

por la reiteración (*en tu balcón, de tu jardín, en tus oídos*) no se basa en "palabras", es decir, en voces de significado preciso e inequívoco dentro de la oración gramatical. De la misma manera, "palabras sin sentido" son los elementos que por ambiguos carecen en un momento dado de sentido preciso: *Volverán... a colgar*.

El paralelismo formal no sólo sirve para intensificar la emoción a base de repeticiones de un género común, sino que hace posible la comunicación de ideas creadas al margen de la trabazón lógico-gramatical de la oración. Las discrepancias entre la forma y la idea engañan y sugieren, informan y deleitan al lector. El encanto de las *Rimas* no se debe a la mera repetición de categorías, sino a la cualidad, la función y la disposición de tipos a veces comunes y a veces diferentes. El ritmo, la rima, la imagen, el concepto, la forma gramatical y la gráfica se funden y se separan en múltiples combinaciones, produciendo una constante tensión y una belleza originalísima entre los polos significativos de la fantasía y la lógica.

ROBERT J. YOUNG, JR.

Indiana University.

ADICIONES A "CAMINO DEL POEMA (CONFIANZA DE PEDRO SALINAS)"

RAIMUNDO LIDA nos ha ofrecido en su artículo "Camino del poema", *Fil*, 5 (1959), 95-117, una elucidación magistral —se puede decir: clásica— de la génesis del poema «Confianza» de Pedro Salinas, siguiendo paso a paso los ocho estados que nos ofrecen los borradores conservados del poeta mismo e insertando el poema en su tradición poética (Garcilaso, Góngora, Bécquer¹, Rubén Darío). A otro amante de la poesía de Sa-

¹ También se podría extender el tópico *habrá poesía* a la edad antigua, donde encontramos un *dum (donec)* anafórico dicho de cosas de la naturaleza y de la historia que duran, o que se suponen durar, eternamente, condición que sirve para ensalzar la gloria —eterna— de poetas o de seres amados:

Ovidio, *Amores*, I, 15, 7 ss.:

Mortale est, quod quaeris, opus. Milí fama perennis
quaeritur, in toto semper ut orbe canar.
Viuet Maeonides [Homero], Tenedos *dum* stabit et Ide,
dum rapidas Símois in mare uoluet aquas.
Viuet et Ascraeus [Hesíodo], *dum* mustis uua tumebit,
dum cadet incurua falce resecta Ceres...
Tityrus et fruges Aeneiaque arma legentur,
Roma triumphati *dum* caput orbis erit.
Donec erunt ignes arcusque Cupidinis arma,
discentur numeri, cuite Tibulle, tui.

Horacio, *Carmína*, III, 30 (*Exegi monumentum*):

Non omnis moriar multaue pars mei
uitabit Libitinam: usque ego postera
crescam laude recens, *dum* Capitolium
scandet cum tacita uirgine pontifex.

linas no le queda sino un escaso espiguelo, tras las huellas del profesor de Harvard. Quiero que las notas que siguen sean un testimonio de mi cariño al difunto poeta.

En el estudio de Lida aparece claramente la dependencia inmediata que hay, desde el primer borrador —la poesía que se llamaba entonces «Casi poema», y que acabaría por llevar el título de «Confianza»—, con respecto a la *Rima IV* de Bécquer²: lo atestigua no sólo la repetición de *mientras*, sino también el término *regazo*, aplicado al aire en Bécquer, y en Salinas al mar que absorbe la luz (manuscrito I). Pero Salinas, desde el primer esbozo, quita la apódosis tantas veces repetida por Bécquer: *habrá poesía*. Y cuando el poema se queda sin título, y cuando recibe el de «Día infinito», también permanece inexpresada la apódosis. Lida explica con mucha finura (p. 97) esa renunciación al período normal:

Ese “mientras haya...” no necesita de un “habrá...” Eso que “habrá” se queda, [en] Salinas, más aquí o más allá de las palabras. No puede precisarse en un “habrá poesía” o un “valdrá la pena vivir” o un “sigamos teniendo confianza”, y lo invade y domina todo, silenciosamente. Se ha renunciado al párrafo, al período, al razonamiento... Frente al martilleo regular del “¡Habrà poesía!”, con tanta más evidencia se nos aparece lo que en el “Mientras...” descendente y reticente de Salinas hay de íntimo, de anti-oratorio; de soliloquio puro, casi de suspiro.

Pero lo que Lida no nos explica es la inestabilidad del título a través de los borradores. ¿No tendrá esta inestabilidad alguna relación con la supresión de la apódosis? Creo, en efecto, que el último estado representa mejor la sintaxis primordial que ideaba para su poema el poeta (no sería ésta la primera vez que la versión final es no sólo la más auténtica)

Virgilio, *Égloga V*, 76-78 (versos aplicados al hermoso Dafnis, y repetidos —¡casi idénticos!— en la *Eneida*, I, 607-609, a propósito de Dido):

*dum iuga montis aper, fluuios dum piscis amabit,
dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae,
semper honos nomenque tuum laudesque manebunt*

(véase el comentario de Servio, *ThLL*, s. v. *dum*, col. 2216: *dum... aper...: sicut in freta dum fluuii current, id est 'semper'*).

Nemesiano, *Égloga II*, 50-52:

*Nam dum Pallas amet turgentes sanguine baccas,
dum Bacchus uites, deus et sata poma Priapus,
pascua laeta Pales, Idas te diliget unam.*

Si bien los antiguos solían equiparar la gloria humana (y también su gloria personal) con los hechos de la naturaleza, Bécquer no se atreve a tanto: para él, sólo la poesía es tan duradera como la naturaleza. Salinas se acerca más a los antiguos, al enlazar su propia poesía a la constancia de la naturaleza. —Los pasajes de Garcilaso y Góngora citados por Lida no contienen lo que yo llamo el “mientras *pro forma*”, sino un verdadero *mientras* ‘en tanto que’ que insiste en la fugacidad del tiempo (y que, en consecuencia, va seguido del imperativo: *carpe rosam*). El pasaje de Rubén Darío es “romano” en el sentido de que equipara a la eterna España con hechos de la naturaleza. De todo esto resulta que Bécquer se enlaza más estrechamente con los poetas antiguos que celebran la gloria de la poesía (motivo poético del cual habrá antecedentes en la poesía del Renacimiento, española y de otros países).

² Según demostraré luego, también el estribillo de Bécquer *habrá poesía* dejó sus huellas en el poema de Salinas.

tica, sino la más poética también: recuérdese el verso de Malherbe *et, rose, elle a vécu ce que vivent les roses, / l'espace d'un matin*, resultado final de muchos retoques). Y digo "la sintaxis", porque el título «Confianza» y las doce estrofas con sus nueve proposiciones subordinadas del tipo *mientras haya...* forman una unidad sintáctica que abarca todo el poema: el poema es así una sola larguísima oración (a pesar de los puntos, al final de cada estrofa):

¡Confianza!
 mientras haya... (estr. 1-4)
 mientras haya... (estr. 5-8)
 mientras haya... (estr. 9-12)

En verdad, *¡confianza!* es una exhortación, un grito tranquilo, un imperativo sosegado y sereno dirigido al lector (para lograr esa tranquilidad, Salinas no pone el signo de exclamación que añado yo) y, por consiguiente, esa palabra es la apódosis que parecía faltar: 'Hay que tener confianza mientras haya mañana, mediodía, tarde, noche', etc., es decir, 'eternamente'. La confianza del poeta Salinas (como antes de Bécquer) en el orden del mundo es absoluta: va vinculada a condiciones sólo *pro forma*, ya que estas condiciones están dadas con la existencia del mundo. Así nuestra poesía sería fragmentaria sólo para quien la leyera sin el título (lo cual sería un crimen de lesa majestad contra la poesía)³. En realidad, la apódosis se expresa en forma nominal (no verbal), y aparece una vez nada más (en el título): debemos, en efecto, tener presente la exhortación *¡confianza!* en cada sucesivo *mientras haya...* Aquí me parece importante el hecho de que en el ms. VIII haya abandonado Salinas los puntos suspensivos con que en la versión anterior terminaba la mayoría de las estrofas (inclusive la última): esta puntuación indicaba mejor 'el día infinito', pero la de la versión final enlaza los *mientras* más sólidamente con el título. Deshaciendo las elipsis se podría obtener una letanía semi-religiosa (pero monótona):

¡Confianza! Mientras haya...
 ¡Confianza! agua como se la quiera
 —mientras haya—...
 ¡Confianza! tanto pájaro en las ramas
 —mientras haya—...
 ¡Confianza! Mientras haya
 lo que hubo ayer, lo que hay hoy,
 lo que venga.

Es verdad que el título «Confianza» no es ni el único ni el primero que se impuso al poeta; aparece sólo a partir del ms. VII, cuando el poema ya "queda plenamente articulado en cuatro partes —cuatro canciones" (Lida, p. 113), tal como quedará en el estado final (VIII). Sin embargo, la actitud de confianza estaba presente en el poema desde el

³ La más famosa poesía de Goethe, *Über allen Gipfeln ist Ruh*, ¿qué sería sin su título «Wanderers Abenlied», que expresa la relación de la peregrinación del hombre (*Wanderer*) con su deseo de quietud (*Ruh*)?

comienzo, expresada con el truncamiento de la apódosis. El hecho de que la palabra *confianza* aparezca tan tardíamente como título significa sólo una intensificación en el examen que el poeta hace de sí mismo, pero no la ausencia de este sentimiento en las versiones anteriores. Aquí adquiere un especial interés la información que nos da Lida (p. 114) de que la limpia versión de VIII, la última conservada, apareció en *Las Moradas* de Lima con el título «Poema». Si este título es una nueva corrección del propio Salinas (Lida no sabe decidirlo), representa un eslabón intermedio entre el texto del modelo (el estribillo becqueriano) y el título del borrador I, «Casi poema», y revela una unidad sintáctica que debe haber precedido al título de VII-VIII («Confianza»):

Poema

mientras haya...

mientras haya...

mientras haya...

Al *habrá poesía* de Bécquer, Salinas, sentado ante su escritorio, intentando escribir su poema, hará eco entonces, poniendo el título sobre la hoja en blanco y entendiéndolo (*habrá poema* como afirmación de confianza en el hecho de que el mundo puede y debe provocar poesía (sobre todo la poesía que él está por escribir): ya se sabe que el *amanecer del poema* es, en nuestro poeta, paralelo al amanecer del día y al curso del tiempo. Mientras Bécquer enlaza su poesía al tema de la *querelle des anciens et des modernes* (tema vivo en todos los escritores desde el Renacimiento: Petrarca, Du Bellay, Rabelais, La Fontaine, Perrault) —“No digáis que agotado su tesoro, / de asuntos falta, enmudeció la lira”—, Salinas, en el momento de escribir el título «Poema», ya tiene confianza en que habrá poesía, habrá poema (el suyo): el suprimir dudas es una señal de mayor “confianza”. Por eso, si el título «Poema» es auténtico, la unidad sintáctica entre título y poema queda de todos modos intacta: *Habrá poema mientras..., mientras...*⁴

Ahora bien, el título de V, VI y en parte también de VII (antes de quedar corregido en «Confianza») era «Día infinito», y, en efecto, los puntos suspensivos que hay entonces en la mayoría de las estrofas (y en la estrofa final de VII) indican una insistencia en la infinitud temporal, en el retorno perpetuo del día. Aquí falta la unidad sintáctica entre título y poema, aquí tenemos más bien una definición de la sucesión de los *mientras haya...* —y aquí, en verdad, la apódosis queda suprimida. Ésta debe sustituirse, quizá, por un gesto de la mano⁵ que indique la paz, el orden, la calma, que diga sin palabras: ‘mientras haya..., todo está bien, soy feliz, podemos estar tranquilos’⁶. Pero en todo caso, insisto en

⁴ Se podría objetar como tautológica una afirmación que dijera ‘habrá poema... mientras haya amanecer de poema’. Pero no se trata verdaderamente de una tautología: la confianza del poeta consiste en saber que habrá poema mientras una de las tendencias del universo sea el “esperar” de las palabras para concretarse en el poema (estr. 15), la casi *necesidad* de que el poema amanezca.

⁵ No sé cómo describir en palabras este gesto, pero me imagino una mano extendida, bajando varias veces como para sugerir que todo está en orden, que cada objeto está en su sitio.

⁶ La calma, o la indiferencia, se refugia también en un gesto (que después des-

que el título de V, VI, VII no representa sino una vacilación momentánea, un estado de irresolución del poeta que interrumpe el verdadero camino del poema, el cual iba enderezado no hacia el "día infinito", sino hacia la "confianza" (por más que es también una razón de tener confianza el saber que el día volverá, sin falta, mañana). Una prueba de esto la veo en la variante posterior (y final) en que los puntos suspensivos ceden su sitio a los puntos finales de las estrofas: la puntuación "neta y sólida" (Lida) sugiere, en efecto, una sucesión de razones "netas y sólidas" de confianza —un número finito de razones, pero ¡cuánto más imponente en su serie de bloques de claros contornos! Cada estrofa cerrada en sí misma es una razón poderosa de la confianza total. Así que la imagen que propone Lida del "río del tiempo" —la cual conviene muy bien a la versión con puntos suspensivos— debería sustituirse por la de un sistema de estanques o viveros que se comunican sus aguas unos a otros.

Regresando más atrás en el camino del poema, encontramos el ms. III sin título. Lida explica bien que, después del ms. II, "el texto salta, inspirado, de las cinco a las casi doce estrofas", y que "es como si el título anterior: «Casi poema», no bastara ya". Creo también que el poeta se hizo más consciente del truncamiento de la apódosis, sustituida ahora por el "gesto de calma", gesto que llega a ser la única apódosis en III.

¿Cómo explicar, pues, el primer título, el de I-IV? Lida dice bien (p. 106) que «Casi poema», el cual apuntaba ya en el título de las versiones I y II, cobra en IV "sentido pleno y original, y se instala, con ese *amanecer de poema*, en la entraña del poema mismo", y que ese título inicial refleja "la imagen del poema en marcha... en tensión hacia el futuro, hacia el poema logrado". Pero ¿cuál es aquí la sintaxis del título? Al lector no le sorprenderá que proponga una interpretación parecida a la de «Poema» (sin *casi*) en VIII:

(Casi) Poema

mientras tengas en tu haz...
mientras conserves la luz...
mientras que tomes al cielo...
mientras que tú estés aquí...

El título equivale a una afirmación abreviada de que *habrá poema* (y mi poema) *mientras...*, *mientras...*, afirmación que sigue muy de cerca el *habrá poesía* de Bécquer y equivale, de hecho, a los cinco *habrá poesía* del poeta romántico, porque el título «Poema» estará presente ante el lector cada vez que lee en las estrofas un nuevo "mientras": *mientras...*, *habrá poema*; *mientras...*, *habrá poema*, etc. Escribir como título «Poema» sabiendo que la naturaleza concurre para hacer brotar el poema es el acto de confianza a que antes me refería (pero que aún no se ha definido netamente en las versiones I-IV). Sólo que Salinas ha añadido una modulación crítica con su *casi* limitativo, el cual puede referirse a

aparece) en la locución cristalizada francesa *tant pis!* que, según la explicación clásica de Tobler, iba seguida originalmente de un gesto que indicaba algo como 'a mí no me importa, lo mismo da', etc. También aquí, la actitud esencial no está expresada en palabras.

la brevedad del poema (de 12 versos en I) comparado con el becqueriano (9 estrofas), pero también a la supresión de la apódosis o, mejor dicho, a la conversión de la apódosis verbal en una apódosis nominal (en el título). Del estudio de Lida resulta que Salinas, en un primer impulso, sintió la necesidad —natural en un poeta moderno— de abreviar y condensar la verbosidad del poeta romántico, de eliminar la multitud de motivos no suficientemente relacionados (naturaleza, lucha de la ciencia con el misterio, correspondencia de alma y cuerpo entre amantes, existencia de la mujer hermosa), ofreciendo en su lugar un solo motivo (el mar contemplado en el ms. I); y que luego, en un segundo momento, ensanchó el poema hasta darle las dimensiones de una descripción de la armonía (o de las maravillas) del mundo, de una teodicea (sin Dios), de modo que el producto final excede infinitamente las dimensiones de la poesía-modelo y que el número de los *mientras haya...* (doce) excede los cinco del modelo —porque la consciencia de su confianza en el mundo se ha acrecentado en el poeta durante los años de elaboración del poema. Esta creciente confianza, que se refleja también en la aparición de la palabra en el título, es quizá el rasgo más conmovedor que nos revela el estudio de los manuscritos. Y la inestabilidad de la apódosis (que llega incluso a volatilizarse en un gesto) puede que se explique precisamente por la estabilidad de la confianza: las razones de la confianza se multiplicarán; la expresión de la confianza puede evaporarse. Cara a cara con la poesía de Bécquer, Salinas sintió desde el principio un deseo de reticencia (supresión de *habrá poema*), sintió que el ofrecernos los motivos múltiples de la confianza era método más discreto y más convincente que el explotar líricamente ese sentimiento. Pero en el curso de la elaboración creció en él el deseo opuesto, el de una expansión retórica por medio de la multiplicación del estribillo *mientras haya...* Así, el poema se hizo de nuevo oratorio sin perder la reticencia; porque no cabe duda de que el poema de Salinas, en sus últimas formas, es poderosamente oratorio.

Pero esta nueva retórica debe buscar una nueva estilización, una nueva "forma estricta", como dice justamente Lida. La letanía monótona de VI (cuyas estrofas tienen todas *mientras haya...* como encabezamiento)⁷ cede el lugar, en VII-VIII, a una articulación "en cuatro can-

⁷ En cuanto letanía de anáforas románticas, puede recordar la de Musset («La nuit d'août»):

Puisque l'oiseau des bois voltige et chante encore
sur la branche où ses œufs sont brisés dans le nid;
puisque la fleur des champs entr'ouverte à l'aurore,
voyant sur la pelouse une autre fleur éclore,
s'incline sans murmure et tombe avec la nuit;
puisque au fond des forêts, sous les toits de verdure,
on entend le bois mort craquer dans le sentier,
et puisqu'en traversant l'immortelle nature,
l'homme n'a su trouver de science qui dure,
que de marcher toujours et toujours oublier;
puisque, jusqu'aux rochers, tout se change en poussière,
puisque tout meurt ce soir pour revivre demain;
puisque c'est un engrais que le meurtre et la guerre;

ciones de arquitectura análoga: tres cuartetos y un terceto en cada una", y "los *mientras haya*... desplazados del comienzo se ponen a fluctuar... buscando su nivel justo en la estrofa". Pero Lida no nos dice explícitamente el porqué de las cuatro "canciones", del desplazamiento del *mientras haya*... en cada canción, y del terceto final. Yo creo que estos tres rasgos tienen una explicación común: las cuatro canciones corresponden a las cuatro partes del día (mañana, mediodía, tarde, noche) y el poeta ha querido expresar su acto de confianza en cada una de ellas: su confianza en la mañana, en el mediodía, etc. Los *mientras haya*... que se desplazan (apareciendo en cada canción como v. 1 de la estr. 1, v. 2 de la estr. 2, v. 3 de la estr. 3) y los tercetos en que acaba cada canción se explican por un mismo principio: Lida ha sentido la disminución de fuerza que implica ese desplazamiento, pero tal vez habría que decir también que los tercetos no son sino cuartetos con estribillo cero, ya que la confianza del poeta se robustece en cada fin de canción y, después de haberse amortiguado en las estr. 2 y 3, donde se desplaza el estribillo, debe desaparecer completamente en la estr. 4 (con excepción de la canción final, donde la repetición de *mientras haya*... en el último terceto da, como ha visto Lida, un sello de "definitivo" a todo el poema). Así, cuatro veces consecutivas asistimos en el poema a la disminución progresiva de la ansiedad del poeta y a su homenaje al sereno círculo del día que siempre se renueva⁸. En el terceto (sin estribillo) aparece generalmente el destino de las partes del día, que es para cada una el de ser superada por la que sigue, pero también de sobrevivir en ella (hay, como decía antes, un sistema de estanques que se comunican sus aguas).

puisque sur une tombe on voit sortir de terre
le brin d'herbe sacré qui nous donne le pain;
.....
aime, et tu renaîtras; fais-toi fleur pour éclore...

Aquí también se trata de un poema de la confianza, con paralelos entre vida humana y vida de la naturaleza —pero falta la reticencia, es decir, se expresa siempre la apódisis: seis veces se repite la palabra *aimer!*, este 'renacer por amor' que es la respuesta del hombre a la naturaleza.

⁸ El paralelismo entre el camino del día y el del poema ha sido señalado por Lida en la estr. 4 (*en los nombres que los mientan* —Lida: "También el poema amanece") y en la estr. 15 (*Tantas palabras... amanecer de poema* —Lida: "el camino de la noche al día viene a completarse y fundirse de pronto con el camino del poema"). Alusiones al poema-que-nace se podrían buscar también en las canciones 2 y 3; puesto que un poema consiste en *palabras cantadas*, podríamos ver en la estr. 4 el material bruto del poema, "los nombres" (las palabras); en la estr. 7 (2ª canción) el "canto" (el canto de la oropéndola, es verdad; pero canto es también una poesía); en la estr. 9 (3ª canción), "quien entienda la hoja seca, /falsa elegía, preludio / distante a la primavera", debe de ser el poeta quien comprende que el otoño es una "falsa" elegía; y en la estr. 11, "un alma a quien Diosas dejan / señalada con sus huellas", también debe de ser el poeta el visitado por las Musas. Así que en las canciones 1 y 2 se mencionan los materiales brutos de la poesía (palabras, canto), en la canción 3 se presenta al poeta en estado de entusiasmo poético (después de la visita de las Musas), y en la canción 4 se habla del fruto de una como *nuît de Musset*: "el amanecer de poema". —Este paralelismo entre la composición de un poema y las fuerzas de la naturaleza corresponde a una concepción muy moderna, biológica, de la poesía. Se puede comparar el soneto de Rilke *Atmen, du unsichtbares Gedicht*, en el cual se relaciona el componer versos con la respiración humana (véanse en *Wirkendes Wort*, 9, 1959, pp. 288 ss., y 10, 1960, pp. 52 ss., el artículo de Joachim Müller y el mío).

Donde más visible es ese destino bienhadado y seguro —más allá de la duda de un *mientras haya...*— es en el terceto de la segunda canción:

Un mediodía que *acepta*
serenamente su sino
 que la tarde le revela,

y en el de la tercera:

Memoria que le convenza
 a esta tarde que muere
 de que *nunca estará muerta*,

pero también es perceptible en el terceto de la primera canción:

Jazmín, clavel, azucena,
 donde están, y donde no,
 en los nombres que los mientan,

porque los nombres que mientan a las flores⁹ (en una poesía) son también el destino de inmortalidad que a las flores espera. Así, en esta poesía fundada en cuatro renovados actos de fe, de confianza, a la elipsis de la apódosis *habrá poema* se añade un eclipse progresivo, cuádruple, de la manifestación de duda (relativa) *mientras haya...*, y subsiste en el lector la impresión final de una enumeración inagotable de las cosas bellas, o de las maravillas del mundo, que prueban la plenitud de un universo constante y estable.

LEO SPITZER (†)

⁹ Creo que con las flores se sugiere también la primavera, tal como en la estr. 9, "la hoja seca, ...preludio / distante a la primavera" representa sin duda tanto la tarde como el otoño. Así, el "río del tiempo" (Lida) viene a dividirse no sólo en las cuatro porciones del día, sino también (aunque sólo parcialmente) en las cuatro estaciones del año.