

Apóstrofe, deixis y referencialidad en el poema “Sí, por detrás de las gentes” de Pedro Salinas

Sebastián Daniel Urli

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina

Resumen

El libro *La voz a ti debida* (1933) de Pedro Salinas presenta una gran paradoja: a pesar de la gran frecuencia con que aparecen en el texto, las expresiones deícticas no apuntan a un referente fácilmente discernible. Por el contrario, ocurre que el empleo recurrente de adverbios como *más allá, ahí, aquí, detrás*, etc. genera imprecisiones y ambigüedades con respecto al referente extratextual y nos remite, en cambio, a una realidad intradiscursiva que depende necesariamente del acto enunciativo del yo y de las coordenadas espacio-temporales que este establece. De ese modo se genera un tipo de referencia proyectiva, que solo existe a partir del acto poético (Prado Biezma, 1984; Puppo, 2006). A partir de un análisis que hace Salinas del uso de los deícticos (Eguren, 1990; Lyons, 1980) en “Sí, por detrás de la gente te busco”, nos proponemos analizar la referencialidad espacial y la construcción del yo y el tú lírico que presenta el poema. Para esto, seguiremos a los autores mencionados y los ya clásicos trabajos de Kristeva (1969), Culler (1975) y Pozuelo Yvancos (1994) así como a los trabajos más recientes de Stockwell (2002) y de Richardson (2002).

Referencialidad y deixis

Concepciones de la referencia poética

En su ensayo *Lingüística y poética*, Roman Jakobson postuló que la ambigüedad es una característica propia de todo mensaje centrado en sí mismo, ambigüedad que abarca también al destinador y al destinatario. Y agrega que “la primacía de la función poética sobre la función referencial no elimina la referencia, pero la hace ambigua” (1985: 382).

Paul Ricoeur, en *La metáfora viva*, se pregunta qué ocurre con la referencia (o denotación) en la obra literaria y sostiene que “en la obra literaria, el discurso despliega su denotación como una de segundo orden, a expensas de la suspensión de la denotación de primer orden del discurso” (1977: 331).

Julia Kristeva, por su parte, sostiene que el lenguaje poético sería ese espacio donde se interrelacionan el no-ser con el ser. Kristeva concluye que el significado poético goza de un estatuto ambivalente pues es al mismo tiempo concreto y general, es decir, un concreto que alcanza lo general. Por eso escribe:

el significado poético a la vez envía y no envía a un referente; existe y no existe, es al mismo tiempo un ser y un no ser (...) la poesía enuncia la simultaneidad (cronológica y espacial) de lo posible con lo imposible, de lo real y de lo ficticio. (Kristeva, 1981: 64-65)

Javier del Prado Biezma aclara que se trata de estudiar la referencialidad de un signo, su relación con la realidad desde la práctica significante única del poema y no a partir de una noción de realidad cargada de un contenido fijo y esencialista, idéntico para todos los enunciados poéticos

(1984: 474). El autor distingue, entonces, dos tipos de referentes: por un lado, uno ya existente y designado por una función referencial retrospectiva y, por otro, uno que es creado a partir del poema y de una operación semántica compleja y que no requiere de una existencia previa. Dicho referente respondería a una función referencial proyectiva o prospectiva.

La función poética, en última instancia, no solo describe espacios sino que los descubre o, mejor aun, los crea a fin de “catalizar los sememas con función referencial retrospectiva, y reconvertirlos semánticamente hacia una referencialidad prospectiva” (Biezma, 1984: 486). Según Puppo, esta definición proyectiva del referente puede ser considerada una función intermedia entre la autonomía del texto y la trascendencia del fenómeno literario (Puppo, 2006: 38). Según la estudiosa argentina, “lo que llamamos ‘realidad’ es una instancia conflictiva y cambiante, que debe ser especificada al término de un proceso de búsqueda” (Puppo, 2006: 40).

Noé Jitrik, por otra parte, explica que en la comunicación corriente, las experiencias que forman los referentes se configuran en formas de imágenes obtenidas de un pasado inmediato (que consideramos presente) o de un pasado remoto, y están sometidas a dos instancias previas a la de enunciación: la de selección y la de depuración (Jitrik, 2010: 74-75).

Ahora bien, en el caso de la literatura y del escritor de ficción, Jitrik sostiene que este último recuperará ciertos referentes de su saber apelando para ello a un aparato verbal que también forma parte de dicho saber. A partir de allí tiene dos opciones: o intenta reproducir dichos referentes (ilusión referencial)¹, o intenta transformarlos (ilusión antirreferencial). No obstante, y sea cual sea la opción elegida, Jitrik aclara que el referente, entendido como saber, nunca desaparece (2010: 76). Lo interesante, concluye el autor, no es negar el referente sino más bien investigar los “modos” de darse de la referencia para poder determinar si se trata de una transcripción de lo real y lo verdadero o de una “alquimia del verbo” (2010: 82).

Finalmente, José María Pozuelo Yvancos (1999: 186-189), plantea que, como el resto de la literatura, la poesía presenta un carácter diferido, *in absentia*, respecto de la comunicación emisor-receptor. Pero agrega que en la poesía se produce una “subordinación de los deícticos personales, espaciales y temporales a la propia frase que da lugar a la enunciación por parte del llamado *yo lírico*” (1999: 186). A partir de los aportes de Jonathan Culler (1975: 161-170), quien propone que los rasgos pragmáticos que se destacan en el discurso lírico son la distancia y la impersonalidad, el autor explica que la ausencia de un referente propio del *mundo real* “provoca una multiplicación y extensión de los roles” hasta “llegarse a una identificación del tú con el yo, en una misma instancia” (1999: 87).

La deixis

Como explica Eguren:

La deixis es un tipo de vínculo referencial entre ciertas unidades o expresiones lingüísticas y aquello que representan en el mundo o en el universo del discurso, por medio del cual se identifican “individuos” en relación con las variables básicas de todo acto comunicativo: el hablante, el interlocutor (o los interlocutores) y el momento y el lugar en que se emite un enunciado (Eguren, 1990:932).

Benveniste, por su parte, señala que junto a los pronombres personales existen otros indicadores de la deixis que son los encargados de organizar “las relaciones espaciales y temporales en torno al *sujeto* tomado como punto de referencia: *esto, aquí, ahora* y sus numerosas correlaciones”. Y agrega que “tienen por rasgo común definirse solamente por relación a la instancia de discurso en que son

1 En este punto, el autor se acerca a la concepción aristotélica de mimesis propuesta por Sinnot y previamente explicada.

producidos, es decir bajo la dependencia del *yo* que en aquella se enuncia” (2007: 183). Asimismo, es menester resaltar con Lyons que

Muchos enunciados que serían fácilmente interpretables en una situación canónica de enunciación quedan sujetos a diversos tipos de ambigüedad o de indeterminación si se producen en una situación no canónica, como en el caso de enunciados escritos. (1980: 574-575)

Esto resulta fundamental para la poesía donde, como plantean Culler y Pozuelo Yvancos, se da un carácter diferido respecto a la comunicación emisor-receptor, el cual hace que la identificación de los deícticos resulte problemática y se genere cierta ambigüedad referencial.

Análisis del texto

“Sí, por detrás de ti te busco” o la ambigüedad deíctica

Si bien la crítica ha oscilado respecto a las partes que componen *La voz a ti debida*² nadie duda en reconocerle una coherencia y una unidad únicas. De hecho, la aclaración paratextual que indica que se trata de un poema (y no de varios) es prueba más que suficiente para defender esto. Sin embargo, y pese a tratarse de un largo poema, *La voz a ti debida* está dividido en diferentes secciones (o pequeños poemas) que nos permiten una primera instancia de análisis individual. El poema que hemos seleccionado para este trabajo es el tercero de esos fragmentos y va del verso 78 al 101.

Sí, por detrás de las gentes
te busco.
No en tu nombre, si lo dicen,
no en tu imagen, si la pintan.
Detrás, detrás, más allá.

Por detrás de ti te busco.
No en tu espejo, no en tu letra,
ni en tu alma.
Detrás, más allá.

También detrás, más atrás
de mí te busco. No eres
lo que yo siento de ti.
No eres
lo que me está palpitando
con sangre mía en las venas,
sin ser yo.
Detrás, más allá te busco.

Por encontrarte, dejar
de vivir en ti, y en mí,
y en los otros.
Vivir ya detrás de todo,
al otro lado de todo
–por encontrarte–,

2 Ver al respecto el clarificador estudio introductorio de Monserrat Escartín a la edición de Cátedra (1996: 18-31) donde propone diversos modelos y analiza algunos de los temas fundamentales.

como si fuese morir.
(Salinas, 111-113)

Hugo Cowes, quien ha dedicado varios trabajos al problema del referente en las obras de Salinas, destaca que en este fragmento “el discurso propone la simple negación de la realidad. No propone ningún elemento positivo, ninguna realidad que quisiera postular”. El crítico argentino señala también que en el poema no solo no hay nombres y la realidad designada por ellos sino que “tampoco hay deícticos, y la realidad por ellos señalada” (Cowes, 1990: 8-9).

Si bien creemos con Cowes que se produce una negación de la realidad, no estamos seguros de si realmente se niegan los deícticos o si solo se postula un deseo de negación de los mismos. Además creemos que en muchos de los poemas de Salinas no ocurre esto sino lo que él mismo sugiere que sucede en “Para vivir no quiero”, a saber: “la negación del mundo creado por la lengua habitual para imponer la realidad nombrada por los deícticos” (Cowes, 1990: 15).

Asimismo, la negación de la realidad que propone Cowes no anula la referencia³ sino que esta se torna ambigua y hasta se desdobra pues, como ya ha hemos señalado cuando citamos la posición de Pozuelo Yvancos, los pronombres personales ensanchan su referente hasta el punto de incluir al lector y, en algunos casos, hasta permitir que el yo se identifique con el tú. En otras palabras, la supuesta negación de la realidad no implica una negación total de la realidad sino, más bien, la negación de ciertos aspectos de la misma, o, si se quiere, de cierta realidad.

Para comenzar, es interesante detenerse en el valor de ciertos adverbios y locuciones adverbiales que funcionan como deícticos. Ya en la primera estrofa, observamos el uso de *detrás* y de *más allá*, usos que se repiten en la segunda estrofa y en la tercera y a los cuales se les suman *por detrás de* en la segunda y *más atrás de* en la tercera. A su vez, tenemos otros dos adverbios significativos: el *sí* que abre el poema y el *ya* que lo cierra. Tenemos en estos adverbios (exceptuando el *sí*) las coordenadas espaciales y temporales del poema, que presentan ciertas dificultades porque dependen, en muchos casos, como el de los deícticos que aparecen aquí, del contexto de enunciación.

Como ya hemos explicado siguiendo a Lyons y a Culler, en la poesía la situación enunciativa es otra y no siempre se puede apelar a un contexto que otorgue claridad a las expresiones en cuestión. Esto ocurre en este poema, especialmente con *detrás detrás de*, *más allá* y *más allá de*. Estas expresiones presentan un problema particular: al necesitar de la situación de enunciación para clarificar la posición designada por un adverbio de lugar como *allá* o como *detrás* (pues dichos adverbios se clarifican si uno puede ver el lugar desde el que enuncia el yo, y no otra persona, para la cual el *allá* puede ser un *acá*), toda la configuración del espacio en este tercer fragmento depende necesariamente de la enunciación del yo lírico masculino quien, como ocurre en toda la obra, es el único que enuncia. De aquí que ese lugar donde buscar y encontrar a la amada dependa de la enunciación del yo. *Detrás* y *detrás de* pueden pasar a ser *delante* o *delante de* según el lugar desde donde se enuncie.

El problema aquí es que solo enuncia el yo y al hacerlo en un poema, en donde ya de por sí el contexto de enunciación desaparece y el *allá* se desrealiza (pues no indica necesariamente un lugar determinado que se pueda discernir fácilmente con un gesto), genera una primera ambigüedad espacial. La amada, el tú, puede no compartir esa percepción del espacio del yo y lo que sería un *allá* puede ser interpretado por el tú como un *acá* o un *ahí* no tan lejano.

En lo que concierne al tiempo, el poema se centra en el presente (*busco* y *está* son dos verbos en presente del indicativo) aunque con una peculiaridad en el único adverbio de tiempo, esto

3 ³ De hecho Cowes, al analizar otras secciones de la obra como la que empieza “¡Qué gran víspera el mundo!” (13), sostiene que se produce la descripción de un referente cero que lleva a la configuración de un referente cero-uno.

es, el *ya* de la última estrofa, que puede hacer alusión al pasado (“Ya lo compré”), al presente inmediato (“Queremos el recreo, *ya*”) o al futuro (“Ya nos encontraremos”). En este caso, al estar unido al infinitivo *vivir* solo nos quedan las opciones del presente (“vivir en este momento”) o del futuro próximo (“vivir pronto”). Esto genera una nueva ambigüedad que solamente se resuelve en el último verso con el uso del condicional que indica que ese *ya* expresa un deseo a futuro. Volveremos en breve a este último verso.

Hemos explicado las ambigüedades temporales y, principalmente, espaciales que presenta este fragmento de *La voz a ti debida*. Ahora bien, debemos dar un paso más puesto que los pronombres personales que aparecen son aquellos que se usan detrás de preposiciones como complementos, es decir, *mí* y *ti* en *detrás de ti* y en *más atrás de mí*. Esto es importante por dos cosas: en primer lugar, y pese a la ambigüedad espacial que genera el uso de *detrás de* o de *más atrás de*, el yo lírico trata, mediante el uso de los complementos, de especificar un poco más ese espacio. Sin embargo, produce el efecto contrario pues cabe preguntarse qué implica para el yo ese *detrás de*. ¿Se trata de un detrás del cuerpo material, de un detrás de la personalidad, de ambas cosas o del descubrimiento o, mejor, de la creación de una realidad nueva? Sea cual sea la respuesta, vemos que los pronombres que reemplazan al nombre tampoco sirven como asideros de la identidad porque hay que traspasarlos, buscar detrás de ellos.

En segundo lugar, y en sintonía con esta idea, es interesante destacar que el tú se ve reducido a un término, a un complemento de la preposición y de allí la necesidad de traspasarlo⁴. Ni el nombre (“si lo dicen”), ni la imagen (“si la pintan”), ni el pronombre sirven para encontrar a ese tú. Ese beneficio le corresponde a un espacio más allá de todo, es decir, a la muerte.

Según esta interpretación, Cowes tendría razón cuando señala que se niega todo. No obstante, creemos que la clave de interpretación del poema reside no solo en los adverbios y pronombres ya analizados sino también en la primera palabra del poema y en el último verso. Tanto el *sí* como el *si fuese* expresan un acto (buscar y morir, respectivamente). La diferencia es que el *sí*, al ser una afirmación, le otorga una fuerza distinta como si ya se hubiese logrado el propósito mientras que el *si fuese* genera dudas respecto al alcance de la empresa. Y no es casualidad que el *sí* figure al principio como afirmación de la búsqueda y el *si fuese* al final, puesto que es solo después del desarrollo de su enunciación que el yo se percata de que no puede escapar de su enunciación y de la ambigüedad que los deícticos y los pronombres generan.

Efectivamente, el yo es consciente del peligro de reducir al tú a un ti, a un mero complemento pero, sin embargo, no logra transgredir esos límites, pues hacerlo implicaría morir y, sin embargo, no muere pues si muriera no podría enunciar, de allí que todo quede en un deseo de anulación de los deícticos. En otras palabras, parece haber solo dos maneras de escapar a esa realidad creada por la enunciación del yo y representada por los deícticos y los adverbios en general: la primera consistiría en cederle la enunciación al tú para que el yo en otros poemas enuncie desde una perspectiva femenina que puede coincidir o no (en su percepción del espacio y del tiempo y en los recursos empleados para representar dichas coordenadas) con el yo masculino; la segunda, en cambio, implica morir, pues en la muerte ya no se puede enunciar (al menos no en el sentido tradicional pues no se conoce con certeza qué ocurre en ese otro lado y cómo son las coordenadas espacio-temporales). No obstante, es un “como si fuese morir” y no un morir real por lo que observamos que el espacio que se busca, y el tú que allí (¿dónde?) se piensa encontrar, se tornan problemáticos.

Mucho se ha escrito acerca de los motivos que llevan a que hacia el final de la obra se produzca la separación de los amantes. Y mucho también se ha escrito acerca de la identidad de la amada. En relación con este último punto, la crítica ha oscilado entre una postura centrada en

4 Esto no implica negarle al pronombre su función fundamental en la poesía de Salinas (“Qué alegría más alta vivir en los pronombres” reza un verso de esta obra) sino destacar que un pronombre personal en función sujeto está mucho más cerca de la identidad de la amada que su equivalente en función de complemento.

una amada conceptual, como es el caso de Leo Spitzer que, ya desde las primeras páginas de su estudio, destaca que en la obra de Salinas “el poeta busca la realidad en lo que otros considerarían como irreal” (Salinas, 1961: 191), pues “se rechaza el mundo visible a favor de un mundo invisible construido por el poeta”, donde la mujer amada es ante todo “un fenómeno de conciencia” (Salinas, 1961: 194); y otra postura que no niega la realidad de la amada sino que aboga por una unión de cuerpo y alma, de concreción material e idealización.

Esta es la postura de Carlos Feal Deibe quien se muestra opuesto a la tesis de Spitzer al señalar que “el alma o esencia del ser amado es inseparable de su cuerpo o existencia; no reside en ningún lugar aparte” (2000: 137). Francisco Javier Díez de Revenga tampoco está de acuerdo con la interpretación de Spitzer –“con la que ya nadie está de acuerdo” (Díez de Revenga, 1991: 30)– y sostiene que “la gran verdad de la poesía de Salinas es su realidad física hecha contacto de carne y hueso” (1991: 38).

Algo similar opina Joaquín González Muela al escribir que *La voz a ti debida* es una fantasmagoría “pero anclada en la mujer de carne y hueso, en la experiencia vivida, en los besos dados de verdad” (1969: 39). Christina Karageorgou, por el contrario, señala que en algunos poemas de la obra “el yo concluye la conciencia de la amada, transforma a esta de un tú actante a un hecho objetivable” (2002: 188).

La enunciación del yo y el problema del referente

Desde nuestro punto de vista, el problema central de *La voz a ti debida* no radica en ver si se trata de una amada idealizada o de una amada corporal sino, más bien, de una amada que sin dejar de tener sus atributos carnales propios es percibida a partir de la enunciación del yo que moldea y modifica su percepción. En este sentido, no nos parece acertado negar completamente la tesis de Spitzer, ya que si bien es cierto que definir a la amada como un concepto interior del amante puede pecar de reduccionista, es indudable que la voz y la presencia del tú femenino (la voz de su alma y de sus gestos corporales, su presencia espacial y temporal) dependen, en gran medida, del yo que enuncia y de las coordenadas espacio temporales desde las cuales lleva a cabo dicho proceso, es decir, de la referencia de los deícticos que depende de quien enuncia.

Carlos Feal Deibe ha rechazado esta idea a partir de los versos de la tercera estrofa en los que se lee “No eres/ lo que yo siento de ti” (2000: 122). El yo se distancia de la amada al declarar que ella es más que lo que él siente. Y eso es en parte cierto: la amada no es lo que el yo siente de ella sino lo que enuncia de ella. El referente del tú en muchos de los poemas de la obra es prospectivo y depende de la instancia de enunciación. Esto no anula la corporeidad de la amada ni implica dejar de lado la idealización. Implica leer los poemas de *La voz a ti debida* como la relación de un yo y un tú pero expresada, enunciada por el yo (con todas las particularidades y todos los problemas que esto acarrea).

Que en este poema en particular se deseé llegar a ese otro lado “detrás de todo” para encontrar a la amada, implica un deseo de trascender el nombre, la imagen (lexemas vinculados con la identidad), la sangre (vinculada con la vitalidad) y hasta también los deícticos (como sostiene Cowes). No obstante, esa búsqueda y el potencial encuentro, que se equipara a la muerte, no logran concretarse pues se trata de una comparación y de un deseo de muerte (“como si fuese morir”). Por lo tanto, y como ya dijimos, no se puede escapar de la enunciación del yo puesto que, si no, no habría poema.

¿Esto anula a la amada o al mundo real? No, por supuesto que no, pero nos permite evitar una concepción ingenua de la mimesis para postular, con Ricouer, una denotación secundaria que, en este caso, es llevada a cabo por el poeta Salinas y por el yo del poema el cual, tomando elementos de la realidad del tú, opera una transformación que hace de la amada un referente

particular. Respecto del concepto de *mimesis*, que Ricoeur toma de Aristóteles, es interesante aclarar, siguiendo a Eduardo Sinnott en su introducción a su traducción de la *Poética* de Aristóteles, que la idea de imitación que entraña la palabra *mimesis* no debe entenderse como una réplica exacta de una realidad necesariamente preexistente sino como una recreación transformativa y constructiva⁵ (Sinnott, 2006: xxiii-xxviii), que es lo que ocurre aquí.

Además, como señalaba Julia Kristeva, el lenguaje poético remite y no remite a un referente, juega con el ser y el no-ser de dicho referente y esto no implica anular la referencia sino pensarla, también, y según Prado Biezma, en términos prospectivos pues el espacio temporal donde se produce el encuentro con ese tú depende de la instancia de enunciación. De allí que no sea desacertado postular que en muchos de los poemas de la gran obra de Salinas el tú, si bien no es un concepto interior, sí es el producto de una recreación poética operada por el yo en su rol de enunciador.

Bibliografía

- Benveniste, Emile. 2007. *Problemas de lingüística general*. Vol. 1. Almela, Juan (trad.). Buenos Aires, Siglo XXI.
- Cowes, Hugo. 1990. "El problema del referente en el discurso lírico de Pedro Salinas", *Estudios de Lírica Contemporánea*, n° 4. La Plata.
- Culler Jonathan. 1992. *Structuralist Poetics*, Londres, Routledge.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (ed.). 2002. "Introducción" en Salinas, Pedro. *Poemas escogidos*. Madrid, Austral.
- Del Prado Biezma, Javier. 1984. "La función poética: el problema del referente", en Gallardo, M. A. (ed.). *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*. Vol. 1. CSIC, Madrid.
- Eguren, Luis. 2004. "Pronombres y adverbios demostrativos. Las relaciones deícticas", en Bosque, Ignacio y Demonte Violeta (eds.). *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid, Espasa.
- Escartín, Monserrat (ed.). 1996. "Introducción", en Salinas, Pedro. *La voz a ti debida. Razón de Amor. Largo Lamento*. Madrid, Cátedra.
- Feal Deibe, Carlos. 2000. *Poesía y narrativa de Pedro Salinas*. Madrid, Gredos.
- González Muela, Joaquín (ed.). 1969. "Introducción", en Salinas, Pedro. *La voz a ti debida. Razón de amor*. Valencia, Castalia.
- Jakobson, Roman. 1985. *Ensayos de lingüística general*. Pujol, Josep M. y Cabanes, Jem. (trads.). Barcelona, Planeta-Agostini.
- Jitrik, Noé. 2010. *Verde es toda teoría*. Buenos Aires, Liber.
- Karageorgou, Christina. 2003. "Una trayectoria amorosa: de Pedro Salinas a Cristina Peri-Rossi", *Acta Poética*, n° 24-2, pp. 181-212. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Kristeva, Julia. 1981. *Semiótica*. Vol. 2. Arancibia, José Martín (trad.). Madrid, Fundamentos.
- Lyons, John. 1980. *Semántica*. Cerda, R. (trad.). Barcelona, Teide.
- Pozuelo Yvancos, José María. 1999. "Pragmática, poesía y metapoesía en 'El poeta' de Vicente Aleixandre", en Cabo Aseguinolaza, Fernando (comp.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid, Arco Libros.
- Puppo, María Lucía. 2006. *La música del agua. Poesía y referencia en la obra de Dulce María Loynaz*. Buenos Aires, Biblos.

5 De hecho Sinnott, aunque traduzca *mimesis* por imitación, aclara que la palabra que conviene es *ficción*.

Ricœur, Paul. 1977. *La metáfora viva*. Neira Calvo, A. (trad.). Madrid, Cristiandad.

Spitzer, Leo. 1961. "El conceptismo interior de Pedro Salinas", en *Lingüística e historia literaria*. Madrid, Gredos.

Sinnot, Eduardo. 2006. "Introducción", en Aristóteles. *Poética*. Buenos Aires, Colihue.

CV

SEBASTIAN URLI ES PROFESOR EN LETRAS POR LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA. ACTUALMENTE TRABAJA EN EL COLEGIO MANUEL BELGRANO DE QUILMES Y EN LA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA COMO ADSCRIPTO *AD HONOREM* A LAS CÁTEDRAS DE LITERATURA INGLESA Y TEORÍA Y PRÁCTICA GRAMATICAL III. HA PUBLICADO: "GRAMATICALIZACIÓN, DESDE LUEGO: CAMBIOS SEMÁNTICOS Y SINTÁCTICOS EN LA EXPRESIÓN "DESDE LUEGO" EN ACTAS VIRTUALES DE LAS II JORNADAS INTERNACIONALES SOBRE LENGUA ESPAÑOLA: "EL ESPAÑOL DE LA ARGENTINA EN EL BICENTENARIO", REALIZADAS EN LA UNIVERSIDAD DE BELGRANO, LOS DÍAS 30 DE SEPTIEMBRE Y 1 Y 2 DE OCTUBRE DE 2010.