



# Estructura de los Motivos y Estructura del léxico en un poema de Pedro Salinas

POR EL

Dr. MANUEL MUÑOZ CORTES

Catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras

Tenemos que partir de un concepto metodológico inicial: el de la autonomía del poema: su consideración como un ente autónomo e irrepetible \* (1). Internamente, cada momento poemático se constituye no como significación independiente e independizada de la vivencia que le da origen, sino como significación vivencial intensa: como un verdadero "acto privilegiado". Aranguren, en su *Ética* (2), resume varias opiniones y distingue tres "actos privilegiados", el "instante" (que otros tratadistas llaman "momento"), la "repetición" y el "siempre". La vivencia poética, tal como la analizan muchos de los poetas que están con nosotros, es una vivencia que concentra en ella también la palabra, o una raíz de palabra, al menos un ritmo. Y nace en un "instante"; es "repetición" porque la vida creadora hace nacer intensamente un tiempo propio; y es "siempre" porque en la defensa que logra al hallar una forma, se constituye en plenitud sobrecronológica. Por ello todo momento poemático tiene esa

(\*) Las palabras indicadas con ' ' representan el contenido significativo fundamental de los vocablos que estén en el texto. Las indicadas con " " las realidades a que alude el poema sin estar formalizadas por el léxico.

(1) Toda la tradición retórica, y su renovación por los estudios estilísticos ha afirmado esto, pero no siempre se ha cumplido. Citemos el libro de DAMASO ALONSO *Poesía española* como la obra que más ejemplarmente ha renovado esta metodología. En mis trabajos no dejo de sentir resonancias de textos de EUCRATIDIO D'ORS, y al mismo tiempo de la técnica de análisis musical. Pero debo claramente afirmar mi sentido de continuación de los métodos de DAMASO ALONSO.

(2) He utilizado la 1.ª edición de este libro, tan importante, como destacué cuando apareció, para los análisis de textos en que aparezca la persona humana. Véanse las pp. 191 y ss.

UNIVERSIDAD DE MURCIA

EL ...

Depositar ... **BIBL.**

registro **12-12610**

autonomía, y el comentario o la interpretación deben determinar su unificada estructura y advertir las conexiones correspondientes en el texto. Este principio de autonomía, al que he llegado por experiencia personal, coincide con otros métodos más o menos diversos, desde la tradición "hermenéutica", renovada por Dilthey (3), y la "Literaturwissenschaft", hasta las recientes corrientes, en que de nuevo se valora el papel de la lengua poética (4). Digamos que la escuela española, sobre todo con la obra de Dámaso Alonso, nos ha enseñado, hace tiempo lo fundamental en este aspecto de la Filología.

En esta reunión se ha pronunciado la palabra "silencio". Pues bien, la palabra poética se produce desde el silencio. El poema, palabra compleja, signo complejo (como diría Max Bense) (5) se aproximará tanto más al estado de gracia poética cuanto más denso sea el silencio que lo rodee. Esta es una diferencia esencial entre la prosa y la poesía. Creo que hay unas maneras especiales de vivir el ritmo encarnado en la experiencia original del poema. Hay vivencias de estructuras distintas, pero las del poeta van hacia el canto. El poeta no dirá "pienso, luego existo", sino "canto, luego existo".

La autonomía de la obra de arte con palabras supone, por tanto, la creación de unas categorías temporales y espaciales propias. El silencio es una primera neutralización de los ritmos vitales exteriores, del oleaje de la superficie. El ritmo interno, ese que empieza a organizarse en la vivencia, es una excitación hacia el ser. Parece como si la "mímesis", la "imitación" fuera más que un brusco golpe una excitación de las fuerzas de la palabra. Pero esta es un ser unitario, y el ritmo puro, la sola música no es sino un ansia de significar totalmente. Además toda vivencia poética lo es en todo el signo, y por eso la creación —en prosa o verso— es

(3) Toda la dirección de la hermenéutica, representada en España, en el campo histórico por ANGEL FERRARI, ha aparecido un poco olvidada. Véase un nuevo intento de valoración en *Towards a phenomenological theory of literature*, de KURT MÜLLER-VOLLMER. The Hague, 1963, especialmente el cap. 4.

(4) La revalorización de la lengua poética en la lingüística tiene el aspecto de volver a plantear problemas que la tradición idealista había intentado resolver, con dificultades. Ya DAMASO ALONSO subtítulo penetrantemente su libro citado «Ensayo de métodos y límites estilísticos». Para estos movimientos nuevos véase especialmente *Style in language*, Ed. by Thomas A. Sebeok, 1960. Y también los trabajos y comunicaciones relativos a la lengua poética presentados al Noveno Congreso Internacional de Lingüística. (Proceedings of the ninth International Congress of Linguists. Cambridge, Mass. August, 27-31, 1962. The Hague, 1962. De las distintas comunicaciones de DE GROOT, RIFFATERRE, HALLIDAY, destaca el interés con que intentan anaizar los aspectos privativos del lenguaje poético. No es ocasión de referirme a estos trabajos, ni al interesante estudio de SAMUEL R. LEVIN: *Linguistic structures in poetry*, The Hague, 1964, autor que ha publicado otros trabajos de valor en «Words». Únicamente destaco que de nuevo la estilística ha tenido un cultivo y un interés, en contraste con quienes han decretado su desaparición.

(5) MAX BENSE: *Estética*, Buenos Aires (1967).

cifra del mundo. La forma poética, en verso, diseña una primera entidad en la percepción de la realidad porque hay una intencionalidad rítmica.

Pero al mismo tiempo hay una plenitud en el ansia de significar nuevamente, de dar lo que se percibe intensamente. Cada ser percibido tiene su palabra pero ésta vive en una tensión separadora del objeto real. Solamente mediante un silencio inicial que autonomice al objeto, que lo desligue de sus asociaciones contextuales y lo ponga en verdadera "situación" se logra la conexión interna, íntima, de la palabra poética, y el lenguaje adquiere su función poemática.

Y de esa manera la realidad del poema, su contenido, refleja fundamentalmente una estructura relacionante. No es un objeto aislado, sino un objeto que crea nuevas relaciones. Cada ser al nacer, por el ritmo, adquiere una fuerza especial, exige un espacio y un tiempo. La experiencia puede ser más o menos compleja, y puede haber unas roturas de espacios y tiempos, más o menos intensamente. Hay una asociación nueva, cada palabra desarrolla sus posibilidades, bien por analogías o semejanzas, o por desarrollo interno. Dos movimientos, la metáfora, y lo que se ha unificado con la designación de metonimia.

Estas tensiones de cada palabra las constituyen en relaciones sintácticas. Pero una sintaxis hecha por espacios, de silencios que no son los que están determinados en la vida cotidiana. La vivencia verbal, como función poética, percibe al ser en su doble dialéctica de persistencia y transitividad, de aislamiento y dependencia. Todas las formas de relaciones y todas las formas de asociación verbal se refuerzan por un condicionamiento íntimo inicial. Y cada forma, positiva o negativa, de conexión tiene tal fuerza que la función poética llega a llenar de sentido las palabras de relación, preposiciones y conjunciones, lo que es un punto de coincidencia con su función en filosofía.

Por ello el análisis, sea en el momento intuitivo o en el momento reflexivo, debe considerar conjuntamente las tensiones demarcativas, externas y parcialmente internas. Llamamos a la organización o composición de un poema o fragmento analizable, la "contextuación". Los fonemas demarcativos, los ritmos, las pausas, juegan un papel al servicio de esta contextuación. Y ella será la que demuestre la forma del léxico. Vamos a considerar esta organización del léxico como forma del poema. La contextuación léxica es tan formalizante como la que opera en el nivel fonético, y se corresponde, como veremos, con ellas. La formalización en el nivel léxico puede denotar una lucha entre los ritmos percibidos y la expresión formalizada. Insisto, sin embargo, en que la vivencia rítmica que surge en el "instante" es fundamentalmente un condicionamiento positivo para la palabra, porque supone una fe en su verdad. Ahora, si cada palabra es un momento, las relaciones percibidas, la "sintaxis", y como

correspondiente la "contextuación", pueden poner en peligro a cada palabra. La palabra poética es "instantánea", está cerca de la pura expresión: puede ser sólo un "síntoma", y, por tanto, está, por ser irrepetible, en peligro de perder su gracia de comunicación. No hay escape para el poeta. Para él todo es problema, pero problema resoluble por la fuerza de unir o armonizar contrarios. La relación entre las palabras poéticas unidas en el poema es y debe ser también nueva para el lector. Esto se ha dicho y repetido por poetas, por críticos, últimamente también por lingüistas. Hay en toda unión poética de palabras, en toda contextuación, una sorpresa.

Ahora bien, tendríamos que intentar una diferenciación de contenido. La percepción, y más, la vivencia de cosas, no es la percepción o vivencia de seres humanos. La poesía de objetos camina hacia la lógica, su peligro es la matematización de las notas percibidas; la poesía de seres humanos camina hacia el drama, su peligro es la excesiva persuasión. ¿Y sólo la poesía se ocupa de esta relación? La representación lingüística de los seres humanos son los nombres y los pronombres. De ahí que en la formación del espacio poético, contenido del poema, y de su tiempo, expresión de su ritmo y caminar, los nombres propios tengan un valor especial. Y tanto o más, los pronombres. Los pronombres personales serían los signos de las relaciones humanas. Pero todo pronombre, signo de un ser, supone la operación, supone o exige un verbo. Y el verbo, núcleo de un enunciado, atrae a su vez a otras palabras. En la tensión entre el pronombre exento, pura presencia o señalación, y el pronombre con un contenido referencial, exigente de un verbo, se articula la tensión entre léxico y sintaxis (6). Y, repitamos, el conocimiento de esta realidad, ¿es sólo cosa de poetas?

Pero atengámonos al poema que intento interpretar. Se trata de uno de los "momentos" que constituyen *La voz a ti debida*, de Pedro Salinas, obra que ya ha merecido bastantes comentarios (7). He seleccionado, un

---

(6) Aunque, por método y con artificio, he querido aislar el poema de Salinas que comenté, no dejo de reconocer que cualquier lector de este gran poeta recuerda inmediatamente, al hablarse de pronombres, el

*¡Qué alegría más alta:  
vivir en los pronombres!*

Y los pronombres han recibido una especial atención en la investigación filológica más reciente. V. ANA MARIA BARRENECHEA: *El pronombre y su inclusión en un sistema de categorías semánticas*, «Filología», Buenos Aires, VII, 1962, 241-272, y KLAUS HEGER: *Personale Deixis und grammatische Person*, en «RZPh», 1965, 81, 76-97.

(7) LEO SPITZER: *El conceptismo interior de Pedro Salinas*, en «Lingüística e historia literaria», Madrid, 1955, pp. 227 y ss. (para mí destaca demasiado la nota irrealizante de este libro. P. DARMANGEAT: *Pedro Salinas et la voz a ti debida*, París, Toulouse, 1955. Obras más generales (que no se refieren especialmente al poema comentado por mí). HORST BAADER: *Pedro Salinas*. «Studien zu Sei-

poco al azar, este poema. Se presenta inmediatamente la cuestión de la autonomía; ciertamente el libro y su continuación, *Razón de amor*, tienen una esencial unidad. Pero podemos probar a autonomizar el texto. Helo aquí:

*Miedo. De ti. Quererte  
es el más alto riesgo.  
Múltiples, tú y tu vida.  
Te tengo, a la de hoy;  
ya la conozco, entro  
por laberintos, fáciles  
gracias a ti, a tu mano.  
Y míos ahora, sí.*

*Pero tú eres  
tu propio más allá,  
como la luz y el mundo:  
días, noches, estíos,  
inviernos. sucediéndose.  
Fatalmente, te mudas  
sin dejar de ser tú,  
en tu propia mudanza,  
con la fidelidad  
constante del cambiar.*

*Di, ¿podré yo vivir  
en esos otros climas,  
o futuros, o luces  
que estás elaborando,  
como su zumo el fruto  
para mañana tuyo?  
¿O seré sólo algo  
que nació para un día  
tuyo (mi día eterno),  
para una primavera  
(en mí florida siempre)  
sin poder vivir ya*

---

nem Dichterischen und Kritischen Werk, Köln, 1955; CELSA DEHENNIN: *Passion d'absolu et tension poetique dans l'oeuvre poetique de P. S.* Gent Gand, 1957; CARLOS FEAL DEIBE: *La poesía de Pedro Salinas*. Madrid, 1965 (esp. p. 86, donde da unas interpretaciones algo distintas de las mías. Por otra parte, yo dediqué a *La voz a tí debida* un curso de Licenciatura en la Sorbona (1961-1962), cuyas notas he desarrollado en lo referente a este poema, muy ampliadas, naturalmente.

*cuando lleguen  
sucesivas en ti,  
inevitablemente,  
las fuerzas y los vientos  
nuevos, las otras lumbres,  
que esperan ya el momento  
de ser, en ti, tu vida.*

El poema así queda exento. Por ello mismo el lector deberá tenerlo delante para poder percibir mejor las relaciones contextuales que analizo.

El arranque del poema marca intensamente el paso del silencio a la palabra. No ha habido ninguna transición, ni título. La palabra

### *Miedo.*

queda exenta; apenas pronunciada tiene una identidad tonal, la limita una pausa. La curva de entonación asciende y desciende en el límite de ella misma, y termina con un breve descenso melódico. En su contenido tiene un valor intenso, está cargada de afectividad. Es, en su aislamiento, una palabra-oración, al menos hasta ahora, expresión nominal, cercana a la exclamación, y esta palabra ya crea una repercusión de inseguridad en el lector. Más que un "signo" es, expresión casi pura, un "síntoma". Y tiene un valor pasivo más que activo. Exige una causa.

Y aparece ésta, en una contextualización cuya pausa rompe el grupo normal complementario:

### *Miedo. De ti.*

El núcleo dependiente *De ti* se ha aislado por la pausa. Esta pausa tensa la significación de *Miedo*, y, al mismo tiempo, al dejar en posición inicial de grupo tónico a *De* pone de relieve su sentido, intensifica la relación causal expresada. La causa del temor es ese *ti*, es decir, una referencia personal representada por el pronombre. No ha habido hasta ahora ninguna otra referencia personal. No hay referencia para la persona que experimente ese temor. Y no ha habido referencia a un 'tú' sino un *ti* activo. No ha habido acción, no ha aparecido ningún verbo, pero hay ya una presencia activa creada sólo por la relación causal. Y ya la contextualización ha puesto en relación a *Miedo*, vocablo intenso en su relación con una posible realidad aún no creada por el poema. La palabra *Miedo* ha abierto las asociaciones posibles en el paradigma léxico de la lengua, del código previo al poema.

Pero la contextualización ha separado ya *Miedo* de su campo exterior al poema, y lo ha puesto en relación con otras palabras. Se ha creado así una primera interdependencia semántica. Hay una tensión, expresada por *Miedo*, entre la referencia expresada por *ti* y una persona aún indeterminada.

La presencia indicada por el pronombre reaparece. Es un nuevo vocablo:

*Miedo. De ti. Quererte*

Ha habido una nueva pausa interna, también es intensa. Aparece una forma verbal, se nos presenta una acción, pero aun representada por un infinitivo, clase intermedia entre el sustantivo y el verbo. No hay pronombre sujeto expreso, no lo puede haber al haberse creado esta estructura gramatical. En el plano de la expresión, es decir, en el nivel fonético, se formaliza esta palabra en un tonema de anticadencia, sostenido en su climax melódico por la pausa versal, en un encabalgamiento que pone de relieve la palabra. Y esta palabra ya representa un movimiento contrario. *Quererte* crea un nuevo dominio temático, el del "amor". En el paradigma léxico de ese campo onomasiológico, es palabra de nivel medio, es la de mayor frecuencia, sin duda, nos sitúa, por tanto, en una zona de cotidianidad. Pero el régimen ha transformado la mención a un 'tú' representado hasta ahora en dos posiciones, la activa y la pasiva (*De ti, -te*). Y la relación de las dos palabras *Miedo-Quererte* ha dado ya un nuevo valor, contextual, a *Quererte*, ya hay como una resonancia de los valores semánticos de *Miedo*. Doble tensión en el pronombre, doble tensión en el léxico.

Esa tensión se resuelve en el verso siguiente:

*Miedo. De ti. Quererte  
es el más alto riesgo.*

Aparece en este segundo verso una afirmación, con fuerza generalizadora, sentenciosa. El predicado contiene una palabra que inmediatamente se asocia a la que, intensamente había abierto el poema: *Miedo*. *Miedo* en sus posibilidades de asociación contiene a *riesgo*. Y se asocian, además, por el relieve que significa ocupar posiciones opuestas en la estructura enunciativa. Ambas palabras han formado ya un breve pero intenso campo léxico, y están conectadas con el pronombre, con la referencia a una persona, a un 'tú' que se ha manifestado en forma activa: *De ti* y receptora *-te*. El verso ofrece, en el nivel fónico, una gran condensación en las dos sílabas centrales, hay dos acentos (en *más* y en *al-*) que

destacan dos vocales de la máxima claridad y sonicidad, y que contrastan con las que le rodean. Y la intensidad léxica de *riesgo* tiene una expresión intensa por la fuerza de las consonantes. Su intensidad, desde el nivel sintáctico y de complementación, se ha valorado con el ponderativo *el más*. *Riesgo* ocupa el final de verso. Esta palabra no solamente ha establecido su relación con *miedo*, sino que con ella ha resonado en el campo deíctico, en la señalación a un "tú" que se ha manifestado en dos planos, pero que ya siendo causa del *miedo* y causa del *riesgo* para el ser querido, se nos manifiesta como amenaza pero al mismo tiempo como promesa. El *querer-* tiene una doble significación de búsqueda y de temor.

La "variación" del esquema de campo semántico *miedo-riesgo* ha estructurado creadoramente, en este "micro-contexto", una relación que en el "paradigma" del campo léxico del "temor" tenía una relación de "determinación". Se ha pasado a una "interdependencia". (En el paradigma de la lengua *riesgo* no supone *Miedo*, pero ahora se han relacionado de manera interdependiente.) Cada palabra en el plano del significante, en el poema se ha puesto de relieve mediante los medios fónicos indicados. Se ha creado además la relación entre ese campo del "temor" y el pronombre, la sustancia pronominal estructurada en una doble perspectiva. Lo que el pronombre personal de segunda persona tiene de opuesto al YO, es decir, de sentido más que de pura referencia deíctica, señalativa, se ha motivado al establecer la estructura con el campo *Miedo-riesgo*.

Pero aún tenemos que insistir en que *Quererte* no está personalizado en su carácter activo. Se mantiene la forma de infinitivo, que no permite la expresión de un sujeto activo más que parcialmente. Pero se ha conectado ya *quererte* con *miedo* y *riesgo*.

Este enunciado termina con una pausa, un descenso del tono, un silencio. E inmediatamente aparece un nuevo verso:

*Miedo. De ti. Quererte  
es el más alto riesgo.  
Múltiples, tú y tu vida.*

Podríamos esperar una continuidad semántica. Pero esta expectación ha sido defraudada. Ha saltado una palabra nueva, *Múltiples*. La palabra no va exenta, ocupa la rama de anticadencia, de tensión de un nuevo enunciado. Su mismo carácter rítmico, dactílico, le da una aceleración. Y semánticamente parece que es una novedad. No es una palabra que, todavía, no tenga en sí unas "connotaciones" afectivas. En sí es una palabra "denotativa", neutra. ¿Cómo se complementa esta palabra?

*Múltiples. tú y tu vida*



Desde el punto de vista sintáctico *Múltiples* es el atributo de una oración nominal, elíptica. La eliminación del verbo crea una mayor conexión entre sujeto y atributo. La relación se intensifica por la expectación que causa el climax tonal a que se llega después de la elevación de la rama tensiva. Esta rama tensiva coincide con la palabra, y acaba con el climax, que es un silencio. Y la resolución distensiva causa de nuevo una rotura semántica. En el paradigma léxico extratextual no hay conexión semántica entre "múltiple" y las notas de "vida humana". Hay, pues, una nueva expectación semántica.

También ha habido una variación tímbrica. En

### *Múltiples, tú y tu vida*

dominan las vocales cerradas, la cima tónica coincide con la nueva palabra temática *vida* y la mención, ahora ya de en *tú*. ¿A qué sirve esta estructura? Hay una conexión intensa, una interdependencia entre las dos palabras de las que una, *vida*, abre un nuevo dominio temático; la otra representa una nueva transformación del "otro" del "no yo". Aparece ya un *tú*. Pero este *tú* aparece como sujeto de esta oración, determinado por *Múltiple*. Ya hemos destacado la independencia de *Múltiple* y los campos semánticos anteriores: su neutralidad. Pero también la relación entre *Múltiple* y *tú y tu vida* es nueva, de una "constelación" (en términos glosemáticos) (8) se ha pasado a una "interdependencia", por ahora sin desarrollar, en términos de expectación. Hemos visto, inicialmente, cómo se constituye así, como en una primera exposición temática, la forma del poema, su estructura. Inmediatamente hemos observado que una palabra neutra se ha "tematizado" (es decir, ha constituido un "esquema de mundo" al destacarse) (9) y que por las conexiones internas apoyadas en los esquemas formales de la lengua, fónicos, gramaticales, léxicos, se ha "motivado". Estas conexiones han creado un mundo nuevo. Y ha sido, perdónesenos la insistencia, por la doble creación de un silencio fónico y un silencio semántico. ¿Qué es un silencio semántico? En el discurso, o decurso, es decir, en la sucesión de la palabra, las intuiciones expresadas van creando en cada momento de manifestación un ámbito de significaciones en el auditor. Cada palabra, decíamos antes, al nacer reduce, pero no anula sus armónicos semánticos. Y al mismo tiempo, por la

(8) Para estos términos véase EMILIO ALARCOS: *Gramática estructural*. Dos términos pueden relacionarse de tal manera que dependan mutuamente el uno del otro, interdependencia; o que uno dependa de otro, pero no al revés, determinación; o no tener ninguna dependencia entre ellos, constelación. Hay mayor variación terminológica, pero con esto es suficiente.

(9) Aquí «tematizar» se emplea en un sentido que intenta ser el que emplea la fenomenología.

fuerza asociativa de ellos, se crean asociaciones, bien por desarrollo interno, es decir, por metonimia, o bien por evocación de entes semejantes, es decir, por metáfora (10). Estas asociaciones se disminuyen en cada manifestación de una palabra. pero ésta, si ha roto con su aparición las asociaciones de las palabras anteriores, se constituye después de un silencio. Y al mismo tiempo forma, por esas asociaciones, una tensión. No olvidemos, como hemos dicho ya, el elemento temporal, consustancial al lenguaje. Cada palabra, al exigir un complemento, puede constituirse como una tensión que supone una expectación. Pero si surge una palabra que no tiene que ver con esas asociaciones aparece el silencio semántico. La relación es enigmática.

Aquí el enigma se ha resuelto en un *tú*. Este *tú* parece que centra la referencia anterior, doble *de ti, te*. Está calificado como múltiple. Pero ese *tú* no está solo. El núcleo sujeto *tú y tu vida* es doble. Ha habido una aparición de ese *tú*, ahora con una neutralidad de existencia. Sin embargo, en la misma yuxtaposición, marcada por la causa intensa del verso, encontramos una relación de causalidad. Hay una posibilidad de asociar causalmente *Miedo-riesgo*, el ser causante *de ti*, el *riesgo-miedo* de *querer* y *Múltiples, tú y tu vida*.

Ahora comienza el desarrollo de *Múltiple*:

*Te tengo, a la de hoy:  
ya la conozco, entro  
por laberintos, fáciles  
gracias a ti, a tu mano.  
Y míos ahora sí.*

De nuevo la dirección del movimiento se dirige al 'tú'. Hay una primera afirmación: *Te tengo*. Esta afirmación, breve, parece acordarse o ser una reaparición del tema de *quererte*. Se marca una posesión (intensificada, en el plano del significante, por la fuerza de la aliteración). En toda la estrofa podemos contemplar una intensidad numérica de las consonantes tensas y agudas. Y el desarrollo de *múltiples* comienza por un grado de consecuencia de la actitud de *querer*. Ahora el *tú* está poseído, ese *tú* que era *de ti* (causador de *miedo*) que era *-te* (objeto de *querer*), causador de *riesgo*. Ese "tú", que era aún impersonal, ahora aparece de nuevo en situación de conexión con un verbo, como "persona" (gramatical) *Te tengo*. El *tú* ha aparecido 'múltiple' en su relación. Las formas de esta relación *yo- tu* han aparecido intensamente, por el léxico asociado.

(10) Estos dos tipos de desarrollo reducen la clasificación clásica, metáfora-sinédoque-metonimia, y han sido utilizados en varios trabajos por JAKOBSON; véase, por ejemplo, *Essais de linguistique générale*, París, 1963, p. 61.

Pero ahora, el *te* se transforma mediante una aposición en *la de hoy*. Ha aparecido una nueva señalación, en este caso interna, al *tú*. La señalación es importante, además, porque introduce una nueva nota: no es mera deixis, sino tiene un contenido de género. Al poseer la categoría de género es indudablemente una representación de nombre, hay un contenido semántico, una referencia al *tú* como femenino. Pero al mismo tiempo tiene un valor de desarrollo de *múltiple*, hay un valor demostrativo, selectivo de los *tú* múltiples en un *tú*, en *la de hoy*. Obsérvese que la frase contenida por el verso, termina en pausa, marcada como más intensa que la mínima (que estaría señalada por una coma), señalada por un punto y coma.

La continuación está así separada:

*Te tengo, a la de hoy;  
ya la conozco.*

Se introduce un elemento temporal. Hay una nueva relación con el *tú* que es *la de hoy*. La relación que se establece entre *la de hoy* y *ya la conozco* podría ser situando a *la de hoy* como complemento de *ya la conozco*. Pero la pausa, gráficamente marcada, rompe esa relación, relaciona más intensamente *la de hoy* con *te tengo*. Obsérvese la rotura gramatical entre el *te* que ha continuado la referencia unitaria a *tú* y, *la de hoy*, que es desarrollo de *múltiple*. Al aislarse, por el recurso de la pausa verbal *ya la conozco*, se introduce un nuevo vocablo, un nuevo tema, el del "conocimiento". Una nueva presencia, efectivamente del *la* como objeto. Observemos que antes había habido un movimiento de despliegue de las posibilidades de relación marcadas por el pronombre (*De ti... quererte... tú te tengo*). Ahora hay otro movimiento cuyo esquema, formalizado por el lenguaje, es semejante: *la de hoy... ya la conozco*. Y en el léxico ha habido una nueva relación: la "posesión" se ha desplegado en "conocimiento".

El *quererte* como tensión proyectiva llegaba, lleno de riesgo, a la posesión: *te tengo*. Esta palabra puede asociar el conocimiento: *la conozco*. Se ha ido conformando un ente creado en el tiempo (*ya*) y con una posible espacialización, marcada, manifestada por

*entro.*

Pero la asociación es un motivo: expresión de vivencia temerosa, con el campo del paradigma interno del poema, *miedo-riesgo* no había desaparecido. Y ahora

*Entro*  
por *laberintos*.

complementa con *laberintos* el nuevo verbo, del campo de la posesión-conocimiento *entro*. *Entro* está en una posición final y se establece un encabalgamiento suave. Suave fonéticamente, pero de nuevo hay como un silencio semántico al nacer *laberintos*. Se ha creado una asociación con un plano exterior al poema. Una interpretación excesivamente limitada al texto olvidaría que la palabra, en todo acto de lengua, está simultáneamente en el plano del discurso y en el del paradigma, y que en éste pueden operar referencias asociativas diversas. Hay asociaciones que relacionan a la palabra manifestada con otras que no están en la realidad, sino en otros textos, o en otros sistemas de signos. Entre éstos puede estar el de la mitología. Surge así la asociación por lo que Dámaso Alonso llamó hace años "alusión" (11). Este desarrollo, con enlace asociativo alusivo, desarrolla elementos internos, una imagen que presentará una nueva actuación del 'tú':

*ya la conozco, entro*  
*por laberintos, fáciles*  
*gracias a ti, a tu mano*

*laberintos* era la expresión para la nota de 'dificultad', pero inmediatamente hay una calificación opuesta: *fáciles*.

Se ha cambiado la esencia actuante del 'tú'. El campo de palabras creado en el poema: *miedo... riesgo* asociado con él se ha visto sustituido por un nuevo campo (una nueva calidad) por la transformación del *laberintos* por la adjetivación, en *fáciles*. Aparece además *gracias a ti*. *Gracias* es una palabra que se opone, con *fáciles*, a *miedo... riesgo*. *Gracias a ti* forma una nueva expresión de "fuerza amable" de este *ti*, antes causador de temerosidad. En la estructura del verso

*gracias a ti, a tu mano*

el ritmo conduce al *ti* con su aguda, penetrante vocal como centro. Contrastando, se despliega una nueva oposición: *a tu mano*. De un lado, la presencia de este 'tú' manifestado tan variamente se encarna: surge un vocablo del léxico del cuerpo humano. Pero *la mano* aquí es mano conductora. Esta *mano* guiadora forma parte, indudablemente, de la referencia asociada *laberinto*. Hay una imagen de una Ariadna apenas entrevista.

(11) «Alusión y elusión en la poesía de Góngora», en *Revista de Occidente*, 1928. También en *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, 1944.

Y al final, como una intensidad de la posesión, el verso

*Y míos ahora, sí.*

La referencia al "yo" había aparecido en forma de morfema verbal en los presentes *conozco, entro*. Se había establecido la presencia del 'yo' sin énfasis. Pero de pronto, en este intenso final de estrofa, la posesión, motivo componente del 'yo', aparece con plenitud. Y *míos*. El motivo de la "posesión" ha estructurado el léxico con *tengo*, con el que está en relación, en un campo cuyo significado nuclear es "posesión", el posesivo *míos* se refiere a los *laberintos*. Y la presencia del acto de "posesión" se pone de relieve mediante el intenso *sí*, aislado en forma exclamativa. La temporalidad, motivo importante, aparece confirmada con *ahora*, marca también intensamente esa momentaneidad (*la de hoy*  $\longleftrightarrow$  *ahora*).

Así termina el primer momento estrófico. Está limitado por dos palabras intensas; la última parece un climax en el desarrollo. La contextualización se ofrece no continua, sino en breves unidades separadas por pausas que rompen a veces los enlaces sintácticos. El ritmo resulta así entrecortado. Se gana así relieve de las palabras, a las que su propio ritmo interno levanta también. El motivo inicial es una temerosidad expresada intensamente, y que es temerosidad de amar. Esta coordinación crea el motivo del encuentro temeroso con el amor. Hay un *tú* que se caracteriza como *múltiple*, palabra-motivo cuyo contenido toma un carácter temporal, por la articulación de un campo léxico de ese carácter: *la de hoy, ahora*; un tercer motivo, o aspecto del motivo amoroso central, o nuclear, es la "posesión": la estructura de realidad de este motivo se crea por el campo léxico *Te tengo, míos ahora*. El *tú* aparece con un "espacio": *laberintos*. La "temerosidad" se resuelve por el 'conocimiento' y la 'facilidad'. Se ha llegado a un climax afirmativo. Observamos la gran densidad de medios, las referencias internas; todo con una gran unidad de motivos y léxico.

Ahora un nuevo silencio, más amplio. La intensidad fónica del agudo grito:

*Y míos ahora, sí*

con sus dos penetrantes vocales agudas-difusas parecía prolongarse en un silencio de dominio. La súbita aparición de

*Pero tú eres*

representa una rotura, una anulación de esa afirmación llevada a su plenitud expresiva. La estructuración de los motivos, organizada por unidades estróficas, se separa aquí más.

El *Pero* tiene en sí, por la separación de su antecedente, que es todo el largo enunciado anterior, una fuerza contextual interna. Sólo su aparición, intensa, rompe o al menos limita ya todo lo afirmado anteriormente. Vemos cómo el contexto poético carga a una palabra relacionante de motivación.

El énfasis en el *tú* y en el *eres* nos pone de relieve también esa oposición a lo creado antes. Incluso la reducción silábica del verso, su misma irregularidad, opera al servicio de la concentración en esta nueva afirmación. Se deja en suspenso la frase, en una expectación del atributo. La expresión fónica: al reducir la frase, es decir, el esquema silábico que se había ido creando por la reiteración rítmica al utilizar el encabalgamiento, intensifica el valor de *eres*, así como la contestación que se exige como respuesta a la interrogación que supone en el mero enunciar del verbo *eres*. Y el *tú*, que hemos visto aparecer en distintas manifestaciones relativas, se presenta aquí con toda plenitud, como término que establece una conexión con la anterior aparición del pronombre enfático frente a los puntos de intensidad débil.

El atributo aparece inmediatamente:

*tu propio más allá*

Ocupa un verso, que recobra la medida: verso agudo en su acentuada sílaba final, intensificada por el timbre claro de la vocal *a*. Internamente el verso ofrece una condensación de acentos hacia el final. Al principio tiene menos intensa la acentuación y una oscuridad tímbrica que contrasta con la claridad y perceptibilidad del final: contraste en oscuro-claro.

Léxicamente hay una reiteración en la referencia al 'tú', aquí transformado en identidad posesiva. Y encontramos ya el desarrollo de la oposición que había empezado a marcarse con *Pero*. El poema había ido naciendo en una dinámica creación de un esquema de "otredad", cuya actualización y formalización por el léxico, suponía la connotación de "posesividad", primero momentánea, de actividad del "yo". Ahora la "posesividad" se centra en el 'tú'. La conjunción adversativa supuso un paso al plano de la afirmación de este *tú*. La estructura 'yo'-tú (no ha habido expresión plena del 'yo') se contextúa con una connotación inicial de "temerosidad", y con una motivación interna de "posesión". Pero ¿cuál es el atributo de *eres*? : *más allá*.

Este grupo léxico, sustantivado, tiene un "sema" puramente deíctico (12). Pero sí es cierto que crea un espacio, y si observamos su carácter

(12) Empleo «sema» según la terminología de A. J. GREIMAS: *Semantique structural*, París, 1966. GREIMAS emplea este término, que parece casi equivalente a «nota» del concepto. Yo alterno una y otra denominación.

opuesto a la "espacialidad" creada por *entro por* y sobre todo por *laberintos*, vemos que la asociación del "espacio interior" con el *te tengo*, con la "posesión" (*míos*) contrasta con la asociación de *Pero* con este *más allá*, que aparece como término de una oposición léxica y de motivo. Pero de nuevo hay que estimar las significaciones internas de cada palabra. Para mí *más allá* tiene una condensación referencial, una polisemia. Hay un valor temporal en el uso corriente de esta expresión, aunque matizado de un énfasis eufemístico que no aparece aquí: *el más allá* es una expresión para el indeciso lugar de los muertos. Pero aquí no aparece esta significación, aunque sí la "temporalidad".

La referencia espacial que antes se había formalizado con la alusión *laberinto* y después con el *más allá* desarrolla la posible nota de "lejanía" con una súbita aparición de nuevos vocablos de campos distintos, es decir, con una gran "distancia semántica" (13).

*como la luz y el mundo:*

Palabras abstractas, de un campo cósmico, que contienen una nota de "amplia lejanía", de "luminosidad", en oposición con las posibles asociaciones de *laberintos*. Dos palabras cuyo timbre oscuro se refuerza por el doble acento. Termina el verso, gráficamente, con dos puntos; fónicamente en una suspensión. Y los dos versos siguientes:

*días, noches, estíos,  
inviernos, sucediéndose*

representan un desarrollo metonímico; una transformación léxica en la que, primero, *días, noches*, despliegan en referencias concretas, el tema *luz*. *Luz/mundo* coordinados formaban una totalidad. La *luz* —espacio— se temporaliza. Pero esta temporalización se realiza mediante un grupo de vocablos que indican variación diferenciada. Hay, pues, un aprovechamiento de las resonancias semánticas. *Múltiple* se desarrolla en sus posibilidades. Como en cualquier desarrollo variado, el motivo surge en la diversidad de asociaciones. Y aquí, la estructuración en palabras del motivo crea a su vez nuevas posibilidades asociativas. Mas la unidad inicial *Múltiples, tú y tu vida* sigue operando. Ha habido una aparición de palabras que, aparentemente, son intemporales: *luz, mundo*, aunque por la comparación están conectadas con *más allá*. Pero la fuerza de repercusión sobre el lector se intensifica por la ausencia de artículo, las palabras no están actualizadas. En el nivel fónico opera la misma organización rit-

(13) El término «distancia semántica» ha sido empleado por HOWARD R. POLLIO en *The Structural Basis of Word Association Behavior*, The Hague, 1966.

mica, en breves grupos tónicos, las pausas señalan el contraste semántico que excluye momentos intermedios. Por otra parte en el paradigma de la lengua *días noches* forman una pareja semántica muy antigua. Se ha organizado el contenido por la expresión, en una estructura léxica potenciada por las fuerzas fónicas y morfosintácticas.

Idéntica organización en el par *estíos/inviernos*. Pero la servidumbre relativa del verso impone un encabalgamiento que tensa la oposición interna del par de vocablos mediante el silencio de la pausa versal (14). De nuevo vemos que la contextuación crea un mundo con mucho relieve de los contrastes, con una morfología tipológica de contrarios.

Se ha operado, por la fuerza creciente de la estructuración, una densidad en el contenido. Por la misma distancia semántica de los vocablos en situación de "disponibilidad" y su engarce mediante la fuerza motivadora se verifican acciones y reacciones. Si *luz/mundo* se transforman a su vez en *días, noches, estíos/inviernos*, éstos también resuenan en la imagen que queda en la memoria del lector (por ello debe haber en la interpretación la serie de lecturas indicadas decisivamente por Dámaso Alonso. (15). Este léxico concreto-temporal da tal carácter a *luz y mundo*. A esta presencia del "tiempo" contribuye la misma forma temporal del poema: su sucesión. El poema es un ente temporal, como lo es el lenguaje, y asistimos a un despliegue de la palabra. Pero la aparición del verbo:

*sucedíendose*

marca plenamente la "temporalidad". En el nivel fónico la nasalidad apoya el sentido de "continuidad", expresado en el nivel morfosintáctico por el gerundio, y en el léxico por la elección de *suced(er)*, que tiene un "sema" o nota de "temporalidad discontinua". Se nos presenta, pues, una asociación con *Múltiples*, es decir, una estructuración interna, inter-estrófica, que está dada por el motivo "multiplicidad-temerosidad". Ahora el poema plantea una duda de puntuación. El punto y aparte después de

*sucedíendose*

parece romper el término de la comparación. Parecería que

*Fatalmente, te mudas  
sin dejar de ser tú,*

(14) Para esta designación de «pausa versal» y otros términos métricos útiles para la estilística, véase RAFAEL DE BALBIN: *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, 1962.

(15) Véase el citado estudio *Poesía española*, especialmente las páginas bellísimas del capítulo «Primer conocimiento de la obra poética: del lector».



se enlazaría con

*como la luz y el mundo*  
 .....  
*Fatalmente, te mudas*

Pero esta puntuación marca la separación con *Fatalmente* y relaciona más estrechamente a *tú eres* con el desarrollo de *más allá*. Pero lo importante es la aparición de este adverbio, *Fatalmente*, que parece marcar la esencialidad cambiante del *tú*.

La poesía se había desplegado en un léxico impersonalizado, cósmico. Pero de pronto, *Fatalmente*... nos vuelve con su nota semántica de "peligrosidad" a *Miedo*, la intensa palabra semántica del comienzo del poema. Y de nuevo la aparición del *te*, es decir, la presencia del 'tú'. Ahora el pronombre tiene una manifestación reflexiva. Se corresponde esa reflexividad con el *se* de *sucedíéndose* (¿reflexividad o impersonalidad?). Y de nuevo el motivo de "multiplicidad + temporalidad", en acorde expresado, con *mudas*. Pero

*sin dejar de ser tú*

plantea un nuevo enigma. Una contradicción entre términos, oscilación de la realidad. El poeta, la voz que nos va creando un mundo, nos ofrece una realidad oscilante entre el ser y el existir, entre la permanencia y el cambio. Pero además de ceñirse a las palabras las desarrolla. Y así completa a *mudas* con este desarrollo formal, según una vieja figura retórica

*en tu propia mudanza*

El desarrollo de la intuición de un 'tú' con el que con *Miedo* se enfrenta quien nos habla, de un 'tú' que es *Múltiple, tú y tu vida*, que es una "sucesión" se muestra ahora con *mudanza*, desarrollo de mudar, con una nueva presencia de la expresión de la identidad *tu propio más allá, tu propia mudanza*. Pero aún la contradicción aparecerá confirmada

*con la fidelidad*  
*constante del cambiar*

*fidelidad* en su estructura semántica estaría en el núcleo motivado de la "constancia" (*tú eres... sin dejar de ser tú*), en contraste con el núcleo del "cambio". Y ambos núcleos léxicos son esenciales en la figura de ese 'tú' que aparece construido por el mismo juego de formas. Pero precisamente

la determinación modal que se sugiere en estos dos últimos versos intensifican esa esencia contradictoria del 'tú'. Crean una unidad con la oposición de *fidelidad* y de *cambiar*, intensificada con el adjetivo *constante*. Y el final, final de verso y de núcleo estrófico, pone de relieve, con fuerza rítmica, tonal y tímbrica, a la palabra *cambiar* palabra motivada, en el campo léxico de la "mudanza", de la "multiplicidad".

Termina así la segunda unidad estrófica, marcada por la separación gráfica, es decir, por un silencio más prolongado. Y se estructura, en sí y en su relación con la primera unidad estrófica, por la organización del léxico. Hay un motivo esencial, una realidad intuída, el 'tú', puesto de relieve, analizado de una manera esencial, se nos va creando en su situación. La conexión con la primera unidad, con el 'tú' presente en la primera estrofa, se verifica por desarrollo de la palabra temática *Múltiples*, unida en verso con el *tú*

### *Múltiples, tú y tu vida*

En este verso había ya una diversidad interna en el *tú*. La coordinación *tú y tu vida* analiza una diferenciación entre el *tú* temido, poseído en momento destemporalizado, convertido en "instante", en un "instante" de plenitud posesoria (*míos ahora, sí*). Ahora bien, la segunda estrofa introduce todo un grupo de palabras que despliegan en sus posibilidades esa multiplicidad que estaba como insinuada en la primera estrofa. De la significación, aún sin definir temporalmente, de la esencialización cósmica, mediante la comparación, se va a crear un mundo de palabras que a su vez que despliegan formas del ser que es el 'tú' se constituyen como núcleos simbólicos. Se forma un campo léxico temático, que se organiza como campo motivado, y que está constituido por sustantivos y, sobre todo, por verbos que se agrupan en el "sema" o nota fundamental de "cambio" y que pueden desplegarse en desarrollos morfosemánticos (la vieja figura del políptoton), en contraste fundido con el campo léxico que expresa la esencia (*tú eres, tu propio, tu propia mudanza, sin dejar de ser tú, fidelidad constante*). Así se constituye este campo formando el 'tú' núcleo del motivo esencial del poema. Los elementos del nivel fónico, intensidad, pausas, concentración y distribución tímbricas (con un dominio de los timbres bajos y oscuros) sirven al relieve del léxico, organizado en la forma dicha. Los núcleos de motivación, esta tensión entre un 'yo' temeroso y un 'tú' que se va creando en su despliegue, se definen y estructuran en la totalidad de la estrofa. Pero es una estructuración dinámica, temporal, en la que cada palabra se manifiesta en tensión exigente de una respuesta. El léxico se ha organizado según una primera intuición privilegiada, en un "instante". Una intuición de un 'tú' expresada inicialmente como temerosidad (*Miedo*). Todo el poema, lo vamos viendo, tiene

un modo apelativo, la insistencia en el léxico de la deixis personal, el énfasis —categoría, según hemos visto, de intensidad— desarrolla en la palabra del monodialogador una intención, no cumplida, de posesión; pero de posesión imposibilitada por el elusivo despliegue de ese 'tú' múltiple. Todo el resto del léxico sirve, mediante la ordenación de sus elementos, a un despliegue posible de la esencia de ese 'tú'. Han nacido en esa ordenación del léxico que crea el poema, en esa búsqueda en la que el "motivo" de "encuentro temeroso con el otro" es "causa motiva", causa de un movimiento, todos los encuentros asociativos. Pero cada palabra, al nacer, estructurada en ese "tiempo operativo" que posee el lenguaje, habiéndose cargado de sentido, "sacralizado" (diría Sartre), tiene activadas sus referencias, sus notas; éstas pueden desarrollarse intensificando las tensiones de los seres evocados en esas asociaciones. La palabra, en su totalidad, es "forma" que posee las virtualidades de ésta, y al irse constituyendo en un sistema, en una estructura, aumenta las posibilidades propias con las de las palabras asociadas. Es un tipo de poetizar, en el que se da muy intensamente la cohesión, relevada en el nivel fónico por los ritmos y contrastes, las asociaciones en núcleos tónicos, los silencios, y encabalgamientos que hemos ido analizando.

Si comparamos el segundo momento estrófico con el primero observamos su oposición mutua; es decir, que se ha estructurado como un despliegue del arranque inicial adversativo. Ahora se abre otro momento estrófico, después de la pausa y la expectación consiguiente.

Se abre con una forma verbal imperativa. La lectura previa (esa lectura de lector intuidor, entregado, de que habla Dámaso Alonso, como decíamos antes) nos obliga a una tensión doble. En primer lugar, la forma breve imperativa, *Di*, se encuentra aislada. Su brevedad funde los momentos tonales tensivos y distensivos existentes en la palabra aislada, pero de tal manera que casi se anulan. E inmediatamente se inicia una larga interrogación, en la que cada parte de la frase se mantiene por encabalgamientos. La interrogación es al mismo tiempo exclamativa, y tiene un carácter hipotético. Posiblemente el sentido exacto depende en mucho de la interpretación del lector oral (tema discutido en esta reunión por Gerardo Diego). Lo cierto es que la amplia interrogación tensa corporalmente la expresión, marca la angustia de una manera encarnizadamente real. Y la segunda parte de la estrofa es aún más larga, extensísima secuencia en la que las pausas versales en tensión de encabalgamiento no significan descansos, sino una mayor tensión. Veremos cómo los encabalgamientos "sirremáticos" (en la terminología de Antonio Quilis) (16) aumentan en esta segunda unidad tonal.

(16) *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*. Madrid, 1964, p. 95.

Veamos ahora, después de una primera lectura en la que percibimos la angustiada función de la doble pregunta, el desarrollo de este final, sin final, de esta tensión dubitativa, que no calma el *Miedo inicial*. En el primer verso

*Di, ¿podré yo vivir*

observamos, aparte de la doble tensión tonal, la polirritmia del verso que destaca la oposición entre el modo imperativo dominante y la interrogación que en sí aparece como temerosa, porque ya la forma que da a la realidad tiene un talante patético. El imperativo, expresión pura de la función del lenguaje que consiste en dirigirse al destinatario del mensaje, función llamada "conativa" por Jakobson (17), exige una contestación, que no llegará a la larga pregunta, dividida en una disyunción, también motivada dramáticamente. El aislamiento fónico destaca en este *Di* su sentido de creación de un nuevo momento de la realidad que es esta pregunta dirigida al 'tú'. Y la primera parte de esta pregunta marca, por los medios fónicos ya analizados, dos palabras-clave: *podré* en un futuro hipotético, indica una duda de realidad. Todo futuro es una interrogación. Se marca de nuevo el momento estructural del motivo que corresponde a un 'yo' con una presencia del pronombre pleno, momento enfático, y *vivir*, palabra intensa en sí misma, y que en la suspensión del encabalgamiento se deja en disposición exigente de un complemento.

Y el complemento es de determinación de lugar:

*Di, ¿podré yo vivir  
en esos otros climas*

El verso que contiene la determinación es opaco, con una acumulación de timbres densos y oscuros en el centro. Introduce la palabra *climas*. Su significación se transforma al entrar en el campo léxico de la "multiplicidad" mediante el indefinido *otros*. Se establece la conexión con *Múltiples tú y tu vida*, y más concretamente (en un tipo de relación metonímica) con *estíos, inviernos*. Y la continuación enlaza otros elementos léxicos

*o futuros o luces*

Aparecen palabras que, de nuevo, no tienen cohesión semántica en el paradigma de la lengua general; hay una "impertinencia" (como diría Co-

---

(17) Véase «Closing statements: Linguistics and Poetics» en el citado libro de SEBEOK: *Style in language*; también en *Essais...*, p. 209.

hen: (18). Pero hay una cohesión con el paradigma motivado, interno, del poema. El vocablo *futuros* está en asociación con *tu propio más allá*, es decir, forma un desarrollo del motivo interno, intuído de la 'temporalidad futura y cambiante causadora de temerosidad'. Y *lucos* aparece transformando, morfosemánticamente, a *luz*, que había tenido un desarrollo metonímico en *días, noches*. La disyunción *o* indica, en la igualación que propone, una relación doble entre *climas* (que corresponde a *estios, inviernos, mundo*) *futuros (más allá), lucos (luz, días, noches)*. Es un tipo de disyunción que aparece con frecuencia en la poesía coetánea de Salinas, pero que aquí tiene una función interna, estructurada de una manera nueva, de los motivos constituyentes del poema.

Y este núcleo complementario se desarrolla apoyado en el *en*. Por ahora la pregunta inmediata, tensa por el tono interrogativo, que domina suprasegmentalmente el período de que forma parte, marca este *vivir en*. Hay una aspiración a la "espacialidad", afirmada antes, mediante la imagen de los *laberintos*. El *en* quiere hacerse al mismo tiempo estático y proyectivo.

Volvamos a:

*o futuros o lucos*

El verso siguiente se inicia con un *que* que forma una oración de relativo.

*que estás elaborando*

En el nivel fónico hay cierta neutralidad interior. Pero la aparición del vocablo *elaborando* representa un nuevo salto semántico. Esta palabra se manifiesta como verbo en una forma que hace más patente el carácter sucesivo de la palabra. Está con sus notas o "semas" de 'artificiosidad' frente a la "naturalidad" de las palabras del campo "cósmico" que han ido conformando el campo léxico derivado de *tu propio más allá*. Hay, pues, una unión tensa de términos disyectos en la estructura semántica de la lengua.

Pero inmediatamente este "enigma" se resuelve:

*como su zumo el fruto*

Este verso, que condensa los acentos en su segundo momento, en su parte final, con la acumulación de timbres graves y densos, con los acen-

---

(18) JEAN COHEN: *Structure du langage poétique*, París, 1966, especialmente pp. 104 y ss.

tos coincidiendo con los timbres, presenta una realidad metafórica, cuyo tercio de comparación ofrece, léxicamente, una realidad, concreta, material, que en su significación, mediante *zumo y fruto* posee una nota, más o menos intensa, de "temporalidad". Es una imagen del tiempo, vuelve la mente a las evocaciones "naturales", y la misma referencia a un ser concreto enriquece lo que podríamos llamar los extremos imaginativos del léxico del poema. Pero de nuevo se vuelve al motivo dominante, la temporalidad aparece con toda plenitud verbal:

*para mañana tuyo?*

Aquí *mañana* nos presenta un signo que se opone, en las asociaciones normales de la lengua a *hoy*. *Hoy* era palabra clave, constitutiva de una articulación de motivos (*la de hoy*). *Mañana*, entra en la serie onomasiológica (19) de "futuridad" que ya estaba motivada por la conexión de "temerosidad-futuridad-cambio". El *hoy* se asociaba con la instantaneidad eternizante por el 'yo', con la posesión (*Y míos ahora, sí*). El *mañana* se asocia, sintagmáticamente, con *tuyo*. De nuevo se enlazan los vocablos en motivos, en el motivo de la tensión "yo-presente" ↔ "tú-temeroso futuro".

Con este *mañana tuyo?* termina la primera parte, en tensión interrogativa, según hemos dicho. El período que comienza consiste, de nuevo, en una larga interrogación. Es interesante observar, en la estructura temporal, cómo el poema ha ido creciendo en el tiempo interno, operativo del poema. La medida de las estrofas no ha sido regular, ha ido creciendo el tiempo de ellas hasta llegar a esta doble y amplia interrogación; la segunda aún es más amplia, más dificultosa, más ahogadora. Esta estructura de pregunta sin respuesta crea un drama sin resolución. Y esto se expresa contextuando de esta manera los límites externos del mensaje. Todo nos deja esa inseguridad. La única afirmación posesoria —primera estrofa— se ligaba a un presente instantáneo. El futuro es sólo duda. Veamos esta nueva estrofa.

Se abre con una nueva disyunción. Pero esta vez la conjunción disyuntiva tiene un claro valor separador, no los matices aunadores que observábamos antes. La disyunción abre aquí ese período más angustioso aún, más tensivo también en el léxico, como vamos a ver.

El primer verso:

*¿O seré sólo algo*

(19) La serie onomasiológica es el conjunto de palabras que corresponden a un campo determinado de significados relacionados con un determinado sector de la realidad. La onomasiológica contempla el léxico en la perspectiva que parte del significado y va al significante

posee una gran densidad acentual; en su polirritmia destaca cada una de las palabras que contiene. *Seré* representa una aparición, morfosemántica, del motivo del "ser", de la esencia, de la posible existencia (unidas ambas), del "yo-tú". Esencia futura, restringida por el *sólo*, cuya posición prácticamente central en el verso, potencia su carácter intenso de limitación de las posibilidades de esencia, como en el momento interrogativo anterior existía la limitación de *vivir*. Y esta restricción opera doblemente la lengua tiene un valor de presunción de individualidad, y así armoniza sobre el verbo y el complemento. *Algo* es un indefinido en sí mismo, en con el significado de la interrogación. Ese *algo* está ya restringido a un momento, *sólo* alerta así su nota de "soledad". El *algo* se determina en el verso siguiente:

*que nació para un día*

Este heptasilabo dactílico se constituye con una coincidencia de las dos sílabas acentuadas con dos vocales extremas en su timbre: contraste de densa-grave (ó) con difusa-aguda (í). Este relieve fónico destaca una palabra del campo semántico del "vivir". Pero introduce una nueva perspectiva, da un relieve a un aspecto del "vivir". Pero introduce una nueva perspectiva, da un relieve a un aspecto del "vivir", al destacar el "comienzo" acentúa el carácter temporal de la vida, temporaliza limitadamente el *seré*. Pero nació, está ya penetrado por *sólo* y *algo*, está entonado con un sintonema de interrogación.

Y reaparece, con variación morfosemántica (20), *día*. En el segundo momento estrófico *días* tenía un carácter abstractivo, formaba parte de una pareja existente en la lengua externa al poema, estaba en plural, y carecía de artículo que marcara individualidad alguna. Era tan sólo una visión de futuro. Ahora un *día* opone su contextura semántica singular e individualizada. *Días*, por su entidad y su articulación sintagmática, era expresión del "tiempo como sucesividad", pero *un día* expresa, de nuevo, la "instantaneidad" formalizada antes por *hoy, ahora*. La nota de "nacimiento" está limitada efímeramente.

Además, *día* está colocado en el axis rítmico (21) de la estrofa, en un eucabalgamiento que expresa, fónicamente, una expectación, una indeterminación completada con una nueva formalización del motivo del "tú":

*que nació para un día  
tuyo*

(20) La variación morfosemántica reproduce a una palabra con variación morfológica que representa una variación semántica, importante en el contexto.

(21) Véase la *ob. cit.* de RAFAEL DE BALBIN.

En este comienzo de verso, *tuyo* posee una densidad total: en el curso poético aparece con un relieve debido a la pausa del encabalgamiento sirmático, es decir, con rotura del sintagma nombre-adjetivo. Ocupa así un comienzo de núcleo; es palabra tónica, con un fonema consonántico oclusivo, agudo y denso (22), y forma sílaba con una vocal densa y grave. Morfosintácticamente *tuyo* es un grado intenso de la posesión, está en el límite de la sustantivización. Léxicamente califica a *día*, y es una formalización de la conexión motivada de "tiempo tuyo", de la "posesión". Se ha marcado la simple esencia instantánea de *día*, pero en este mismo verso comienza una nueva manera de contextualizar la estructura oposicional del motivo.

Releamos:

*¿O seré sólo algo  
que nació para un día  
tuyo (mi día eterno)*

no hay pausa después de *tuyo*, sino un paréntesis. Para determinar el valor del contraste tonal hay que recordar que todo el fragmento que estamos analizando está en una elevación interrogativa, en tensión de anticadencia; en el paréntesis hay un descenso de tono, como un apagamiento. Si analizamos el contenido del paréntesis advertimos que tiene dos acentos, el primero dobla su relieve con lo agudo del timbre agudo y difuso de la *í*; en *eterno* el acento y la colocación en el axis rítmico se doblan por la tensión de las consonantes.

Reaparece *día* aquí sin variación morfológica. Pero ahora, al reaparecer, está determinado por *mi*. Una misma realidad, ese "instante" que había dado nacimiento a la proclamación intensa:

*Y ahora míos, sí*

ha aparecido en contextualización sintagmática con *tuyo*. *Tuyo* es un *día*, para el "tú" el instante es momento de una "sucesividad"; la instantaneidad del *ahora* se define ya, por la forma del léxico, como *eterno*. Esta palabra es intensa en el léxico extrapoemático, en el poema se ha conectado con *hoy* (*la de hoy*) con *ahora* (*Y míos ahora, sí*). Ahora bien, como hemos dicho, *día* en sus sucesivas reapariciones podía marcar, doblemente, su carácter vario, de punto de una sucesividad. Pero en

*(mi día eterno)*

(22) Para la terminología acústica empleada a lo largo del trabajo, véase E. ALARCOS, *Fonología española*, que ha adaptado la nomenclatura de JAKOBSON y HALLE.



hay una tensión interna, una aparente contradicción en el choque de sus referencias intencionales. *Día* había representado hasta ahora en sus reapariciones una concreción semántica. Al llegar a *mi día* podríamos volver a un *ahora*. Pero de la 'puntualidad' pasamos bruscamente la 'perennidad'. Los esquemas léxicos, las articulaciones que se han ido formalizando han creado así una doble perspectiva del tiempo, dos tiempos distintos, significados por dos campos léxicos motivados por la oposición 'yo-tú', que vemos constituirse como motivo nuclear.

Inmediatamente una nueva unidad versal en la que el tono vuelve a alzarse al nivel interrogativo.

*para una primavera.*

Este verso es de concentrada riqueza tímbrica, con vocales en contrastes, agudas y claras. Ofrece una reaparición del campo léxico que desarrolló a *mundo* (*estíos, inviernos*) reaparecen transformadas. De nuevo la individualización, la puntualidad o momento de sucesividad marcada por *una Primavera*, con referencia al paradigma interno *estíos-inviernos*, representa un significado de posición intermedia. Pero *primavera* tiene, en el léxico extrapoemático, un valor que la convierte en elemento de un sistema intermedio entre el léxico puramente mostrativo, temporal de la lengua media, y el poemático: es palabra literaria, cuyas evocaciones ligadas con lo amoroso pesan intensamente, y esas evocaciones se refuerzan con un nuevo paréntesis

*para una primavera  
(en mí florida siempre).*

Observemos que en este momento contextual, lo mismo que en el anterior, hay un *para* que tiene un valor motivado, de proyección temporal, de propósito o finalidad. Ahora el paréntesis, con la nueva baja de tono, encierra una alusión reiterada al 'yo'. Aparece la preposición *en* con su nota de espacialidad. Palabra de relación, que, como veíamos antes, adquiere una motivación espacial, diseña un espacio, el espacio del 'yo', y que forma con las expresiones temporales un "espacio-tiempo". Y el 'yo' aparece ahora formalizado con un pronombre objeto *en mí* que representa, como al principio, una receptividad: el espacio es espacio personal, el tiempo es tiempo eternizado, expresado por *siempre*. Este adverbio sig-La "perennidad" se ha enlazado en la "posesión" por el 'yo'. (*Te tengo, nifica una reaparición de la "perennidad" formalizada antes por eterno. la de hoy, míos, mi día eterno, florida siempre*). Y hay una oposición de espacios (*vivir en / mí*).

Pero todo esto está contenido en una pregunta. Después del segundo paréntesis el tono vuelve a elevarse, y ya, cada vez más, a la altura interrogativa:

*sin poder vivir ya*

De nuevo el ritmo se apoya en una gran densidad acentual. Y la palabra clave de este verso: *vivir* representa una reinteracción del arranque interrogativo que iniciaba este último período estrófico: *Di, ¿podré yo vivir*. Ahora la palabra está en otro contexto, un contexto que marca la imposibilidad:

*sin poder vivir ya*

De nuevo la "vida". Pero el verso primero preguntaba por *vivir en*. Pero ahora lo que no podrá vivir es ese *algo* indeterminado, negador del 'yo'.

Y la determinación temporal, el adverbio *ya* puesto de relieve por su colocación al final del verso, por el contraste tímbrico de su vocal *a* con la reiterada agudeza de las dos *i* . . . *í*, marca intensamente un límite temporal, formaliza de nuevo, en sí, y por las asociaciones con el campo de "tiempo momentáneo" la rotura de esos momentos cronológicos. La intuición de tiempo que se desea inmutable, que empieza a aparecer como "momento de una sucesión" a través de las apariciones del campo léxico (*sucedíéndose, un día, una primavera*) con la oposición del tiempo personalizado por el 'yo' (*eterno, florida siempre*) aparece definitivamente como cortado por esa *ya* cuya función es anular el "presente intemporal" creado por la unión con la posesión. El *ya* corta la proyección hacia un futuro común. Pero la corta en una interrogación.

Y de nuevo, con la reaparición (me atrevería a hablar de retorno del tema) del motivo de la "sucesividad" del "tiempo del tú" aparece el siguiente verso

*cuando lleguen*

con abreviación métrica, concentradora,

*sucesivas en ti*

De nuevo, en reaparición transformada morfosemánticamente, se manifiesta la expresión de "sucesividad" (*sucedíéndose*), y con una conexión con el léxico correspondiente, con todo el campo que se ha ido creando (*te mudas, mudanza, cambiar*). El complemento de lugar en *ti* tiene un

valor de "espacialidad" que veremos confirmado más adelante. De nuevo el 'tú' aparece conformado como objeto (*a ti te*).

*inevitablemente*

aparece con ese énfasis que pone de relieve el aspecto que antes apareció en *Fatalmente*.

Y el sujeto de *lleguen* es un núcleo complejo

*las fuerzas y los vientos  
nuevos, las otras lumbres*

*fuerzas, vientos, lumbres* ensanchan de nuevo el "espacio" del poema. Palabras intensas, con sus notas o "semas" de violencia. Reaparece, por la evocación del texto el léxico cósmico. Pero en esta reaparición la situación es distinta. Los entes evocados en la segunda estrofa entraban como término de comparación (*como la luz y el mundo / días, noches, estíos / inviernos...*). Después habían aparecido otras palabras, *climas, futuros, luces*. Y ahora, al llegarse a una mayor abstracción en esta concentración de sustantivos, de entes que van a realizarse

*que esperan ya el momento  
de ser, en ti, tu vida*

advertimos que todos estos entes no son sino emblemas interpretativos de la realidad que es el tiempo, el tiempo constituido de momentos del 'tú'. Obsérvese que *momento*, palabra claramente descriptiva de elementos del tiempo como sucesividad, constituye la determinación más clara de que todo lo que aparecerá, todas las fuerzas futuras, serán en un *momento* de ser, en sí, pero de *ser tu vida*. El léxico simbólico, ha introducido una nueva nota: la de "dinamicidad", muy intensamente. Obsérvese en este último fragmento:

*cuando lleguen  
sucesivas en ti,  
inevitablemente,  
las fuerzas y los vientos  
nuevos, las otras lumbres,  
que esperan ya el momento  
de ser, en ti, tu vida.*

la orquestación intensa con nasales, oclusivas y vibrantes. Léxicamente, *fuerzas*, *vientos* se enlazan con *climas*, con *estíos*, *primavera*, *invierno*; y lumbres, con su ambigüedad de 'luz' y 'fuego' eleva la tensión semántica de *luz*, *luces*, *días*.

Y

*que esperan ya el momento*

introduce una determinación que define a *fuerzas*, *vientos*, etc., como futuras. Pero este *esperar* no es de persona, es "espera", no "esperanza". Ya hemos analizado el valor de *momento*. Obsérvese que vuelve a aparecer un *ya* que marca un comienzo, como antes un final.

Y el verso final

*de ser, en ti, tu vida*

nos vuelve al principio, al motivo intuido con temerosidad:

*Miedo. De ti. Quererte  
es el más alto riesgo  
Múltiples tú y tu vida*

En este verso *tú y tu vida* entrañaba una dualidad, que ahora se confirma después de la larga prueba. Las palabras más graves, *ser y vida*, aparecen heridas de esa multiplicidad, de esa temporalidad sucesiva.

De esta manera *ser* recibe una modificación mediante el régimen, anormal en la lengua, complementaria con *en*. La construcción

*ser en ti*

por su estructura sintáctica anormal, marca un valor especial del *en*, preposición cuyo valor motivado hemos visto ya. Y así, el verso completo

*ser en ti, tu vida?*

muestra, definitivamente, esa temporalidad hecha de sucesividades de este *tú* que queda aparte del *yo*, con una temporalidad diversa.

Y así acaba el poema; con esta pregunta que vuelve a evocar la primera expresión de la temerosidad

*Múltiples, tú y tu vida*

Se vuelve a la exposición de este aspecto del motivo esencial. El poema ha adquirido su plena coherencia.

Nuestro análisis, nacido de una intuición no momentánea, sino lograda mediante una convivencia con este libro prodigioso de uno de los más grandes poetas de nuestra lengua, ha querido mostrar una estructuración coherente: la unidad del poema, que a su vez podríamos poner en relación coherente con el resto de *La voz a ti debida* y con *Razón de amor*.

Hemos observado que esa coherencia consiste esencialmente en un sistema articulado del léxico que responde a una articulación del motivo esencial, surgido inicialmente, y desarrollado a través del poema, con el apoyo de todos los elementos del lenguaje. Nosotros (y en esto seguimos la dirección marcada por nuestro maestro Dámaso Alonso) partimos del contacto con el "significante" con la palabra que nos llega en su plano expresivo. Pero cada uno de los elementos del plano fonético, los elementos de la palabra, la intensidad, repartida en ritmos acentuales, el tono, que al formar las unidades de frase, más o menos rotas, tiene un valor de máxima relevancia, los timbres contrastantes de los sonidos; después el nivel morfológico y sintáctico, todo ello sirve a la distribución y ordenación de un conjunto de palabras, ordenadas según un esquema, al que llegamos, en un sucesivo "círculo filológico", y que se nos revela como el significado radical del poema, lo que llamamos el motivo nuclear. Un motivo complejo que responde a un esquema de la realidad como realidad humana, cuyos pilares son pronombres. No hay nombres propios. Hay pronombres. Hay una estructura dual de 'tú' 'yo', no de un "nosotros" que no llega a existir. Y la estructura de esta relación está teñida de una afectividad inicial dada por la palabra sintomática *Miedo*. En el desarrollo del poema hemos visto cómo esa temerosidad se liga con el motivo de la 'multiplicidad del tú'. Una palabra inicial, *Quererte*, define ya la relación 'tú-yo' como relación amorosa, pero por la resonancia que se va creando en este ámbito poemático, ya este *Quererte* es temeroso. Y aparece un campo léxico estructurando el poema, y estructurándose en sí mismo por la fuerza de este motivo, de esta intuición privilegiada, poética.

La palabra *Múltiple*, enlazada con *tú y tu vida* formalizará quizá la raíz de este motivo, que llamamos motivo de 'tú múltiple'. Se establece una oposición en todo el léxico condensado en la oposición de 'tú múltiple' 'yo, poseedor de ti en un momento'. Y el lector de este trabajo habrá ido observando la estructuración de dos núcleos léxicos. Cada palabra de ellos puede tener un valor directo, imaginativo y simbólico, pero sus significados se han tomado en cuenta expresan formas de ese motivo, de ese esquema que representa una tensión angustiada, marcada por la larga y doble interrogación final.

Así, hemos visto que un poema puede atraer a su espacio y a su tiempo, a su estructura semántica, palabras que en el paradigma de la lengua

pueden estar muy alejadas semánticamente. Hay así una condensación, en ese tipo de poesía naturalmente, en el que lo poético del léxico no está dado externamente a la creación, desde el silencio, por el poeta de este signo complejo, eficaz, eternizante del momento que es el poema. Se establecen interdependencias, estructuras semánticas muy densas, y el valor de repercusión del mensaje sobre el auditor es potenciado con una máxima eficacia. Todo aparece coherente, unido, como en una criatura alada.

Pero hemos de preguntarnos aún sobre el valor de conocimiento que tenga esta comunicación. ¿Es un puro deleite, un puro juego? Nuestra intuición nos dice que sentimos más porque sabemos más. Pero el problema del conocimiento poético es grave. No nos basta ahora con la afirmación del conocimiento por "connaturalidad" (Maritain). Justamente, tenemos un gran libro que analiza, con riguroso método, este problema de la relación yo-tú. Se trata de la *Teoría y realidad del otro*, de Pedro Laín Entralgo. No he querido indicar hasta ahora los posibles paralelismos con la estructura del poema que hemos comentado, pero no me resisto a citar algunas frases. Hemos hablado de esta intuición dada por una palabra sintomática, *Miedo*. Laín nos dice: "Yo diría que percibir al otro es vivir amenazada y prometedoramente un nosotros inseguro e incierto a causa de un movimiento expresivo que está ante mí" (p. 77). Para Laín (y no puedo sino decir al lector de este libro: *tolle, lege*) hay una serie de condiciones, que hemos encontrado concentradas en la estructura de motivos y léxico en nuestro poema. La unión de espacio y tiempo (tan clara en el paradigma de nuestro texto) necesaria en la unión amorosa (página 90). Lo que, en las citas aportadas por Laín, se concretan en el motivo de la "casa", o centrado en la hermosamente ambigua preposición alemana *bei* (*Ich-bin-bei-Dir*, de Langeveld), ha encontrado en Salinas la expresión, utilizando un léxico alusivo, del *laberinto*. Y sobre todo, la articulación de la temporalidad doble, del *yo* y del *tú*, en un esquema poético que ha sido doblemente vivo en la tradición filosófica y en la tradición poética. Aún pediría al lector que atendiera en el libro de Laín a todo el análisis de las notas descriptivas del otro-persona (p. 231). El *tú* del poema se intuye como *múltiple*, como hecho de un tiempo que es sucesividad y no permanencia. Y al final del poema, la duda, la interrogación patética, figura retórica y realidad poemática nos sitúa en esa tensión separadora que se nos ha revelado a través del despliegue de unas palabras, organizadas según la verdad nacida de la vida. El *yo* del poema quería tener una posesión en un *ahora*. Pero ese *ahora* se afirma como puntual, se aspira a que sea eterno. Curioso. Laín cita una frase de Jaspers que habla de "presente eterno" (y el poeta que evidentemente no tenía a Jaspers a mano —de eso estamos seguros, sino que quizá alguna otra fuente más

viva, *de mi día eterno*). Y Laín, en sus comentarios, distinguirá con Heidegger el “instante” del “ahora” (p. 292).

No sé si es legítimo seguir estos paralelismos, que han surgido, *a posteriori*, de las primeras redacciones de estas notas (nacidas mucho antes de la aparición del libro de Laín, y sin lecturas previas de los filósofos por él utilizados). Y tampoco me referiré a la interpretación comparativa con la mística, tan frecuente en los comentaristas de Salinas. Mi trabajo ha nacido del mismo texto, las coincidencias con críticos, con filósofos, han sido bien venidas, pero después.

Por ello sigo creyendo en la autonomía del poema y en la autonomía del comentario. Mis interpretaciones han nacido de una convivencia con el texto, y en ésta ha sido esencial un sentimiento de gratitud para el gran poeta, el gran creador de palabras nuevas en cada instante que fue Pedro Salinas.

*Universidad de Murcia*

(Trabajo realizado en el programa del Fondo de Ayuda a la Investigación en la Universidad Española.)

Ha sido publicado anteriormente en el volumen *Elementos Formales en la Lírica Actual*.