejará de quererlo.

La belleza de la amada también tiene un aspecto multidimensional. No hay muchas descripciones físicas de la amada, pero hay las que enfatizan su belleza. Ella es “cuerpo rosado” (1, 25), una joven “arma de veinte años” (7, 34) con “.mejillas, / como de islas de coral” (31, 2-3). Pero la belleza no es solamente exterior sino también interior y es la belleza interior de la amada lo que tiene prioridad en la descripción poética del libro. Schenk explica que esta noción de la importancia de la belleza interior corresponde a la ideología romántica:

Friedrich Schlegel’s daring novel *Lucinde* and Shelley’s *Rosalind and Helen* both present the new Romantic point of view, expressed again in a letter of Adam Mickiewicz to the American writer Margaret Fuller: ‘The time will come when the inner beauty, the inner life of the soul will be the first and foremost attribute of a woman. Without this inner beauty a woman cannot even physically be attractive.’ (154)

La idea de buscar la belleza interior de la amada es una constante a través del libro. El amante quiere encontrar la esencia de ella y va “más allá” (3, 5) para “ .sacar / de ti tu mejor tú” (41, 5-6). Él quiere llegar “detrás de la risa” (11, 1) donde está el alma, la verdadera amada porque según el hablante “[t]e quiero pura, libre, irreductible: tú” (14, 10-11).

La combinación de “wonder” y “beauty” con “terror” es lo más fascinante del epígrafe porque normalmente no asociamos el miedo con el amor, pero en *La voz a ti debida* el miedo es un elemento muy presente. Aparte de lo que se menciona más arriba, el hablante expresa su temor en otras ocasiones. Por ejemplo, él dice:

[n]o vaya a ser que descubra
con preguntas, con caricias,
esa soledad inmensa
de quererte sólo yo. (39, 19-22)

El amante tiene miedo de quedarse solo, queriéndola, y que ella no le vaya a responder amorosamente. Él imagina estar solo “ ¡Temblando / de dar cariño a la nada!” (68, 20-21) y sufre debido a sus miedos y inseguridades. El hablante exclama, “¡qué diálogo angustiado!” (42, 22), lo que indica que su discurso amoroso se caracteriza tanto por el miedo y el sufrimiento como por la belleza y la admiración. El amante une los sentimientos de terror y amor cuando describe “cuerpos finos y delgados, / todos miedosos de carne” (69, 6-7). Además, las palabras del hablante también adquieren la característica de miedo:

[l]os verbos, indecisos,
te miraban los ojos
como los perros fieles,
trémulos. (13, 40-43).

Esta descripción se refleja en el hablante porque él también está indeciso, esperando que ella le dé voz, lo cree de nuevo. Podemos imaginar al amante, con miedo y temblando, en espera de la voz de la amada.

José Francisco Cirre señala en *El mundo lírico de Pedro Salinas* que el epígrafe de Shelley también concreta “la reacción de un romántico frente al mundo y a la explosión vital que le supone el descubrirlo” (100). Cirre explica que los románticos solían enfrentar una situación amorosa con admiración, deslumbramiento y que luego negaban la realidad de manera rebelde.

Este resumen del discurso amoroso romántico me permite señalar algunas diferencias con *La voz a ti debida*. Cirre comenta que Salinas “[n]o se rebela contra la realidad. Simplemente rehúsa aceptarla, negándole validez permanente y por ello apunta al ‘detrás’” (101). Francisco Javier Díez de Revenga apunta lo contrario y dice que con la publicación de *Largo Lamento*, el último libro del ciclo amoroso, “se niega definitivamente el *romanticismo* que algunos habían visto en Salinas, [] frente a un posible intento de huir hacia el mundo del mito o de la idea, el poeta insiste en permanecer arraigado a la realidad” (cursivas del autor, *Tres poetas ante el amor* 38). Es verdad que Salinas busca la esencia de la amada en un espacio nuevo pero no se rehúsa aceptar su realidad. Él entra en un espacio imaginado, lo que John Philip Gabriele llama en “Experiencia interior y autoridad absoluta en *La voz a ti debida*” una “interiorización” (2). Este mundo interior, inspirado por ella, permite que él rehaga su vida. El hablante encuentra una manera de unir sus realidades y proclama “¡Ay, cuántas cosas perdidas / que no se perdieron nunca! / Todas las guardabas tú” (10, 1-3). El amante no niega la

realidad pero tampoco permanece arraigado a ella, el amor permite una unión de los dos mundos, una recreación de su “realidad.”

No es tan claro en qué espacio ocurre la relación entre los amantes. Como se ha indicado anteriormente, parte del proyecto de Salinas es crear un espacio retórico nuevo donde pueda expresarse, donde los amantes puedan libremente desplazarse. La falta de un espacio definido añade al libro un cierto misterio. Salinas comenta “¿Qué es la realidad, qué es el mundo para este hombre romántico? En primer término, misterio” (“La realidad” 272). *La voz a ti debida* está llena de este misterio: el mundo en que viven, la amada que se caracteriza por ser cambiante, el silencio de la amada y la inseguridad del hablante. Se pierde el sentido de lo que es “realidad” con estos elementos de misterio. Pero no es una poesía sin dirección, es una poesía con esperanza, ascendente, donde el hablante busca lo esencial de la amada pero sin llegar a obtener un amor resuelto. Tampoco es un amor con un final “hostil”, lo que le hace decir a Escartín Gual, que el libro va en contra de “la tradición romántica” (145). No es un discurso amoroso “dramático,” sino un discurso amoroso más humano, más equilibrado que el de los románticos.

Existe un paralelo biográfico entre la situación de Salinas y la de Percy Bysshe Shelley. En la “Presentación” del libro *Epipsychidion*, publicación bilingüe del poema de Shelley, Ricardo Silva-Santisteban explica las circunstancias del poema. Está dirigido a “Emilia V,” una joven que había sido encerrada en el Convento de Santa Ana. La esposa de Shelley y su media hermana, Claire Clairmont, la conocieron en 1820 y se mantuvieron en contacto durante un año. Silva-Santisteban dice que “[l]as visitas al convento donde se encontraba Emilia, fueron constantes de parte de los Shelley y existió,

además, un intercambio de correspondencia, testimoniado en las cartas de la joven italiana que se conservan, aunque las del poeta y su esposa se hayan perdido” (s/n). Parece que Shelley se enamoró de Emilia y “como muchas veces sucede con las cosas del amor, sus anhelos se estrellaron contra una realidad en la que todo se oponía a su realización” (Silva-Santisteban s/n). La situación amorosa de Salinas era muy parecida. él era un hombre casado que se enamoró de una joven, y su amor floreció no sólo en una relación epistolar sino también en la creación de un libro de poemas. Además, el misterio y el secreto de la relación de Salinas se vincula con la de Shelley quien “hizo publicar en forma anónima” su poema “Epipsychidion” (Silva-Santisteban s/n). Shelley no quiso publicar fragmentos del poema y tampoco reclamó públicamente su autoría. Las vidas privadas de ambos autores se reflejan mucho y también resultan en la creación de dos libros de amor idealizado, centrado en la pasión adúltera.

En *La voz a ti debida*, los epígrafes no solamente funcionan como maneras de elegir “padres” o conectar con un discurso amoroso tradicional o una cultura distinta, sino también reflejan la relación privada de la pareja “verdadera”. Es decir, Salinas registra un epígrafe proveniente de la cultura española escrito en castellano, y este epígrafe forma parte de su propia identidad cultural. El otro epígrafe está escrito en inglés y representa la cultura anglosajona a la que pertenece Katherine Whitmore. De este modo, los epígrafes dramatizan, a nivel simbólico, la situación bilingüe de la relación entre ellos. Todo el libro está en diálogo con los discursos amorosos tradicionales representados por los dos epígrafes y a la vez, el diálogo entre los dos epígrafes, funciona como una puesta en escena del diálogo entre Salinas y Whitmore, que sustenta los poemas *La voz a ti debida*.

En conclusión, los epígrafes de *La voz a ti debida* provocan un análisis muy útil de las varias conexiones entre los discursos amorosos renacentistas y románticos y el discurso del libro. Estas citas no sólo sirven como mapas para el lector sino también para el hablante de los poemas. Es decir, los epígrafes invocan el discurso amoroso renacentista y romántico para dirigir al lector a una revisión de estos discursos tradicionales, pero también para Salinas sirven como direcciones para volver a las pasiones literarias que le ofrece la tradición. Se sabe que en casos como este la pasión incluye sufrimiento, ausencia y una soledad profunda. Una respuesta a esa soledad es la escritura; el amante puede expresar este sentimiento a través de la poesía pero la escritura no ofrece la presencia física del objeto de deseo. Los epígrafes, de algún modo, cumplen esta función porque proveen alguien con quien el hablante puede dialogar y hacer menos penosa la soledad. Los discursos amorosos renacentistas y románticos son puntos de partida para el discurso del libro, pero también son amigos con quien puede compartir la experiencia amorosa.

Lo que llama la atención es el modo en que Salinas moderniza el discurso amoroso y lo transforma en una lírica a la vez personal y universal. Robert Havard enfatiza que “what is novel on the part of the poet is the adaption to the modern world” (135). Una de las diferencias más notables entre el discurso amoroso de *La voz a ti debida* y los discursos amorosos tradicionales es el carácter y presentación de la amada. Ella es una mujer muy independiente y autosuficiente, lo que refleja una imagen más moderna de la mujer. Además, es ella la que crea el espacio de los amantes, un espacio misterioso y privado que se niega a establecer un vínculo con los discursos amorosos tradicionales. Este espacio es casi paradójico porque libera la pareja de todo lo conocido

para vivir su amor, lo que resulta en una poesía muy íntima y personal pero a la vez muy humana y universal. Este espacio indefinido de los amantes es tan abierto que el lector puede experimentar todo lo que siente el hablante (angustia, felicidad, soledad) pero sólo en un espacio así es posible unir esta dialéctica de la experiencia amorosa: su carácter universal y a la vez íntimo.

El uso único de los pronombres también invita al lector a participar en la experiencia sin que la poesía pierda su sentido personal. Los momentos donde el hablante trata a su amada como a un igual demuestra un lado más humano y contemporáneo de la amada, y en conjunto con los instantes de su glorificación, establece una visión más completa y auténtica de ella. Salinas toma en cuenta los discursos amorosos renacentistas y románticos evidenciando la influencia de estos discursos en la creación de sus poemas, pero recontextualizando y modernizando el discurso. Nos presenta la relación de los amantes en pequeños momentos, como si fuera un drama o una serie de escenas cinemáticas. Además, el hablante expresa su experiencia amorosa en su propio espacio y con su propia voz, ambas cosas debida y creada por la amada. Es precisamente su capacidad de universalizar su experiencia y hacerla extensiva al lector (otro probable “dador” de su voz) lo que atrae tanto y hace que “Salinas represent[e] sin duda una de las formas principales de recreación poética del amor en la literatura española” (Marías 106) y *La voz a ti debida* se considere una obra maestra de la poesía amorosa del siglo XX.

CAPÍTULO III

EL “YO” Y EL “TÚ” EN *LA VOZ A TI DEBIDA* UNA LECTURA MÚLTIPLE

La publicación de las cartas a la norteamericana Katherine Whitmore le añade una dimensión más personal e íntima al libro de Salinas. Las cartas ofrecen un contexto nuevo para la lectura del libro, pues lo sitúan en una relación real de modo que el lector tiene la oportunidad de acceder al universo de una relación más humana y concreta. Como se explicó en el primer capítulo, el discurso epistolar es distinto al discurso poético porque se trata de textos privados y destinados a una persona específica. Estas circunstancias, en combinación con la inherente distancia que cada carta tiene que enfrentar, crean un lugar distinto al de los poemas: muchas de las cartas a Katherine Whitmore revelan lo que su autor no podía decirle en los poemas.

Las cartas comentan, explican, amplían e incluso son prosificaciones o esbozos de algunos poemas de *La voz a ti debida*. Es decir, no sólo sitúan los poemas en una “realidad” más concreta sino también explican, desarrollan y nutren las ideas de los poemas. Reitero que no propongo hacer un análisis biográfico entre las cartas y los poemas sino investigar las influencias de las cartas en la creación poética de la poesía. Las influencias biográficas permiten sólo una de varias lecturas posibles del libro de modo que no existe una verdad en los poemas sino que cada poema está estructurado de tal manera que se puede entenderlo de varios puntos de vista. Por eso, tantos críticos y lectores “señalan inmediatamente que se trata del gran libro de Salinas, y que además se trata de un verdadero acontecimiento en la lírica amorosa española” (Marichal 165). Este

capítulo se enfoca en los distintos registros de voz del hablante y la interlocutora con la intención de ampliar la lectura del libro.

La presencia de los poemas en las cartas es evidente y existe varias maneras en que Salinas desarrolla y comenta de ellos en su correspondencia. En lo siguiente, se demuestra cómo las cartas amplían, explican, describen, reflejan y en algunos casos son esbozos de diferentes versos de la poesía. En el poema 12, el hablante dice “[t]e conocí, repentina” (12, 17) y más adelante comenta “eres tan antigua mía, / te conozco tan de tiempo, que en tu amor cierro los ojos” (12, 28-30). Salinas amplía esta idea dual de conocer a la amada de repente y además sentir como la había conocido antes en la carta 15. Él pregunta “¿[t]e das cuenta, Katherine, tan poco tiempo como hace que nos conocemos, de lo inmensamente que nos conocemos, de lo que hemos vivido juntos? [] Lo nuestro bien sabes lo que es, profundidad anterior” (65). Salinas explica en la carta que su amor viene de una fuerza anterior a su actual conocimiento de ella y esto se refleja en el carácter del amante de los poemas. En particular en la fuerza y seguridad con que él ama a la amada. Otros poemas ponen en escena lo que se explica en las cartas. En el poema 39, el hablante tiene que rendirse al silencio de la amada lo que culmina en una “soledad inmensa / de quererte sólo yo” (39, 21-22). Lo que se desarrolla en el poema, se explica en la carta 28: “[m]i Katherine, no sabes cómo te necesito, y el terror que siento cuando callas. Es lo que quería decir en la poesía que te mandé” (85).

Algunas frases de las cartas influyen directamente en las palabras de los versos. En la carta 47, Salinas comenta “me siento vivir a tu lado, en que yo no vivo solo sino con la profunda alegría de que un amor me acompaña aquí en mi soledad” (115) lo que se refleja en el poema 21 “[q]ué alegría, vivir / sintiéndose vivido” (21, 1-2). Algunas

cartas consisten en poemas enteros, como la carta 16 que corresponde al poema 36, mientras otras contienen frases ya utilizadas en poemas. En la carta 79, dice “« Amor en vilo», he escrito, Katherine” y efectivamente la frase sale en el poema 66 (180). Salinas intenta describir esta idea en la carta explicando que tiene el sentimiento de vivir el amor en el presente y el futuro, como si estuviera separado del tiempo. A veces estas reflexiones en las cartas lo llevan a pensar de nuevo y corregir un poema. En la carta 88, Salinas comenta “[c]omprensiones este poema? Estaba todo en las cartas de estos días pasados, implícito, en germen. Tú le has visto nacer antes que yo. Me di cuenta de que existía ayer, 18, y hoy a la hora de escribirte me he puesto a corregirle, a darle forma definitiva” (199). Es decir, la correspondencia no es sólo rica por las referencias a la escritura sino iluminadora por el comentario, la ampliación, la contextualización y la reflexión que comparte con los poemas.

Salinas comenta en “La realidad y el poeta” que el problema central de cualquier poeta es averiguar “el acorde entre su mundo poético y el mundo real, el contacto entre la realidad externa y su propia realidad espiritual interior” (190). Efectivamente, es esta relación entre el mundo real y el mundo poético y en particular, la relación entre el poeta y el hablante lo que nos interesa aquí. Philippe Lejeune en *On Autobiography* define la autobiografía como un “[r]etrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality” (4). Lo que propone Lejeune es que toda autobiografía debe contener cuatro elementos básicos: que sea prosa narrativa, que el tema trate de la vida o la personalidad de un individuo, que tanto el autor y el narrador sean el mismo, y que el narrador y el protagonista sean el mismo también. El libro de Salinas no es prosa

narrativa sino poesía, pero con la información que ofrecen las cartas, sabemos que el tema amoroso en *La voz a ti debida* se corresponde con su vida personal, y que el “yo” del libro está vinculado con el autor.

Muchas veces, la conexión entre la relación amorosa biográfica y la relación poética se establece en función de las apostillas privadas. En la carta 29, por ejemplo, Salinas incluye el poema 45 de *La voz a ti debida* y luego exclama “¡Katherine, es verdad! ¡Cómo me pesa tu ausencia! ¡Tú, con tu cuerpo, no me pesaste nunca, ponías alas al mundo! ¡Pero ahora! Siento sobre mí algo que me ahoga, que me sofoca, y es que me faltas, que no te tengo” (87). Salinas establece un vínculo directo con la poesía de *La voz a ti debida* y su relación con Katherine al enviarle el poema y hacer después estos comentarios. En la carta 110, Salinas escribe sobre la idea de la amada partida “entre una *posible mía* y una *imposible mía*” (cursivas del autor, 252). Él dice que “[h]ay muchos poemas de éstos en el libro, no te será difícil reconocerlos. Pero desde el primer momento yo *vi, yo soñé, la otra*. ¿Recuerdas el poema que empieza «Ahí, detrás de la risa?»” (cursivas del autor, 252). De nuevo, Salinas establece el vínculo entre *La voz a ti debida* y su relación con Katherine Whitmore con la mención específica al poema 11. Normalmente las cartas de Salinas no nombran el libro, pero por el contenido y la fecha, es obvio que *La voz a ti debida* refleja la relación de Pedro Salinas con Katherine Whitmore.

Es difícil saber las intenciones de Salinas al escribir las cartas, él mismo cuestiona la intención del autor epistolar en su ensayo sobre el género llamado “El Defensor”:

la intención del autor, no es terreno bastante firme, ya que en el curso de la escritura no es cosa imposible el mudar, sin darse cabal cuenta, de intención profunda, sustituyendo al humilde corresponsal, a quién se

empezó a escribir por la gran destinataria de todas las obras de la literatura, la fama perdurable. (241)

Debido a su situación matrimonial, se duda que Salinas tuviera alguna vez la intención de publicar las cartas, por eso las leemos como un acto de comunicación privada entre dos personas. Salinas explica que, para él, escribir una carta es “manifestar lo que siente o piensa” (“El Defensor” 245) y que las correspondencias con una persona querida son “vínculos de humano afecto” y “actos de amor” (226). En su libro *La separación de los amantes*, Igor Caruso da un paso más y propone que el acto de intercambiar cartas no es sólo una muestra de amor sino también “un sustituto y un símbolo del mismo acto sexual” (91).⁷ En muchas cartas de Salinas a Katherine es notable su angustia por estar separado de ella. Normalmente él comenta la alegría de recibir una carta o el sufrimiento de la espera: se satisface por un tiempo con la recepción de una carta pero luego desea y sufre hasta recibir otra. Estos síntomas amorosos tienen un fuerte correlato con los del contacto físico. Como todo amante, está feliz y satisfecho cuando se une con su amada en el acto sexual pero sufre y desea otra reunión con ella cuando están separados.

No hay en *La voz a ti debida* ningún indicio que establezca una conexión entre el autor y el hablante, lo cual es necesario según Lejeune para definir un libro como autobiográfico, pero como ya se indicó anteriormente, este vínculo existe en las cartas, lo que invita a una investigación de la influencia biográfica. Para Lejeune, un libro

⁷ Igor Caruso investiga el efecto que produce la separación entre amantes que todavía se aman en *La separación de los amantes: una fenomenología de la muerte*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1969. Él propone que la separación amorosa causa una muerte psíquica en la vida de ambos de modo que cada uno vive de su muerte en la conciencia del otro. Caruso explica que los amantes normalmente emplean mecanismos de defensa para consolarse de la angustia de esa muerte psíquica. Un mecanismo típico es la idealización del ausente pero también menciona el intercambio epistolar como otro mecanismo de reemplazamiento de la persona y lo compara con el acto sexual.

autobiográfico establece un contrato de identidad con el lector, de modo que cuando el autor, el narrador y el protagonista son el mismo, se lee el texto de otro modo. Un elemento importante en este contrato es la utilización del nombre propio. En el libro de Salinas, no hay ninguna mención a los nombres, los personajes de los poemas son mencionados mediante pronombres por eso, su identidad es ambigua y acepta la posibilidad de ser leído como autobiográfico. Para Lejeune, la autobiografía no es simplemente un tipo de escritura, sino un modo de leer un texto y aunque *La voz a ti debida* no establece este contrato con el lector, es posible leerlo de este modo.

Muchas de las características del amante descritas en el segundo capítulo (terror, duda, posición sumisa respecto de la amada) aparecen en las *Cartas a Katherine Whitmore*. Lo que corresponde es señalar algunas semejanzas entre el hablante de *La voz a ti debida* y el Pedro Salinas de las *Cartas a Katherine Whitmore* para mostrar la influencia biográfica del autor en la creación poética del hablante. El sentimiento de terror se hace patente en la carta 28 cuando Salinas escribe “[m]i Katherine, no sabes cómo te necesito, y el terror que siento cuando callas” (85). En el poema 68, el hablante también expresa este miedo a la ausencia de la amada y exclama “ ¡Temblando / de dar cariño a la nada!” (68, 20-21). El amante que dice “[y]o no puedo darte más. / No soy más que lo que soy” (23, 1-2) corresponde al Salinas dudoso que pregunta en la carta 85

¿[r]esistiría tu alma la prueba de poder amar a un hombre casado, de 40 años, situado profesionalmente, lleno de trabajo, viviendo lejos, y que sólo podría ofrecerte esa cosa intangible, aérea, que ni calienta ni acompaña, ni besa, y que es sólo el impulso, el afán, más puro, más nuevo y más poderoso de su alma? Con qué angustia, con qué tormento no he preguntado eso, veces y veces, como lo has visto y lo verás, no dicho a ti directamente en cartas, sino en mis poesías. (193)

En el poema 57 el hablante pregunta:

¿por qué ese afán
de hacerte la posible
si sabes que tú eres
la que no serás nunca? (57, 1-4)

y al final del mismo poema comenta:

[.] Y siento
que tu vivir conmigo
es signo puro, seña,
en besos, en presencias,
de lo imposible, [] (57, 30-34)

Aquí el amante duda de su relación y de sí mismo pero mantiene su devoción a la amada.

Hay otros comentarios en las cartas que recuerdan mucho a este amante sumiso, a este amante vasallo que ofrece toda su vida a la amada. Salinas escribe sobre su dedicación completa a Katherine en la carta 103 y admite que “claro es, nunca se dice nada nuevo, nunca pasa nada, más que te quiero y te quiero y te quiero, como esos perritos que van detrás, y su ama no les hace caso” (231). Este perrito se parece mucho al hablante en el poema 13 que está esperando “a que tú me quisieses / y me dijeras: «Ya»” (13, 68-69).

Estos son algunos ejemplos entre muchos que demuestran las conexiones entre el autor y el hablante.

La amada también influye mucho en la creación de su amado y esta influencia aparece tanto en las cartas como en el libro. El amor de ella le da voz, le da vida, le crea una visión nueva del mundo. Los amantes ascienden en la poesía de *La voz a ti debida* y el hablante describe que son “nadadores celestes, / náufragos de los cielos” (35, 23-24). Salinas atribuye esta ascensión a Katherine en la carta 66 y dice “[p]ero el libro nuestro, Katherine, es el gran *salto* hacia arriba, en la *unidad* absoluta, de atmósfera, de nivel, es

mi poesía *en elevación*, en tu amor” (cursivas del autor, 155). Es el amor de ella lo que permite su poesía “en elevación.” Este fragmento demuestra que Salinas le agradece a Katherine su amor y que considera el libro no suyo sino de ambos, pues fue ella quien le dio la voz para escribirlo. Por eso el título del libro es tan apropiado. Luce López-Baralt anota en el artículo “Melibeo soy: *La voz a ti debida* de Pedro Salinas como reflexión ontológica” que “la amada lo funda como poeta” (566). Ella explica que “[e]l acto mismo de decir “tú” funda automáticamente el “yo”· el “yo” enuncia la otredad como algo diferenciado del propio ser, y nos permite tomar conciencia de quiénes somos” (567). Con la decisión de titular el libro “La voz a ti debida,” el “tú” automáticamente crea al “yo,” del mismo modo que la Katherine de la carta 6 se convierte en el “motivo de vida” para el interlocutor (50). La creación de “él” en *La voz a ti debida* está estrechamente integrada con la amada.

La identidad del hablante también se define por su amor a la amada. Esta dedicación aparece tanto en las cartas como en los poemas. Toda la vida del hablante está dedicada a buscar la esencia de la amada y mostrarle su amor por ella. Varios poemas tratan acerca de la búsqueda de la amada verdadera. En el poema 40, el hablante dice:

[y] agoniza la antigua
criatura dudosa
que tú dejas atrás
inútil ser de antes,
para que surja al fin
la irrefutable tú, (40, 33-38).

Parte de la construcción del “yo” está definida en esta dedicación. Salinas escribe en la carta 31, “[e]l día que yo pueda hacer un retrato tuyo! Es mi ideal. Ir cantando, uno por uno, todas los momentos bellos de tu ser, alma y cuerpo. ¡Qué loco soy!” (92). Este

pasaje indica ese aspecto de locura que también comparte con el hablante de *La voz a ti debida* y, que señala su búsqueda constante de la amada esencial. Es esta búsqueda lo que ayuda a definir al amante porque es su trabajo, su vida.

El predominio del sufrimiento de este amante también se encuentra en las cartas. Salinas describe su amor por Katherine con la misma dualidad de felicidad y sufrimiento que el hablante de los poemas. Él escribe en la carta 68, “[c]omprendo que te quiero bárbaramente, es decir, con toda la fuerza positiva y negativa del ser. Con toda mi capacidad de gozar y sufrir” (158). Aquí Salinas indica la dualidad de la pasión y reconoce específicamente estos sentimientos en sí mismo. Esta mezcla de alegría y sufrimiento está muy presente en *La voz a ti debida*, pues define el estado del amante, y se encuentra en casi todos los poemas, incluso cuando el hablante define el amor: “[a]legria, pena, siempre / ¿por qué tenéis nombre: amor?” (9, 5-6). El hablante nuevamente expresa su dolor cuando comenta “[p]or la angustia, desgarradora, hiriéndome” (58, 8-9). Salinas utiliza un discurso amoroso muy parecido en las cartas. Es curioso observar que la primera palabra de la primera carta sea “desgarramiento” (41) y más adelante, en la misma carta, Salinas comente de este modo la ausencia de la amada: “tengo, anoche, hoy, la sensación de andar entre fantasmas y sombras, con alguien al lado, a quien no puedo estrechar, pero que vive en torno mío, y se me escapa cada vez que quiero cogerlo. Sensación angustiosa y dulce a la vez, caricia desgarradora” (41). Los sentimientos del hablante de *La voz a ti debida* son muy parecidos a los de Salinas en esta carta pero también es notable la semejanza en descripción de la amada como “sombra.” El hablante la describe de esta forma en varios poemas del libro, en particular, en los últimos poemas: 67, 68, 69 y 70.

Existen innumerables ejemplos de las semejanzas del discurso amoroso de Pedro Salinas en *Cartas a Katherine Whitmore* y del hablante de *La voz a ti debida*. La manera de describir el amor, los sentimientos y la amada es muy parecida y no se puede negar la influencia de la relación amorosa “real” de Salinas en la creación del hablante de estos poemas. De todas formas, es difícil determinar hasta qué punto el hablante refleja a Pedro Salinas. En la carta 83, Salinas dice:

[m]ira mis cuatro nombres: Prof. Pedro Salinas (profesor), Pedro Salinas (colaborador), Salinas (amigo), Pedro (*Pedro*). Hoy quieres, por felicidad para todos ellos, a esta lista de personas. (Y aún a otra, a quien tú citas, pero que te quiere también, y a quien tú quieres también, creo, por eso lo añadido y porque en este quinto personaje tú eres algo decisivo: el poeta Salinas.) Cinco personas, pues, en una sola. (cursivas del autor, 188)

El autor reconoce que hay varias facetas de su identidad y que existe una diferencia entre Pedro Salinas, amante de Katherine, y Pedro Salinas, poeta. En la carta 105, Salinas comenta una carta de Katherine, que aparentemente contenía un comentario sobre su primera lectura de *La voz a ti debida*, y le dice “[n]o es un libro: es una prenda, una señal material, una memoria, una promesa del amor de nuestras vidas. ¡Y qué bien lo ves tú, Katherine! No es mi poesía lo que alabas apenas, no: es mi amor, lo que sientes, es lo que te mandaba. ¡Qué error hubiese sido contestar al poeta y no al enamorado!” (236). Hay dos cosas en esta cita. Por un lado, Katherine también entiende la distinción entre “su Pedro” y el poeta, y por el otro, Salinas describe los límites de su poesía. Para él, el libro no puede expresar la totalidad de su amor por Katherine, es sólo “una prenda” o “una memoria” de su relación.

Salinas comenta que “[l]os acontecimientos más trascendentales de la vida de un poeta están basados en realidades del mundo, empiezan con ellas, pero después se

desarrollan, se desdoblán en su conciencia, en su ser interior, como una larga tragedia” (“La realidad” 236). Él describe la poesía como una dramatización de la realidad. La idea de los poemas como drama (es decir, del poema como dramatización de un discurso amoroso) se propone en el segundo capítulo de esta tesis. La noción de la poesía como drama que aquí interesa tiene que ver con la conversión de la “realidad” en arte. Salinas dice que el libro es solamente “una prenda” o “una memoria” de su relación con Katherine. La prenda, cualquier objeto, funciona como estímulo de recuerdos y tiempos vividos con la persona de quien proviene dicha prenda. Aquí, los poemas son prendas que recrean dramáticamente la relación de la pareja de modo que el libro funciona como objeto amoroso y también como recreación artística de su relación amorosa. Garcilaso de la Vega utilizó esa misma idea al evocar un recuerdo amoroso en el soneto X.

¡[o]h dulces prendas, por mi mal halladas,
dulces y alegre, cuando Dios quería!
Juntas estáis en la memoria mía,
y con ella en mi muerte conjuradas. (212)

Aquí, la dramatización del encuentro con las prendas funciona en sí misma como *otra* prenda: el poema, tanto para el hablante como para sus lectores, se convierte en una “prenda” evocadora de experiencias amorosas del pasado, y también de experiencias literarias, lo que lo convierte en un poderoso evocador intertextual. En la lectura de *La voz a ti debida* el soneto de Garcilaso funciona como una prenda, y a la vez Salinas crea su propia prenda: el libro que conservará los recuerdos de su relación amorosa.

En un análisis de la poesía de Garcilaso, Salinas pregunta “[h]asta qué punto es su amor real, hasta qué punto poético?” (“La realidad” 234). En un intento de contestar esta pregunta, Salinas dice:

[e]l Renacimiento salvó mármoles y adoró cuerpos. ¿Cual prefirió, el palpitante y perecedero cuerpo a la estatua? ¿Escoge el mármol o la carne? El Renacimiento no renuncia a ninguno de los dos: es precisamente la solución de ese dilema, el deseo de eternizar los maravillosos cuerpos rosados de carne mortal en el immaculado blancor de las ideas, blancas como el mármol. (“La realidad” 233)

Salinas explica que los renacentistas eternizaron la realidad en sus ideas, y que esto fue lo que ocurrió con Garcilaso, quién eternizó su amor por Isabel Freire en su poesía.⁸ Lo mismo se puede decir de Salinas porque su libro es “el immaculado blancor de las ideas” que preserva la inmortalidad de su relación con Katherine. Aunque la poesía es una dramatización de la “realidad,” para convertir la “realidad” en arte, hace falta esta “realidad.” Salinas critica a Jorge Manrique precisamente por esto. Al comentar su poesía amorosa dice que:

Manrique se entrega parcialmente, sin comprometerse el alma, a esa tradición segunda de lo cortesano; su actitud es la de la imitación repetidora, pero no creadora. No existía entre la esencia de esa poesía cortés y el espíritu de Manrique esa afinidad profunda que es la única que permite al poeta re-crear la tradición. Ahí fue un académico de lo provenzal. Según Baena, el amante podía serlo, fingido; estas poesías de amantes fingidos resultan poesías fingida. (“Jorge Manrique” 317)

Salinas reconoce que la poesía no puede ser simplemente imitación, hay que “entregarse” y para “comprometerse el alma,” el poeta debe involucrarse a sí mismo. Es precisamente por eso que *La voz a ti debida* es tan apreciada: Salinas se entrega por completo y permite que su realidad se cristalice en ideas, en la dramatización de su relación. Para construir a su hablante, Salinas moderniza y recrea los discursos amorosos tradicionales y además, “entrega su alma” para convertir su relación amorosa biográfica en arte.

⁸ Garcilaso es un poeta del amor único y ella se llama Isabel Freire. Garcilaso estaba enamorado apasionadamente de ella pero Isabel nunca le correspondió. De todas formas, Garcilaso ya estaba casado cuando la conoció y Doña Isabel se casó tres años después de conocerle. Se supone que toda la poesía amorosa de Garcilaso está basada en su musa, Isabel.

Desde la publicación del libro, los críticos han discutido la existencia de una amada real. Leo Spitzer, colega de Salinas en John Hopkins University, es el crítico más mencionado a la hora de proponer que la amada es sólo una creación poética y no una mujer real.⁹ Más tarde, críticos como Julian Palley, Stephen Gilman, Robert Havard, Kathy McConnell y Carlos Feal Deibe se han opuesto a la propuesta de Spitzer.¹⁰ Las *Cartas a Katherine Whitmore* clarifican cualquiera duda pendiente, pero sería limitante reducir el “tú” del libro a sólo esta lectura. Igual que el hablante, que es una combinación del discurso amoroso tradicional, del discurso biográfico de Salinas y del discurso creativo, la interlocutora también es una voz compleja. A continuación indagaré algunas lecturas posibles acerca la interlocutora de *La voz a ti debida*.

El “tú” aparece por primera vez en el título e inmediatamente invita a preguntarse a quién está debida la voz del hablante. En concierto con el capítulo previo, una respuesta posible a esta pregunta es al discurso amoroso tradicional, en particular, al discurso del amor cortés, renacentista y romántico. Gracias a estos discursos, el hablante tiene la voz necesaria para expresar su amor, pero como ya lo hemos visto, el hablante no se limita a imitar estos discursos, sino que los moderniza y los invoca para que puedan servir como puntos de referencia. En su crítica a *La voz a ti debida*, Sylvia Bermudez

⁹ El estudio de *La voz a ti debida* de Leo Spitzer fue uno de los primeros y más discutidos en la crítica del libro. La noción de mujer como creación poética se encuentre en el siguiente artículo: Leo Spitzer “El conceptismo interior de Pedro Salinas.” *Revista Hispánica Moderna* 7 (1941): 33-73.

¹⁰ Algunos de los textos que proponen la existencia de una amada en el libro son lo siguiente: Julian Palley “*La voz a ti debida: An Appreciation.*” *Hispania* Dec. 40.1 (1957): 450-55. Stephen Gilman. “El Proemio a *La voz a ti debida*” Ed. Andrew Debicki. *Pedro Salinas*. Madrid: Taurus, 1976. Robert G. Havard. “Pedro Salinas and Courtly Love. The ‘amada’ in *La voz a ti debida: Woman, Muse and Symbol.*” *Bulletin of Hispanic Studies* (1979): 123-144. Kathy McConnell. “The Poet in *La voz a ti debida: A life in transition.*” *Mester Spring* 14.1 (1985): 20-28. Carlos Feal Deibe. *Poesía y narrativa de Pedro Salinas*. Madrid: Gredos, 2000.

propone que el libro está basado en una ideología masculina porque funciona como “a dialogue between male poets in the canon of heterosexual love poetry” (323). Esta tesis no supone necesariamente un análisis feminista del libro pero propone una visión muy acertada. Aunque Bermudez lo vea como una crítica, este trabajo solamente lo toma como un vínculo con el pasado porque, efectivamente, el libro es un diálogo entre los poetas y el discurso amoroso heterosexual. Según J.M. Blecua, “los grandes poetas se prueban precisamente no en la búsqueda de temas originales sino en saberse ligados a una tradición” (134). Pedro Salinas demuestra su capacidad de ligarse con el discurso amoroso tradicional de modo que el título puede ser leído como un agradecimiento no sólo por ser discursos consagrados por la tradición, sino también por ser compañía personal.

El “tú” indicado en el título también obviamente alude a una amada. Gracias a *Cartas a Katherine Whitmore*, es evidente que existía una amada real, pero quiero ahondar más acerca de su influencia en el libro. La amada en *La voz a ti debida* es descrita como un prodigio. El hablante dice:

[y] súbita, de pronto,
porque sí, la alegría.
Sola, porque ella quiso,
vino. Tan vertical,
tan gracia inesperada, (8, 1-5)

La amada está destinada a conocer al amante. Y más adelante el hablante dice que “conocerse es el relámpago,” para enfatizar la idea romántica que la amada es la pareja perfecta y destinada para el amante (12, 3). Salinas escribe en la carta 35 a Katherine una descripción en prosa muy parecida a la que ofrece los poemas 8 y 12: “súbitamente, en aquel momento de aparente calma, cayó sobre mí, como una iluminación de relámpago, la

conciencia de lo que nuestro amor fue desde el primer día: maravilla” (97-98). Además, un poco más adelante en la carta, Salinas dice: “[m]e estuve un largo rato mirando al vacío, en realidad como rezando, agradeciendo a la vida su prodigio” (98). El poeta utiliza la misma dicción en su carta para describir el conocimiento de la amada, como “relámpago” y “súbita” y este sentimiento de “maravilla” y “alegría.”

En otro poema el hablante comienza “[h]orizontal, sí, te quiero. / Mírale la cara al cielo” (30, 1-2). Estos versos corresponden a una descripción más personal de Katherine en la carta 13. Salinas dice “[a] un cielo, que se llama Katherine Reding¹¹, a un mundo que se llama Katherine Reding, a un pasado, a un mañana, que se llama Katherine Reding. ¡Qué bien se está, así boca arriba, horizontal, solo!” (61-62). La amada está elevada en ambas descripciones y el amante está en la misma posición, horizontal.

La amada, igual que el hablante, no es singular, pues posee varios niveles de identidad. En la carta 53, Salinas se refiere al epígrafe de *La voz a ti debida* y comenta “[a] ti, en tu triple, profundo poder: *wonder, beauty, terror!* Una de las cosas que me han preocupado en ti siempre es la combinación y proporción en tu ser de fortaleza y debilidad” (cursivas del autor, 126). La amada en la poesía es compleja y cambiante, y esto también se refleja en la descripción que se ofrece de Katherine en esta carta. Más adelante, Salinas dice “[t]e siento fuerte, te veo fuerte, mucho más que yo. Me sé infinitamente débil a tu lado” (126). Este fragmento recuerda mucho al primer poema del libro. Allí la amada es descrita como una mujer autosuficiente: “[t]ú vives siempre en tus actos” (1,1) a la vez que él está en una posición de debilidad cuando dice que es sólo una

¹¹ El apellido de Katherine Whitmore antes de casarse con Brewer Whitmore en 1939 era Reding.

“sombra,” un error (1, 34). Sin embargo, en *La voz a ti debida*, la amada no siempre toma la posición de superioridad. A diferencia de la tradición amorosa cortesana, la amada tiene rasgos muy humanos en los poemas. Carlos Feal Deibe comenta que “la idea de ‘igualdad’ entre los amantes constituye la marca distintiva de esta poesía amorosa” (*Poesía y narrativa* 116). Es decir, la amada no siempre está glorificada, también se la humaniza. Ella baja de la altura y comparte la experiencia con el amante. Él comenta:

mejor no amarse
con alas, por el aire,
como las mariposas o las nubes,
flotantes. Busca pesos,
los más hondos, en ti, que ellos te arrastren
a ese gran centro donde yo te espero.
Amor total, quererse como masas. (38, 15-21)

El amante quiere encontrar la verdadera amada, el alma de ella, “ese gran centro” porque él la quiere “pura, libre, / irreductible: tú” (14, 10-11). Es una búsqueda de una mujer humana, no de una mujer idealizada, y esa mujer humanizada también se encuentra en las cartas. En la carta 21, Salinas responde a otra de Katherine donde ella admite haber hecho algunos actos pueriles de amor para recordar a Pedro, y él también admite que había dibujado su nombre en la arena de la playa. Salinas continúa “[y]a ves, Katherine, que estamos iguales, que somos iguales” (72). La pareja no sólo se relaciona como iguales sino también revela las tonterías y actos pueriles que se hacen para recordar al otro. Es muy humano hacer cosas así cuando uno está enamorado porque como escribe Salinas en la carta “[n]i tú ni yo somos niños, Katherine, nos hemos conocido hombre y mujer. Pero como te he dicho veces, te conozco hace mucho tiempo, y tú despiertas todas mis edades” (72). Ellos se aman tanto que pueden compartir todo y despertar todos los

aspectos y edades. Esta multiplicidad de carácter se refleja en la pareja de *La voz a ti debida*.

Existe una abundancia de ejemplos que establecen vínculos entre la amada verdadera de Pedro Salinas, Katherine Whitmore, y la amada de *La voz a ti debida*. En los poemas, no hay mucha descripción física de la amada, los poemas se concentran más en su movimiento y en su relación con respecto al hablante, pero incluso en las cartas, Salinas no escribe mucho sobre el físico de Katherine sino que privilegia más bien sus sentimientos y su relación con ella.

Algunos han sugerido que la inspiración para la amada de *La voz a ti debida* tiene origen en el noviazgo de Salinas con su esposa, Margarita. Jean Cross Newman se refiere a las cartas escritas por Salinas a su esposa antes de casarse y comenta que “Margarita remained the continuing love of his life. At least some of the whimsical, playful approaches embodied in the love poems had had their beginnings in letters to her” (147). Las cartas de noviazgo mencionadas aquí se publicaron en *Cartas de amor a Margarita, 1912-1915* (Alianza Tres 1984), y Newman propone que estas cartas demuestran una influencia en su poesía amorosa. Las circunstancias de su noviazgo son muy parecidas a las de su relación con Katherine Whitmore. Por un lado, ellos vivieron separados durante sus tres años de noviazgo. Él estaba en Madrid mientras ella vivía en Argelia y sólo se veían durante un mes del verano. Por otro lado, Salinas le escribió unas 600 cartas durante un período de cuatro años, mostrando su intensa afición epistolar. Como la pareja estaba separada durante su noviazgo, el elemento de ausencia (tan presente en los poemas de *La voz a ti debida*) podría ser inspirado tanto por su relación con Margarita como su relación con Katherine. Otra noción presente en las cartas a Margarita es “la

búsqueda hacia un más allá de la materia” que corresponde al poema 3 de *La voz a ti debida* (*Cartas de amor a Margarita* 25). El miedo y la ansiedad del hablante de los poemas también aparecen en las cartas de Salinas a ambas mujeres cuando expresa su sufrimiento y frustración de estar en espera de sus cartas.

Sin embargo, es un poco difícil imaginar una directa influencia de las cartas a Margarita en los poemas de *La voz a ti debida* porque las cartas fueron escritas durante los años 1912-1915, por lo menos 18 años antes de publicar *La voz a ti debida*. Además, Margarita no corresponde a todas las características de la amada del libro. Ella no representa un amor imposible y eso se hace explícito en estos versos que Salinas incluyó en una de sus cartas: “[q]ue nuestra vida sea un himno cotidiano / que se renueva cada día” (70). Se observa que el amor es “cotidiano,” un amor más matrimonial. Solita Salinas comenta en la introducción de *Cartas de amor a Margarita* que la vida de Margarita era “un poco conventual” y que Salinas “se dedicó a instruirla con delicada constancia” por medio de sus cartas (13). Parece que ella era una mujer aislada que “no iba a bailes, ni a teatros, ni a fiestas. [...] Tocaba el piano y cuidaba de las rosas de su jardín, y se ocupaba en las tareas de la casa” (13). Esta descripción de Margarita no corresponde a la mujer independiente y autosuficiente de *La voz a ti debida*. El primer verso del libro indica una mujer que siempre vive en sus actos y Margarita no refleja precisamente esta imagen. Por estas razones, ni Margarita ni las cartas destinadas a ella parecen influir directamente en la construcción de la amada de *La voz a ti debida*.

El “tú” en *La voz a ti debida* también puede ser leído como un monólogo interior, es decir, puede representar el hablante dialogando consigo mismo en una especulación metafísica. Leo Spitzer propone que la amada es negada y que “la pareja amorosa reduce

hasta tal punto al yo del poeta, que la mujer sólo vive en función del espíritu del hombre y no es más que «un fenómeno de conciencia» de éste” (37). Además agrega que el poeta es un Narciso que no conoce a nadie fuera de él. Este trabajo no acepta la idea de Spitzer que la mujer sea sólo un “espíritu del hombre,” pero siendo sugerente su propuesta, es posible ver la búsqueda de la amada también como una búsqueda de sí mismo. Esta situación se hace posible porque como bien señala Carlos Feal Deibe, “por el amor uno llega a ser el que es, el que es verdadera, profundamente, no el que otro quiere que seamos” (*La poesía y narrativa* 302). Al tomar esto en cuenta, se puede leer algunos versos en términos de autoconocimiento. Por ejemplo, “[d]etrás, detrás más allá. / Por detrás de ti te busco” (3, 5-6). En otros versos, el amor de la amada parece llevar el amante a su verdadero ser. El hablante dice:

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
quién eres tú, mi invisible. (12, 30-37)

Por otro lado, el proceso de escribir también permite que el hablante tome conciencia de sí mismo. Casi al final del libro el amante dice:

[s]ombras y yo. Y el aire
meciendo blandamente
el cabello a las sombras
con un rumor de alma. (67, 9-12)

El acto de escribir poemas lleva al hablante a una visión de sí mismo y la ambigüedad de los versos permite una lectura múltiple. Aquí las “sombras” y el “alma” pueden ser de la amada o pueden ser una reflexión o conocimiento del hablante.

El acto de escribir también postula la presencia de un lector. Como en cualquier poema que responde a la estructura "tú" y "yo," es posible leer el "tú" como si fuera dirigido al lector. La capacidad de involucrar al lector en la poesía es parte del poder de *La voz a ti debida*. Edith Helman comenta en el prólogo de *To Live in Pronouns* que Salinas "initiates us listeners-hearers-readers into his attitude toward reality, into his way of perceiving objects" y es este compartir la relación amorosa, esta experiencia básica de la humanidad, lo que le da al libro su fuerza y popularidad (4). Es la posibilidad de vivir la experiencia, no sólo de describirla, lo que atrae el lector y produce una experiencia personal.

La técnica que permite el lector vivir la experiencia con el hablante es el uso exclusivo de los pronombres. Uno de los versos más famosos del libro viene del poema 14, cuando el hablante exclama "¡[q]ué alegría más alta: / vivir en los pronombres!" (14, 3-4). La falta de nombres propios abre el libro a varias lecturas posibles del hablante y la interlocutora, y universaliza los poemas para que cualquier lector pueda participar en el proceso amoroso. También abre el mundo de los amantes. Ramo Viñola explica que "las islas, los palacios y las torres tienen muros, los nombres tienen límites" pero los pronombres son infinitos y abiertos (275). Curiosamente, también es una manera muy personal de tratarse. El hablante comienza el libro con la palabra "tú," el cual insinúa no sólo que esta persona es conocida por el hablante sino también es la otra mitad del hablante. Él dice:

[s]é que cuando te llame
entre todas las gentes
del mundo,
sólo tú serás tú. (14, 12-15)

Este hablante no tiene que nombrar a su amada, cuando él dice “tú,” sólo puede ser una persona. El amante desea “vivir en los pronombres” porque es una manera de unificar la pareja. El acto de decir “tú” funda el “yo” y automáticamente hace vínculo entre el uno y el otro. Además, el “tú,” la amada, ayuda en definir el “yo” y es esta conexión lingüística la que metafóricamente unifica la pareja. Al ver el “tú” de esta forma, es posible entenderlo no sólo como la amada sino también como el amor porque es el amor de ella lo que da vida e identidad al “yo.” Es el amor y la unificación de los amantes lo que busca el hablante cuando dice que no hay una alegría más alta que vivir en los pronombres.

En resumen, el “tú” en *La voz a ti debida*, tiene varias lecturas posibles: puede representar los discursos amorosos tradicionales, una mujer real, el interior del hablante o el lector. El “tú” no sólo se puede entender de varias maneras sino también se crea de manera múltiple. Este “tú,” igual que el hablante, se crea de una combinación de los discursos amorosos renacentistas y románticos, de la biografía de Salinas y de la creación artística del autor. También existen otras ideas que influyen en la creación del hablante y la interlocutora. Ahora, quiero tratar algunos otros conceptos principales utilizados en el libro para la creación del hablante y la interlocutora.

Una noción clave en la creación del hablante y la interlocutora es su mutuo amor porque este amor los redefine a ambos. Una manifestación del amor es la capacidad, por parte de la amada, de crear. La condición creadora de la amada permite que ella dé vida al mundo, a sí mismo y al amante. Alma de Zubizarreta escribe en *Pedro Salinas El diálogo creador* que “[l]a esencialización que ha permitido a la amada reunir en un yo más auténtico las potencias de sus dos yos posibles, ha sido conseguida por la cabal

entrega de los amantes a la tarea: el poeta como guía, la amada como decidida autora de su propia intimidad” (158). Además observa que “el nuevo ser de ella era resultado del amor, creado por la relación” (158). El amor añade otra dimensión a la vida de ambos, se ve el mundo desde otro punto de vista, se encuentran nuevos niveles de sí mismos y ambos se definen en términos de la relación de modo que el amor mutuo de la pareja es clave en la creación de los amantes. El hablante demuestra esto cuando comenta que “a mi amor entonces, le conteste / la nueva criatura que tú eras” (41, 21-22). La amada se redefine por el amor del amante.

Es este amor también el que empuja al hablante a seguir buscando a la auténtica amada. El concepto de ‘esencia’ es una parte importante en la identidad del hablante porque él elige la búsqueda de la esencia de la amada como su trabajo y su búsqueda no sólo demuestra su amor sino también que a través de este amor y esta búsqueda, él vive un proceso de autoconocimiento. La idea de esencia también es claramente un elemento en la creación de la amada pero, como comenta Carlos Feal Deibe, “la esencia de la mujer consiste [...] en su cambio” (*La poesía y narrativa* 115). El hablante la describe a ella y dice:

[f]atalmente, te mudas
sin dejar de ser tú,
en tu propia mudanza,
con la fidelidad
constante del cambiar. (6, 14-18)

Estos versos reflejan el carácter complejo de la amada, ella no es singular sino una mujer cambiante de varios niveles. Por lo tanto, ella es presentada como una mujer más real porque refleja el proceso difícil e interminable de conocer a una persona verdadera, no una amada inventada y utópica. El hablante constantemente tiene que enfrentar la

complejidad de la amada y su tarea de encontrar su “esencia,” no es fácil, y desde un punto de vista postmoderno, una tarea imposible. Sin embargo, el amante sigue buscando a la amada esencial porque quiere encontrar la perfección posible de un ser. Aunque esta esperanza lo empuja a continuar la búsqueda, él sufre varios fracasos. El hablante describe “[e]ntre tu verdad más honda / y yo / me pones siempre tus besos” (53, 1-3). El amante no encuentra a la verdadera amada. En otro poema, él dice “[l]a luz lo malo que tiene / es que no viene de ti” (25, 1-2). El hablante quiere descubrir la luz interior de la amada y la luz natural y exterior no lo ayuda. De hecho, el amante nunca llega a descubrir a la amada esencial porque ella es irreducible a un concepto o cifra. El hablante dice en el poema 12:

[t]e vi, me has visto, y ahora
[] en tu amor cierro los ojos,
y camino sin error,
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. (12, 22, 30-37)

Carlos Feal Deibe comenta que en este poema “[l]a amada se revela en cuanto infinitud, que escapa siempre al intento de sujetarla, reducirla a los límites de lo conocible. Hay en ella una zona impenetrable de invisibilidad” (*La poesía y narrativa* 143). Esta característica de infinitud de la amada agrega otro nivel de imposibilidad a la relación que ya sabemos impulsa la pasión y el deseo del amante. Además, refleja la multiplicidad de la amada y representa una indicación de por qué existen tantas lecturas del “tú” en los poemas.

Otra noción que se desarrolla en muchos poemas es presentar a los amantes en forma de sombra. Incluso en el primer poema, el hablante toma esta forma para demostrar que está ausente hasta el momento que la amada lo elige y sólo así se convierte en una persona completa. Una función de esta idea de la sombra es representar lo no corporal de la persona. En algunos casos es la ausencia de la otra lo que se presenta en la forma de sombra. El hablante dice:

[t]ú no puedes quererme:
estás alta, ¡qué arriba!
Y para consolarme
me envías sombras, copias,
retratos, simulacros,
todos tan parecidos
como si fueses tú. (49, 1-7)

El amante crea sombras, es decir imágenes y recuerdos, para consolarse en la ausencia de la amada. Él admite “[] Yo vivo / de sombras, entre sombras” (49, 27-28) y es consciente de que él toma parte de crear estas sombras. Esto es evidente cuando comenta “[m]e estoy labrando tu sombra” (56, 1). En la forma de sombra, ella es infinita y él puede quererla sin límites en este estado. Cuando el amante convierte a la amada en sombra no es sólo una forma ideal de la amada donde ella se libera de las leyes del mundo real sino también es una representación de lo no corpóreo, de lo intangible que es la amada. Este concepto de la sombra demuestra la dualidad de la amada: ella es el cuerpo real pero también sombra intangible. Ella es la mujer idealizada y la mujer humana; es decir, la sombra es sólo otro aspecto poético de la amada verdadera. Tiene sentido representarla como una sombra porque los poemas la convierten en literatura y nunca pueden representarla en su integridad, sólo nos pueden pintar sus “sombras.”

La noción de sombras está muy presente en los últimos poemas (67, 68, 69 y 70). La soledad del amante es notable porque él lamenta estar sólo “[s]ombras y yo” (67, 9) y ella ya es “cuerpos disfrazados / de sombras, sobre la tierra” (69, 20-21). En el último poema, ambos se convierten en sombras.

¿Las oyes cómo piden realidades,
ellas, desmelenadas, fieras,
ellas, las sombras que los dos forjamos
en este inmenso lecho de distancia?
Cansadas ya de infinitud, de tiempo
sin medida, de anónimo, heridas
por una gran nostalgia de materia,
piden límites, días, nombres. (70, 1-8)

Aquí las sombras no son visiones utópicas que dan comodidad en la ausencia, tampoco representaciones de un estado donde el amor puede vivir en lo infinito, sino metáforas del sufrimiento de ambos. Estas sombras se parecen a “las muertes psíquicas” de los que habla Igor Caruso (8). Según Caruso, la separación de los amantes causa una muerte psíquica en la mente de los dos amantes. Cada uno tiene que confrontar esa muerte de la otra persona pero a la vez, vive de la muerte en la conciencia del otro. Caruso explica que es “el asesinato simbólico del otro Yo y, en parte, también la destrucción del propio Yo” (13). Cada persona emplea mecanismos de defensa para sobrevivir la ausencia de la otra persona y para superar esa “destrucción del propio Yo.” Según Caruso, un mecanismo muy común es la idealización de la otra persona, la reducción de ella a una idea o fantasía. Salinas utiliza la imagen de las sombras como esta manera de consuelo en los poemas 67, 68, 69 Sin embargo, esto no es satisfactorio porque Salinas quiere unir las sombras con lo corporal, quiere encontrar un estado total de amor El hablante cierra el poema diciendo:

[y] su afanoso sueño
de sombras, otra vez, será el retorno
a esta corporeidad mortal y rosa
donde el amor inventa su infinito. (70, 29-32)

El único sitio donde los amantes pueden unir metafóricamente sus sombras y sus corporeidades mortales es en los poemas, en el libro. Este es el espacio infinito de los amantes.

Salinas amplía la idea de sombra en la carta 68 cuando pregunta “¿[q]ué soy yo sino una sombra asida desesperadamente a una letra, a unos signos, para no perderte, mientras los demás te ofrecen horas, días, cosas gratas, realidades?” (159). Aquí el hablante se convierte en “sombra” pero es una sombra de los signos de sus cartas. En este caso, Salinas duda de sí mismo de que sus cartas puedan satisfacer a su amada, pero la pregunta sirve para demostrar nuevamente el vínculo entre la escritura del libro y “las sombras” o huellas del autor.

La presentación de la amada y del hablante como sombras es una buena metáfora porque captura la idea de multiplicidad de los amantes y también funciona como una indicación del proceso de autoconocimiento que los amantes viven gracias a su amor mutuo. La sombra es literalmente el reflejo del cuerpo de una persona y es la imagen perfecta para insinuar su autoreflexión y también su multiplicidad. Además, no es algo tangible y creo que esta es la característica más importante del hablante y la interlocutora. Ninguno de los dos es una persona singular, es decir no se los puede reducir a conceptos o cifras, y esta es la magia del libro. El hablante y la interlocutora se pueden leer a varios niveles, de manera que se abre un espacio de contemplación para el lector y se crea un

lugar donde se puede participar de la relación íntima de los amantes y del discurso amoroso de los poemas.

Otro logro del libro es que Salinas captura la complejidad y la multiplicidad del hablante y la interlocutora sin perderse en lo abstracto. A través de pequeños momentos y recuerdos, cada poema dibuja una parte de la relación amorosa (como un drama). Con el uso exclusivo de los pronombres “tú” y “yo,” los poemas están marcados por un tono íntimo pero a la vez, los amantes se mantienen abiertos a varias lecturas sin que ninguna de ellas traicione a la otra. Estas visiones múltiples permiten la posibilidad de identificar las diversas experiencias de los lectores con los que ofrece el libro. Esta integración de los lectores se corresponde con la búsqueda de los amantes, quienes aspiran a la unión integradora a través del amor. Lora Shaughnessy dice que los amantes buscan un “state of wholeness” (1) sin sacrificar su multiplicidad, ya que gracias al amor, llegan a conocerse a sí mismos, a su pareja y al mundo de manera más honda y amplia.

CONCLUSIONES

LA CREACIÓN POÉTICA

El núcleo, la fuerza, el motivo de vivir en *La voz a ti debida* es el amor. Por ello los amantes al final vencen el abismo y crean su propia realidad, su propio “infinito,” y además es a través de este amor que ellos llegan a ser quienes son y conocen mejor sus identidades más verdaderas y profundas (70, 32). El alcance de esta realización en un breve libro de poemas que los críticos consideran una de las mejores poesías amorosas del siglo XX en España es lo impresionante. Por eso, esta tesis consiste en un estudio de la creación poética del libro con la intención de indagar las influencias históricas, biográficas y creativas.

La estructura del libro es fragmentada (consiste en 70 poemas donde cada uno pone en escena un momento o un recuerdo de la relación) pero está unido por el tema de un único amor. La estructura del libro es un formato perfecto para presentar no sólo el monólogo del amante, sino también el carácter fragmentado (a veces, obsesivo o “loco”) del discurso amoroso.

Al elegir los epígrafes de Garcilaso de la Vega y Percy Bysshe Shelley, Pedro Salinas nos invita a analizar no sólo la conexión entre sus poemas y estos autores y sus textos, sino también el discurso amoroso renacentista y romántico al que pertenecen respectivamente estos escritores. Estos discursos tradicionales sirven como base desde la cual él puede dialogar y recrear su propio discurso. De hecho, muchos de los poemas se inscriben en las ideas principales del discurso amoroso renacentista y romántico, sobre todo el amor cortés. Es decir, la relación entre los amantes del libro es la de un amor

insatisfecho, basado en la dualidad de sufrimiento y felicidad, de desiguales, en búsqueda de la muerte, antimatrimonial e imposible. El concepto romántico de un amor predestinado también aparece en muchos poemas. La presencia de todos estos elementos amorosos permite que el amante mantenga su deseo por la amada. Sin embargo, hay también ‘escenas’ o visiones más contemporáneas de la pareja cuando ellos comparten su amor entre iguales. Es en estos instantes que el poder del amor de la pareja se une y las posibilidades se abren. La fuerza creativa de ella le da voz e inspiración al hablante de modo que la visión del mundo de ambos es más amplia y cada uno vive gracias al vivir del otro. Es en este lugar igualitario donde la visión de la amada es más humana porque ella no es tan glorificada de modo que el lector siente un nuevo nivel de intimidad con los amantes.

El lugar de los poemas es una parte importante en la creación. Poco a poco, la pareja crea su propio lugar para vivir continuamente su amor. Incluso, los amantes crean un lugar distinto al sitio retórico tradicional (el *locus amoenus*) Este lugar nuevo permite renovar y modernizar el discurso amoroso y resulta en una poesía no sólo más universal para los lectores contemporáneos sino también personal. Incluso en el último poema, al llegar a un lugar donde el amor de los amantes puede inventar “su infinito,” los poemas terminan con la posibilidad de un amor feliz. El amor entre la pareja en este lugar infinito parece tener el poder de trascender todo y invita pensar que gracias a este amor, la unificación del mundo real e inventado, del amor corporal e ideal, todavía es posible.

Salinas tiene un comentario muy citado que viene de su ensayo “La realidad y el poeta” donde dice que “[e]l poeta se coloca ante la realidad lo mismo que un cuerpo humano ante la luz, para crear otra cosa: una sombra. [] El poeta añade sombras al

mundo, sombras claras y luminosas, como luces nuevas” (191). Al tomar su comentario en cuenta, se nota que al crear *La voz a ti debida*, Salinas se coloca ante la tradición amorosa para recrear y dibujar “sombras claras y luminosas” de los discursos renacentistas y románticos, pero además, Salinas se coloca ante la realidad, su propia relación amorosa secreta, para recrear artísticamente más “sombras.” Es la capacidad de los poemas de hilvanar y recrear las experiencias biográficas con los discursos amorosos tradicionales en que se basan para inventar un discurso original y personal. Según Salinas, 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 devolvernos a nuestro verdadero ser” (Carreño 102). De manera semejante, Salinas utiliza los discursos amorosos tradicionales y su propia biografía como ingredientes, y a través de la creación de la poesía, los eleva a una experiencia más profunda.

Parte de esta magia es debida a la construcción múltiple del “yo” y “tú” del libro. Esta multiplicidad de los amantes funciona a dos niveles. No sólo existen varias lecturas del hablante y su interlocutora sino también cada uno está construido por diferentes influencias históricas, biográficas y creativas. El uso exclusivo de pronombres en los poemas es una técnica que se emplea para crear este efecto múltiple del hablante y la interlocutora, y resulta en una poesía más universal porque no está limitada a unas personas específicas. Además, crea un ambiente muy íntimo porque cada poema se enfoca en la relación personal de este “yo” y su amada. Es la capacidad de crear poemas personales y a la vez universales lo que atrae tanto.

La complejidad del hablante y la interlocutora tiene otro efecto importante. Una constante preocupación del hablante es buscar la esencia de la amada. Sin embargo,

como ya se mencionó, ella se caracteriza por su multiplicidad. No es posible reducirla a una cifra o a un concepto pero es este elemento de misterio lo que continuamente empuja al amante a seguir su búsqueda. Así los poemas mantienen una cierta tensión y movimiento que propulsa la poesía. El amante quiere encontrar un estado de integridad con la amada, una unión con ella en su amor mutuo, pero la multiplicidad de ellos y la complejidad de su situación no permite que lleguen a tal unión. Sin embargo, el último verso del libro propone la posibilidad de que el libro en sí pueda funcionar como el lugar donde los amantes encuentran su “infinito” y se unifican en su amor

El punto quizás más discutido de *La voz a ti debida* es la existencia de una mujer que influyera en la creación de la amada. Gracias a la publicación de *Cartas a Katherine Whitmore* es evidente que existió una mujer real que inspiró a la amada de los poemas. Más importante que un análisis biográfico de la relación entre Pedro Salinas y Katherine Whitmore, las cartas proveen una visión nueva de *La voz a ti debida*. Las cartas sirven como puentes textuales muy importantes porque Salinas (el autor empírico de las cartas) explica, amplía y desarrolla lo que Salinas (creador de los poemas) escribe en su poesía.

Reconozco que la lectura de este trabajo es sólo una entre muchas posibles lecturas, pero pienso que esto es parte de la magia del libro. Igual que los amantes, no se puede reducir los poemas a sus varios rasgos. Juan Villegas explica que:

el propio Salinas expuso en cuanto a la interpretación de la poesía: «La poesía existe o no existe; eso es todo. Si es, es con tal evidencia, con tan imperial y desafectada seguridad, que se me pone por encima de toda posible defensa, innecesaria. Su delicadeza, su delgadez suma, es su grande e invencible corporeidad, su resistencia y su victoria. Por eso considero la poesía como algo indefendible. Y, claro es, en justa correlación esencialmente inatacable. La poesía se explica sola, si no, no se explica. [] La poesía es una aventura hacia lo absoluto.» (132)

Con esto, se termina el análisis para que los poemas puedan explicarse a nuevos lectores y continuar su “aventura hacia lo absoluto.”

Obras citadas

- Alonso, Dámaso. "La poesía de Pedro Salinas desde 'Presagios' hasta 'La voz a ti debida.'" *Siglo de oro a este siglo de siglas*. Madrid: Ediciones Gredos, 1962.
- Arizmendi, Milagros. "De *La voz a ti debida* (Preliminares sobre un cancionero)." *Insula* Diciembre 540 (1991): 7-8.
- Barthes, Roland. *A Lover's Discourse*. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1978.
- Berlin, Isaiah. Preface. H.G. Schenk. *The Mind of the European Romantics: An Essay in Cultural History*. New York: Doubleday, 1969.
- Bermudez, Silvia. "The ideology of gender in Pedro Salinas' *La voz a ti debida*." *Revista Hispanica Moderna* December 48.2 (1995): 321-34.
- Blecua, J.M. "El amor en la poesía de Pedro Salinas." *Hispania* May 35.2 (1952): 134-137
- Bou, Enric. "'Descubrimiento' o 'encuentro' Pedro Salinas en Las Americas." *Torre* Oct.-Dec. 8.32 (1994): 439-442.
- Cabrera, Vicente. "'Suicidio hacia arriba' de Pedro Salinas." *Romance Notes* (1971): 221-225.
- Carreño, Antonio. "Los mitos del yo lírico: *La voz a ti debida* de Pedro Salinas." *Pedro Salinas. Estudios sobre su praxis y teoría de la escritura*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1992. 97-122.
- Caruso, Igor. *La separación de los amantes. una fenomenología de la muerte*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1969.
- Ciplijauskaitė, Biruté. "Y esta amante misteriosa...es la amada total." *Torre* Oct.-Dec. 8.32 (1994): 457-469.
- Cirre, José Francisco. *El mundo lírico de Pedro Salinas*. Granada: Editorial Don Quijote, 1982.
- Costa Viva, Olga. *Pedro Salinas frente a la realidad*. Madrid. Alfaguara, 1969
- De Rougemont, Denis. *Love in the Western World*. Trans. Montgomery Belgion. Princeton. Princeton U.P., 1983

- Debicki, Andrew P. "The Play of Difference in the Early Poetry of Pedro Salinas." *MLN* March 100.2 (1985): 265-280.
- . "La obra crítica de Pedro Salinas: de la modernidad a la postmodernidad." Ed. Enric Bou y Elena Gascón Vera. *Signo y memoria: ensayos sobre Pedro Salinas*. Madrid. Pliegos, 1993: 109-119
- Díez de Revenga, Francisco Javier. "Salinas y Puerto Rico: contemplación desde el mar." *Torre* Oct.-Dec. 8.32 (1994): 507-518.
- . *Tres poetas ante el amor, el mundo y la muerte. (Salinas, Guillén, Lorca)*. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria, 1989
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001
- Escartín Gual, Montserrat. "El uso de los topicos literarios en la obra de Pedro Salinas." *Signo y Memora: ensayos sobre Pedro Salinas*. Madrid. Pliegos, 1993 135-157
- Feal Deibe, Carlos. *Poesía y narrativa de Pedro Salinas* Madrid. Gredos, 2000.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Trans. A.M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books, 1972.
- Gabriele, John Philip. "Experiencia interior y autoridad absoluta en *La voz a ti debida*." *La Torre* Oct.-Dec. 5.20 (1991): 2-4.
- Genette, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Trans. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge U.P., 1987
- Gilman, Stephen. "El proemio a *La voz a ti debida*." Ed. Andrew P. Debicki. *Pedro Salinas*. Madrid. Taurus, 1976: 119-127
- Gullón, Ricardo. "La poesía de Pedro Salinas." Ed. Andrew P. Debicki. *Pedro Salinas*. Madrid: Taurus, 1976: 92-97
- Havard, Robert G. "Pedro Salinas and Courtly Love. The 'amada' in *La voz a ti debida*. Woman, Muse and Symbol." *Bulletin of Hispanic Studies* (1979): 123-144.
- Helman, Edith. Foreword. Pedro Salinas. *To Live in Pronouns*. New York: W W Norton and Company, 1974.
- Lejeune, Philippe. *On Autobiography*. Trans. Katherine Leary Ed. Paul John Eakin. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

- López-Baralt, Luce. "Melibeo soy" *La voz a ti debida* de Pedro Salinas como reflexión ontológica." *Torre* Oct.-Dec. 8.32 (1994): 563-599.
- MacLean, Benjamin P "El papel de la naturaleza en la literatura pastoril." 28 abril 2000 *Seminarios de Monash University* 15 marzo 2003
<http://www.arts.monash.edu.au/spanish/lit_theory/ben.html>
- Marías, Julián. *Obras* Madrid: Revista de Occidente, 1959
- Marichal, Juan. "Pedro Salinas: la voz a la confianza debida." *Revista de occidente* April (1965): 154-170.
- Maurer, Christopher. "Pedro Salinas y el lenguaje: nombrar a la amada." *Torre* Oct.-Dec. 8.32 (1994): 601-613.
- McConnell, Kathy "The poet in *La voz a ti debida*: A life in transition." *Mester Spring* 14.1 (1985): 20-28.
- Montero, Rosa. Introduction: Amar el amor. *Pasiones: amores y desamores que han cambiado la Historia*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, S.A., 2000.
- Nelli, René. *Trovadores y troveros*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1987
- Newman, Jean Cross. *Pedro Salinas and his circumstance*. San Juan. Inter American U.P., 1983.
- Palley, Julian. "*La voz a ti debida*: An appreciation." *Hispania* Dec. 40.1 (1957): 450-55.
- Paz, Octavio. "El más allá erótico." *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza editorial, 1986.
- Plato. *The Symposium*. Trans. R.E. Allen. New Haven: Yale U.P., 1991
- Ramo Viñola, Alicia. "La relación yo-tu en la poesía de Pedro Salinas." *Cuadernos Hispanoamericanos Revista Mensual de Cultura y Letras*. Madrid: 1972. 241-282.
- Rivers, Elias L. "La Égloga III y la paradoja del arte natural." Francisco Rico. *Historia y crítica de la literatura española II*. Barcelona: Renacimiento, 1980.
- Salinas, Pedro. *Cartas a Katherine Whitmore*. Ed. Enric Bou. Barcelona: Tusquets, 2002.
- . *Cartas de amor a Margarita, 1912-1915*. Madrid: Alianza Editorial, 1984

- . "El Defensor" *Ensayos Completos II*. Madrid: Taurus, 1983.
- . "Jorge Manrique o tradición y originalidad." *Ensayos Completos I*. Madrid: Taurus, 1983.
- . "La paloma de Venus." *Ensayos Completos II*. Madrid: Taurus, 1983.
- . *Poesías Completas, 2. La voz a ti debida*. Madrid. Alianza Editorial, 1995
- . "La realidad y el poeta." *Ensayos Completos I*. Madrid. Taurus, 1983.
- Schenk, H.G. *Mind of the European Romantics. An Essay in Cultural History*. New York: Doubleday, 1969.
- Shaughnessy, Lorna. *The Developing Poetic Philosophy of Pedro Salinas. A Study in 20th Century Spanish Poetry 'La reconquista de la entereza del hombre'* Lewiston: Mellen University Press, 1995.
- Shelley, Percy Bysshe. *Complete Works of Percy Bysshe Shelley*. London: Ernest Benn Limited, 1927
- . Pres. Ricardo Silva-Santisteban. *Epipsychidion*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Peru, 1996.
- Spizer, Leo. "El conceptismo interior de Pedro Salinas." *Revista Hispánica Moderna* 7 (1941): 33-73.
- Vega, Garcilaso de la. *Obras*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1966.
- Villegas, Juan. "El amor y la salvación existencial en dos poemas de Pedro Salinas." Ed. Andrew P Debicki. *Pedro Salinas*. Madrid: Taurus, 1976: 129-141
- Zardoya, Concha. "La 'otra' realidad de Pedro Salinas." *Pedro Salinas*. Madrid: Taurus, 1976: 72-81
- Zubizarreta, Alma de. *Pedro Salinas. El diálogo creador* Madrid: Editorial Gredos, 1969.