

*Catulo en Pedro Salinas**

ROSARIO CORTÉS TOVAR

Universidad de Salamanca

RESUMEN

El propósito fundamental de este artículo es estudiar la presencia del poema 5 de Catulo en la «variación» [19] de *La voz a ti debida*. Dado que la imitación del poeta romano por Pedro Salinas aparece de forma velada y podría ser puesta en duda, hemos dedicado la primera parte de nuestro trabajo a fundamentar que no se trata de mera coincidencia de temas y motivos entre ambos poetas; y hemos llegado en ella a la conclusión de que Salinas, además de leer a Catulo en su juventud probablemente en latín, sostiene unas ideas sobre tradición y originalidad en sus ensayos que se corresponden justamente con la práctica llevada a cabo en el pasaje citado. Como mostramos después a través del análisis detallado de ambos textos, el poeta del 27 incorpora, en efecto, el modelo latino a su obra «re-creándolo», sin renunciar a su propia voz ni romper el tono de su *Poema*.

ABSTRACT

The main aim of this paper is to trace the presence of poem number 5 by Catullus in «variation» number [19] of *La voz a ti debida* by Pedro Salinas. Since the imitation of Catullus's original by Salinas appears only in a veiled form and might even be placed in doubt, I have dedicated the first part of the paper to demonstrating that this is not the product of a mere coincidence of themes and motives between the two poets. I reach the conclusion that Salinas not only read Catullus in his youth, probably in Latin, but also expresses ideas on tradition and originality in his essays which coincide exactly with what he puts into practice in the passage cited. As I then show in a detailed analysis of both texts, Salinas does in effect incorporate Catullus's model into his own work by a process of «re-creation», but without betraying his own personal voice nor altering the tone of his *Poema*.

* Este artículo ha sido elaborado como parte del Proyecto de Investigación PB 94-1411 financiado por la DGICYT.

La presencia del poema 5 de Catulo en uno de los más hermosos «momentos» o «variaciones»¹ de *La voz a ti debida* de Pedro Salinas, «¡Sí, todo con exceso», parece clara y no sólo a los ojos de latinistas² predispuestos a encontrar este tipo de huella, sino también a los de al menos una distinguida hispanista³. Pero antes de abordar su análisis me parece oportuno hacer algunas consideraciones que han estado presentes en la génesis de este trabajo.

Cuando nos enfrentamos al estudio de la tradición clásica en un poeta del XX surgen no pocas dificultades, a no ser que el poeta moderno haga explícito su modelo mediante lema, cita o alusión transparente. Entre el poeta antiguo y el moderno median veinte siglos de tradición y es obligatorio que nos preguntemos si temas, imágenes y formas del poeta clásico han llegado a nuestro contemporáneo a través de lectura directa, o indirectamente, a través de imitaciones anteriores. También puede ocurrir que traducciones o imitaciones le hayan incitado a leer el original; entonces nos encontraríamos con un conocimiento directo de la fuente guiado o determinado en alguna medida por la lectura de tales versiones o adaptaciones. La tradición clásica puede seguir caminos insospechados y alcanzar una gran complejidad.

Por otra parte pueden encontrarse ideas o imágenes similares entre dos poetas sin que el uno imite y emule deliberadamente al otro; los paralelismos se deberían entonces a mera coincidencia, a necesidades expresivas semejantes. Pero, ¿cómo podemos determinar que se trata en efecto de coincidencia y que las semejanzas no se deben a algún tipo de influencia del más antiguo sobre el más moderno?

A veces es muy difícil tomar una decisión⁴. Naturalmente si son muchos los paralelismos o muy precisos no hay dudas sobre la presencia de un poeta en otro; pero cuando las semejanzas no son tan evidentes tenemos que buscar otros apoyos para establecer una relación de dependencia. El primero está en demostrar que el poeta moderno ha leído al antiguo, condición *sine qua non* de toda deuda: sólo así puede deberle conceptos, imágenes y esquemas estructurales⁵. En segundo lugar habría que ir más

¹ Dado que el libro entero lleva el subtítulo *Poema*, los críticos de la poesía de Salinas evitan en general llamar poemas a cada uno de los trozos que lo componen. Pierre Darmangeat les llama «momentos» o «variaciones» (cf. Antonio Machado, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Madrid, Insula, 1969, pp. 122-123).

² Debo a J. C. Fernández Corte, compañero y amigo, la indicación de la presencia de Catulo en *La voz a ti debida*. Carmen Castrillo, también latinista, me comunicó la misma impresión. Quede aquí constancia de mi agradecimiento a ambos.

³ Emma Scoles, «Sul codice poetico di Pedro Salinas:» ¡Sí, todo con exceso» *Iberoromania* 8 (1978-79), 103-117.

⁴ Sobre este problema vd. Vicente Cristóbal, «Horacio y el *carpe diem*», *Bimilenario de Horacio*, ed. por R. Cortés Tovar y J. C. Fernández Corte, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, pp. 171-189, en p. 172.

⁵ G. Highet, *La tradición clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954 (traducción de A. Alatorre; 1.ª ed. en inglés de 1949), t. I, p. 318, pone una serie de reglas «mediante las

allá de las semejanzas superficiales, ya que las relaciones entre ambos poetas pueden desarrollarse en niveles más profundos o la influencia del antiguo en el moderno puede haber sido asimilada por este de tal forma, o haber sido incorporada en tal grado a su propio universo poético, que resulte ya casi irreconocible.

En el caso que nos ocupa, la presencia del c. 5 de Catulo en Salinas tenemos un ejemplo que nos permite plantearnos todos estos problemas y algunos más, que rebasan la confrontación de los dos textos individualmente. Pero antes vamos a ver en ellos⁶ los elementos comunes que han servido de punto de partida a este estudio:

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus, rumoresque senum severiorum omnes unius aestimemus assis! soles occidere et redire possunt: nobis, cum semel occidit brevis lux, 5 nox est perpetua una dormienda. da mi basia mille, deinde centum, dein mille altera, dein secunda centum, deinde usque altera mille, deinde centum. dein, cum milia multa fecerimus, 10 conturbabimus illa, ne sciamus, aut ne quis malus invidere possit, cum tantum sciat esse basiorum.	¡Sí, todo con exceso la luz, la vida, el mar! Plural, todo plural, luces, vidas y mares. 705 A subir, a ascender de docenas a cientos, de cientos a millar, en una jubilosa repetición sin fin 710 de tu amor, unidad. Tablas, plumas y máquinas, todo a multiplicar, caricia por caricia abrazo por volcán. 715 Hay que cansar los números. Que cuenten sin parar, que se embriaguen contando, y que no sepan ya cuál de ellos será el último: 720 ¡qué vivir sin final! Que un gran tropel de ceros asalte nuestras dichas esbeltas, al pasar, y las lleve a su cima. 725 Que se rompan las cifras, sin poder calcular ni el tiempo ni los besos.
--	--

cuales puede establecerse, en presencia de pasajes paralelos de dos autores, la dependencia de uno con respecto al otro». El primer lugar lo ocupa «demostrar que un escritor leyó o pudo haber leído la obra de otro». Luego habrá que demostrar semejanzas de pensamiento e imágenes y analogías estructurales.

⁶ Seguimos para Catulo la edición de R. A. B. Mynors, Oxford, 1958 y para Salinas, la de Monserrat Escarín, *La voz a ti debida. Razón de Amor. Largo Lamento*, Madrid, Cátedra, LH 1995.

Y al otro lado ya de
 cálculos, de sinos, 730
 entregarnos a ciegas
 —¡exceso, qué penúltimo!—
 a un gran fondo azaroso
 que irresistiblemente
 está 735
 contándonos a gritos
 fúlgidos de futuro:
 «Eso no es nada, aún.
 Buscaos bien, hay más»

En ambos están presentes los números, la progresión numérica por suma (Catulo) o por multiplicación (Salinas) referida a los besos en aquel y a los diversos gestos del amor (caricias, abrazos, besos) en este; de un modo más directo en el poeta antiguo y de forma más velada e indirecta en el moderno. En los dos las operaciones aritméticas con grandes cantidades de caricias y besos sirven para expresar un amor inmenso, pero el número tiene paradójicamente un valor finito, el resultado de las cuentas significa límite, de ahí que para representar la inconmensurabilidad e infinitud del amor haya que desbaratarlas tras haberlas hecho. La ruptura de las cuentas está presente en ambos poemas (Catulo, v. 11, Salinas, v. 726); con ella se superan las limitaciones, se lanza el amor a trascender incluso las barreras naturales del tiempo (Catulo, vv. 7-9; Salinas, v. 728), en un afán compartido por alcanzar un amor ilimitado.

Estos elementos comunes son los que nos obligan a preguntarnos por la tradición clásica en Salinas, pero junto a ellos no es posible dejar a un lado las diferencias, también evidentes en cuanto leemos con detenimiento los textos. En primer lugar los poetas se sitúan en situaciones enunciativas diferentes: Catulo nombra a Lesbia en el primer verso y establece un contacto muy directo con ella hasta el extremo de sugerir una confusión entre palabra y acción amorosa: *da mi basia...* (vv. 7-9)⁷; Salinas no nombra a la amada⁸ y, aunque se refiere a su amor (v. 711) y a la dicha que comparten

⁷ En el imperativo se da tal inmediatez entre la palabra y la acción que ambas se confunden. En estos versos la información es mínima, se impone el proceso, el gesto, los besos. Para un análisis más detenido y minucioso vd. C. Castrillo, R. Cortés y J. C. Fernández Corte, «Catulo, 5» en *El comentario de textos griegos y latinos*, Madrid, Cátedra, 1979, 49-85, especialmente p. 63.

⁸ Esta secuencia también presenta la despersonalización que caracteriza al resto del *Poema*: el diálogo se entabla en él entre un «yo» y un «tú» con tan pocas señas de identidad que dió lugar a que L. Spitzer («El conceptismo interior de Pedro Salinas», *Revista Hispánica Moderna*, VII (1941), 31-69) redujera el «tú» femenino a un mero fenómeno de conciencia. Hoy ya nadie niega que se trataba de una mujer de carne y hueso (cf. V. García de la Concha, «Introducción» al cp. dedicado a Pedro Salinas y Jorge Guillén en F. Rico, *HCLE*, vol. 7, *Epoca Contemporánea (1914-1939)* al cuidado del propio V. García de la Concha, F. J. Blasco, M. García-Posada y

(vv. 723, 731 y 736), nada permite suponer en esta secuencia una situación de comunicación directa con ella. Por otra parte tampoco están presentes en el poeta del 27 las amenazas que acechan y cercan a los amantes en Catul. 5: los rumores de los viejos (vv. 2-3), el carácter ineludible de la muerte (vv. 5-6) y el mal de ojo de los envidiosos (vv. 12-13). En Salinas adquiere, por contra, mayor relieve el arrebatado amoroso que se lanza sin contención hacia lo infinito: la búsqueda de lo absoluto no se deja detener por nada (vv. 738-9).

Todas estas diferencias, como veremos después, son producto de una *imitatio* creadora y rica; pero siempre pueden hacer surgir algunas dudas; nos obligan a preguntarnos si, después de todo, los elementos comunes no serán producto de mera coincidencia. La pregunta se impone aún con más fuerza cuando leemos la «variación» saliniana en el contexto del *Poema* y hacemos la lectura unitaria que su autor reclamaba al subtítular así su obra. En ella encontramos repetidas veces el motivo del número. Su presencia en la obra de Salinas, como ha señalado E. Scoles es ya anterior a *La Voz*⁹ y en esta obra aparece una y otra vez¹⁰. Por otra parte, el simbolismo de la suma y el número también le sirve en uno de sus ensayos para caracterizar a la verdadera poesía como la que es capaz de trascender las circunstancias que la originan y de llevarlas a un plano superior¹¹. De

A. Sánchez Vidal, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 295-309). El artículo de S. Gilman, «The Proem to *La voz a ti debida*», *Modern Language Quarterly*, 23 (1963), 353-359 da cumplidas pruebas de que, al retratar a la amada en el proemio el poeta no quería que el «tú» no identificado pudiera ser confundido con la amada evanescente e incorpórea de Bécquer, con cuyas rimas mantiene el proemio de Salinas claras relaciones intertextuales.

⁹ En «Números» y «Escorial II», poemas de *Seguro Azar* y *Fábula y Signo* respectivamente, aparece con connotación positiva, representa la perfección, la armonía. En *La Voz*, en cambio, adquiere connotación negativa, expresa una idea de finitud, mientras la verdadera realidad está más allá de todo cálculo y medida (cf. *art. cit.*, pp. 105-106). Así es en términos generales, pero la idea de limitación del número, que aparece con frecuencia en *La Voz* asociada a la de tiempo, ya está presente en el poema 17 de *Fábula y Signo*: «Y en el borde del miércoles / ver quedarse parados / almanagues atónitos / -no podían seguir- / mientras tú y yo secretos, / ya más allá del cielo, / del tiempo, de los números, / vivíamos el jueves».

¹⁰ Casi siempre con connotación negativa (cf. «poemas» [5], [12], [13], [26], [28] y [65]), aunque aún en algunos casos como en [58] la operación matemática «se configure como procedimiento de construcción positiva». Claro está que aquí con la particularidad de que la multiplicación no conduce a números reales y finitos, que son los que tienen un efecto limitador (cf. *art. cit.*, p. 109).

¹¹ «Muchas veces he pensado que el número 100 es de una extraordinaria sencillez y belleza, con su uno y sus dos ceros. Pero vamos a considerarlo como una suma, como el producto final de una serie de cantidades que añadir: en estas cantidades los otros números alternan y varían... hasta que por fin se suman laboriosamente para dar la suma final, que nos parece pura y simple. Nadie al ver este número redondo, cien, piensa que es el resultado de la adición de muchos números pequeños, de muy poco valor, que, poco a poco, forman la suma total. Cada poema es una suma, el hallazgo de un solo número, en el cual los otros están incluidos pero no se reconocen» (P. Salinas, *La realidad y el poeta*, Barcelona, Ariel, 1976, pp. 132-133).

manera que el número y todo el léxico de las operaciones aritméticas —suma, multiplicación, cálculo, cifra etc.— tienen para Salinas una potencialidad expresiva a la que recurre con frecuencia y que parece ser absolutamente propia y original del poeta. Puesto que también en otras «secuencias»¹² de *La Voz*, el número aparece asociado con el paso inexorable del tiempo, podemos pensar que la particular semejanza con Catul. 5, que este tema presenta en «¡Sí todo con exceso!», se debe al azar. Pero de todos modos ¿no queda abierta aún la posibilidad de que Salinas haya incorporado el modelo catuliano al texto del que nos estamos ocupando precisamente por encontrar en él afinidad con su propio concepto del amor y con recursos para expresarlo que también a él le resultaban particularmente efectivos? Creo que sí.

Además el propio Salinas nos ayuda a confirmar nuestra respuesta. En su ensayo sobre Jorge Manrique afirma que la afinidad profunda entre la esencia de un poeta antiguo y uno más moderno es la única que permite a este último «re-crear» la tradición. Sólo así puede escapar a lo que él llama «tradición poética pasivamente restaurada» o «imitación repetidora»¹³. Frente a esta defiende Salinas el uso creativo del legado del pasado, que lejos de suponer una limitación para el poeta, acrecienta sus horizontes y le presta posibilidades de elección prácticamente ilimitadas¹⁴. Para lograr vivificar la tradición, para hacerla fructificar en una obra propia y original, sabía el poeta del 27 que no bastaba imitar superficialmente los modelos del pasado y dejar su huella en coincidencias verbales o estilísticas: más importante que estas es la «similitud en el modo de aproximarse poéticamente a un tema, aunque difieran las palabras y las fórmulas por fuera»¹⁵.

De acuerdo con estas ideas parece claro que la huella de la tradición en Salinas no se encontrará en la superficie y habrá que buscarla en niveles más profundos e implícitos. Luego las diferencias antes comentadas no excluyen en modo alguno que el poeta madrileño haya imitado a Catulo. Por otra parte aún queda en pie la pregunta de si llegó a Catulo directa o indirectamente.

También en esta disyuntiva es el propio poeta el que acude en nuestra ayuda. Es cierto que Salinas, poeta intelectual de vastísima cultura, profundo conocedor de nuestra literatura, familiarizado también desde su juventud con la poesía francesa y belga y que después como lector en

¹² Así llama a los «momentos» poéticos de que se compone *La Voz* Monserrat Escartín, *op. cit.*, p. 19.

¹³ Cf. *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Madrid, Seix Barral, 1981² (1974¹), pp. 41-42.

¹⁴ Una discusión interesante y pormenorizada sobre la tradición nos ofrece el poeta en el último capítulo del libro, pp. 103-117.

¹⁵ *Ibidem*, p. 59.

Cambridge (1922-23)¹⁶ ampliaría sus conocimientos de poesía inglesa, pudo llegar a Catulo a través de muchos caminos¹⁷; pero no estamos en condiciones de reconstruir todas sus lecturas. Nuestras pretensiones son más modestas: nos bastará con ver si entre ellas pudo estar también la de Catulo. Los testimonios del mismo Salinas, aunque no demasiado explícitos, nos inclinan a sostener que sí, que es posible que llegara a leerlo incluso en latín.

En las *Cartas de amor a Margarita* se refiere más de una vez a los estudios de latín que inició en París en 1915 en compañía de Corpus Barga¹⁸. Estos estudios hubo de completarlos más tarde, pues el latín era una de las asignaturas que tenía que superar para realizar el Doctorado en Letras y acceder a la cátedra universitaria de Literatura Española¹⁹. ¿No es razonable sospechar que un poeta como él no dejaría de leer en su versión original a los poetas clásicos latinos? Sin duda es en esta época cuando entra en contacto con ellos. Más tarde se referirá a Catulo en concreto sólo en dos ocasiones y en ninguna lo hace como si acabara de descubrirlo sino como quien habla de un viejo conocido, por lo que no dice gran cosa del poeta latino ya que ninguno de los contextos se presta a ello²⁰.

Tenemos ahora una base suficientemente sólida para pensar que Salinas conoció la obra de Catulo y que lo imitó conscientemente de acuerdo con sus propias ideas sobre el uso que de la tradición debía hacer un poeta moderno.

¹⁶ Cf. Angel del Río, «El poeta Pedro Salinas: vida y obra», en A. P. Debicki (ed.), *Pedro Salinas*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 15-23; p. 22. En la «Introducción» a su edición de *Las cartas de amor a Margarita, 1912-1915*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 14, Solita Salinas nos informa de que ya en esta época de su noviazgo su madre Margarita Bonmatí puso en contacto al poeta con la poesía inglesa traduciendo para él poemas de Shelley, Keats y Coleridge.

¹⁷ Si nos atenemos a las imitaciones del poema 5 de Catulo recogidas por J. L. Arcas Pozo en «Catulo en la literatura española», *CFC* 22 (1989), 249-286 y especialmente en «*Basia mille*: notas sobre un tópico catuliano en la literatura española», *CIF* 15 (1989), 107-115, tenemos que concluir que ninguna pudo llevar a Salinas al texto que comentamos, pues nuestros poetas han imitado, sobre todo, los vv. 7-9 y han convertido la suma de besos en un juego ligero, en el que no aparece ya el intento de superación de los límites temporales ni la ruptura de las cuentas.

¹⁸ En la carta LXXX se lamenta del abismo de ignorancia en el que hunde la Universidad Española: «Soy licenciado en letras» —dice— «y no sé alemán, latín ni griego, cosa que saben aquí todos los licenciados» (p. 212). Consciente de sus lagunas se dedica a cubrirlas y le cuenta a Margarita más de una vez cómo van sus estudios de latín y alemán con Corpus Barga (vd. pp. 180, 189 y 233).

¹⁹ Recuerda en la carta CIII que tenía que superar catorce asignaturas y entre ellas se refiere expresamente al «latín, griego, un poco de árabe y hebreo e historia del castellano» (*op. cit.*, p. 265).

²⁰ En *La realidad y el poeta* lo hace al hablar de Andrea Navagero, «imitador de Virgilio y Catulo» (p. 98); y en una carta de 1943 a Jorge Guillén comentando la traducción de Catulo del cubano Bernardo Clariana (cf. Pedro Salinas/Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*). Edición, introducción y notas de A. Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets Editores, 1992, pp. 301-302).

No es difícil imaginar en qué encontraría Salinas una «afinidad profunda» con el poeta romano. Como este, él también canta un amor apasionado vivido al margen de las convenciones sociales. Catulo se muestra consciente en numerosas ocasiones de que su pasión rompe con lo establecido por el *mos maiorum*. Esto se manifiesta concretamente en el poema 5 en una invitación a Lesbia a despreciar la opinión de los viejos (vv. 2-3), a no respetar su *auctoritas*, una exhortación en definitiva a establecer un círculo cerrado entre los amantes, en el que las normas y valores socialmente aceptados queden en suspenso. Por eso salvaguarda su felicidad del mal de ojo de los envidiosos (5, 11-13) o de la maldición de los *curiosi* como dice al final del c. 7 (vv. 11-12), poema que podemos leer como una continuación del encuentro y el diálogo iniciado en c. 5. En Salinas, aunque no con perfiles tan concretos, también se muestra el anhelo, tras el encuentro amoroso, de situarse en un mundo nuevo, que empieza con la abolición del antiguo, con la ruptura de todo lo que anteriormente determinaba sus vidas: nombres ([9], 299-303), historia, pasado ([12], vv. 410-411). La amada llega como un vendaval destruyendo «murallas, nombres, tiempos» ([2], v. 72); la vida que ella trae tiene vocación de refundación, hace nacer incluso al enamorado (cf. la secuencia [13] entera, «¡Qué gran víspera del mundo!») y lo implica en esta tarea: «Enterraré los nombres, los rótulos, la historia. / Iré rompiendo todo / lo que encima me echaron / desde antes de nacer» exclama el poeta en una de sus secuencias más famosas, la [14], «Para vivir no quiero» (vv. 512-516). En esencia es similar la búsqueda o fundación de un mundo de espaldas al real, aunque luego la forma de configurarse ese mundo sea muy diferente: más definido por contraste con el mundo real en Catulo, que retoma y redefine muchos de sus valores y convenciones²¹; más difuminado en Salinas que tras la destrucción²², parece recuperar como escenario para el «yo» y el «tú» enamorados los amplios espacios de la naturaleza vacía y pura (cf. la secuencia [16])²³.

Hay, por tanto, una similitud esencial en las circunstancias que generaron su poesía amorosa, que determinó, sin duda, que Pedro Salinas se aproximara por un momento a Catulo. Por otra parte en sus respectivos cantos de amor los dos poetas reflejan momentos felices de exaltación y momentos de abandono, de ruptura (Catulo), de ansiedad e incertidumbre

²¹ Vd. P. Fedeli, *Introduzione a Catullo*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 52-55.

²² En [17] los dos participan en ella: *Vamos, / a fuerza de besar, / inventando las ruinas / del mundo, de la mano / tú y yo / por entre el gran fracaso / de la flor y del orden* (vv. 642-648).

²³ Los críticos de la poesía de Salinas ya han señalado esta necesidad de destruir y fundar de nuevo el mundo (cf. Soledad Salinas, «Prólogo» a *La voz a ti debida. Poesías Completas*, t. 2. Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 11 y Monserrat Escartín, notas a los *loc. cit.*, pp. 115-6, 133 y 142). Aunque Salinas comparta este sentimiento con otros líricos, creo que en él es muy fuerte la tendencia a cancelar el mundo real, la vida cotidiana, social, en que se mueven los amantes, y a crear un ámbito exclusivamente habitado por su amor.

(Salinas). Los dos se entregan al amor con más pasión que sus amadas. Aunque la representación de los actos y traiciones de Lesbia es más viva y concreta²⁴, la mujer a la que canta Salinas también tiene una personalidad fuerte: es decidida y momentáneamente muy apasionada, pero también se muestra inconstante y voluble²⁵. Algunos críticos se han aventurado a reconstruir a partir de sus obras las fases del amor vivido por los poetas tanto en el caso de Catulo como en el de Salinas, pero en ninguno de los dos es fácil esta operación porque los poemas no aparecen en sus respectivas colecciones ordenados respondiendo a la cronología estricta de su peripecia amorosa²⁶. De modo que es esta una senda crítica prácticamente cerrada hoy. De todas formas, y al margen de cualquier intento de reconstrucción biográfica, es evidente que «¡Sí todo con exceso» responde a uno de los momentos de mayor exaltación amorosa en *La voz a ti debida*²⁷. Pues bien, si tuviéramos que señalar el momento correspondiente a este en los poemas de Catulo a Lesbia, elegiríamos sin duda el c. 5, que también es un poema de júbilo, de amor feliz. De modo que la incorporación del modelo latino concreto se basa en una afinidad en el estado emocional, aunque los contextos en las colecciones respectivas sean muy diferentes. El *liber* catuliano no es una colección de poesía amorosa, mientras que *La Voz* sí es un *Poema* enteramente amoroso. De todas formas la atención a los contextos podría darnos mucho juego en el análisis de la imitación. No podemos detenernos demasiado en ellos, pero no los olvidaremos por completo. Ya hemos señalado que en la colección de Catulo c. 5 y 7 son poemas gemelos; en *La Voz* también es posible encontrar otras resonancias puntuales de Catul. 5

²⁴ Incluso en el culmen de la felicidad, reflejado en los poemas 5 y 7, se muestra alguna reticencia por parte de Lesbia a la serie incesante de besos que le propone Catulo: en c. 5 escucha la invitación del poeta, sin que se nos deje oír el eco de su respuesta. Pero el c. 7 lo abre Catulo citando las preguntas de Lesbia (*Quaeris, quot mihi basiationes / tuae, Lesbia, sint satis superque?* vv. 1-2), lo que sugiere una cierta resistencia de la amada a entregarse a un juego tan loco (cf. T. P. Wiseman, *Catullus and his World. A reappraisal*, Cambridge, University Press, 1985, pp. 139-142 y, sobre todo a propósito de c. 7, R. O. A. M. Lyne, *The Latin Love Poets. From Catullus to Horace*, New York, Clarendon Press, 1980, pp. 44-47).

²⁵ Cf. el comentario de S. Gilman a su retrato en el proemio, *art. cit.*, n. 8. El poeta expresa con frecuencia su miedo a que la amada, más mundana e inclinada a alejarse del mundo cerrado de los enamorados, lo abandone: cf. [6], [11], [12], [22], [32] y la mayoría de las secuencias en las que el poeta expresa su incertidumbre.

²⁶ Para Catulo vd. el primer capítulo del libro de P. Fedeli, *supra cit.* «Una biografía imposible», pp. 3-28. En cuanto a Salinas la interpretación de J. González Muela («Introducción» a su edición de *La voz a ti debida & Razón de Amor*, Madrid, Clásicos Castalia, 1984⁵ (1969¹) del *Poema* como un desarrollo desde el nacimiento de la pasión hasta la despedida ha sido rechazada en numerosas ocasiones posteriormente. *La Voz* no es un poema narrativo ni presenta con rigor la evolución de la peripecia vital (cf. el excelente resumen que de las propuestas de los críticos a este respecto hace M. Escartín, *op. cit.*, pp. 18-31).

²⁷ Ya ponía aquí el inicio del clímax de la pasión J. González Muela, *op. cit.*, p. 15; pero también otros autores, que no intentan la reconstrucción biográfica, como C. Perugini y J. Crispin comparten esta opinión (vd. M. Escartín, *op. cit.*, pp. 26-29).

antes de llegar al texto que nos ocupa. De modo que las afinidades entre ambos poetas, que acabamos de comentar, la preferencia que por determinados motivos como el del número relacionado con el tiempo muestran ambos y algunas coincidencias verbales puntuales abonan el terreno para que la imitación concreta de Catul. 5 se produzca sin estridencias y sin rupturas de tono en ese *Poema* continuo que es *La voz a ti debida*.

Entremos ahora en un análisis detenido de la imitación en sí. Como hemos dicho, los inicios de ambos textos son muy diferentes, porque mientras Catulo nombra a Lesbia e insta un diálogo con ella que se prolonga luego en el c. 7, Salinas continúa su diálogo con la amada en una situación de comunicación más indefinida y despersonalizada. *Vivamus, mea Lesbia, atque amemus*, exclama Catulo (v. 1) en una identificación de la vida y el amor que aparentemente no reproduce aquí Salinas, pero que, como veremos, sí mantiene de manera sutilmente velada. Tal identificación está por otra parte muy presente de forma explícita en otros momentos del *Poema*. En una de las primeras «secuencias» de júbilo, de respuesta positiva de la amada [8], tras momentos de espera e incertidumbre, exclama el poeta: «Me iré, me iré con ella / a amarnos, a vivir» (vv. 268-269); y en el contexto inmediato de «¡Sí todo con exceso» [19], en la [20], encontramos la identificación entre vivir, ser y querer²⁸, para iniciar la siguiente, la [21], con un exaltado «¡Qué alegría vivir / sintiéndose vivido!», en que tan expresivamente le presta el poeta a «vivir» la transitividad de «amar»²⁹. Algunos críticos de Pedro Salinas han señalado que su concepción del amor es existencial: gracias a él se puede triunfar sobre la nada y crear una existencia más verdadera, más auténtica³⁰. La exaltación del amor como fuerza vital es común a ambos poetas, aunque la riqueza de imágenes y matices del poeta moderno sea incomparablemente mayor. Todas las corrientes de poesía amorosa —renacentista, mística, romántica, contemporánea— que en él confluyen y que sus estudiosos han señalado, han contribuido a ampliar su «realidad»³¹ y a enriquecer su poesía; pero ninguna anula la

²⁸ «Con el júbilo único / de ir viviendo una vida / inocente entre errores, / y que no quiere más / que ser, querer, quererse...» (vv. 778-782).

²⁹ También en otros pasajes encontramos lo mismo. Por ej. en [28] el poeta contrapone el tiempo convencional contado por el «reló» y el ritmo del corazón de la amada, cuyas cuentas van por otros derroteros, y exclama: «¿Amor? ¿vivir? Atiende / al tic tac diminuto»... que nació... «para llevarle al mundo / una cuenta distinta, / única nueva: tú» (vv. 1063-4, 1069-71).

³⁰ Cf. Juan Villegas, «El amor y la salvación existencial en dos poemas de Pedro Salinas», en A. P. Debicki, *op. cit.*, pp. 129-141, en pp. 129-130 y F. J. Díez de Revenga, «Introducción» a la edición de *Poemas Escogidos*, reedición de la que Jorge Guillen publicó en 1953, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 1991, pp. 35-36.

³¹ P. Salinas, en «El poeta y las fases de la realidad», *La realidad y el poeta*, Barcelona, Ariel, 1976 (1.^a ed. en inglés de 1940), pp. 13-34 afirma que incluso el mundo de los sentimientos ha cambiado, porque a lo largo de la historia los poetas del amor han contribuido a «que el sentimiento amoroso, siempre existente, sea hoy mucho más rico en matices, en horizontes y

actitud básica que ya Catulo había sabido expresar y que propiciaba el acercamiento a él. De hecho, incluso en el texto concreto que estamos comentando, aunque no aparezca a primera vista la identificación entre amor y vida, sí aparece de forma velada e incluso podemos decir que mantiene lazos sutiles en su expresión con el modelo latino.

En Catulo encontramos en los vv. 4-6 la vida asociada a la luz y al sol, la muerte a la noche: *Soles occidere et redire possunt: / nobis, cum semel occidit brevis lux, / nox est perpetua una dormienda*. El sol puede ocultarse cada atardecer y renacer cada mañana, su muerte no es definitiva, se repite continuamente su ciclo de vida; al hombre, en cambio, sólo una *lux* limitada, *brevis*, se le ha dado, y cuando se apaga, con ella lo hace la vida, y el amor³². De ahí que el poeta, consciente del carácter transitorio de la felicidad humana, retome la exhortación del v. 1 e invite a Lesbia al amor con mayor pasión y urgencia: *da mi basia mille, deinde centum...* (vv. 7-9). Los números de besos se repiten en el tiempo (*deinde...*, *dein...*, *dein... deinde...*, *deinde...*, *dein*, vv. 7-10), vuelven una y otra vez e imitan el infinito ir y venir de los ciclos naturales; momentáneamente los amantes triunfan sobre el tiempo, consiguen reproducir su ritmo, los besos no dejan de volver en reiterada pluralidad como los *soles*³³. Besos, amor, vida, *soles* son términos equivalentes en el poema Catulo³⁴. Esto ha sabido verlo muy bien Salinas, a pesar de que haber excluido casi totalmente los vv. 4-6 de su imitación.

Es verdad que no introduce el amor al inicio de su composición, pero sí la luz y la vida, que exige en exceso, en plural: «luces, vidas y mares». «Luces», en plural como los *soles* de Catulo. El mar es un elemento nuevo muy saliniano, que subraya desde el principio la originalidad de la imitación. Además, junto a esta novedad, Salinas no evoca la muerte, como Catulo: se queda en la vida y en sus aspectos más brillantes y explosivos. Por eso puede pasar directamente a la progresión numérica en una especie de movimiento ascensional: «A subir, a ascender / de docenas a cientos, / de cientos a millar, / en una jubilosa / repetición sin fin / de tu amor, unidad» (vv. 706-711). Por fin aquí introduce la identificación de «luces, vidas y mares» con el amor de la mujer no nombrada a la que se dirige. Es el amor el que se repite en docenas y cientos junto con «luces, vidas y mares».

profundidades» (p. 18). Por otra parte, no conviene olvidar que junto a la «fase psicológica», la «cultural», la realidad creada por la literatura y el arte (pp. 30-32), tienen un peso importante en la obra de un poeta intelectual como él.

³² Para un comentario detallado sobre estos versos vd. H. P. Syndikus, *Catull. Eine Interpretation, Erste Teil, Die kleinen Gedichte (1-60)*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, pp. 92-96.

³³ Un desarrollo más completo de esta idea se encuentra en C. Castrillo, R. Cortés y J. C. Fernández Corte, *art. cit.*, pp. 74-84.

³⁴ También aparecen los *soles* como imagen de vida y amor plenos en el c. 8, vv. 3 y 8: *candidi soles*. De nuevo replandece la luz con la vuelta de Lesbia en 107, 6.

Los elementos son prácticamente los mismos que en Catulo, pero se utilizan de otra forma y entran en un contexto diferente dando lugar a un nuevo mensaje: las «luces» no nacen y mueren como en el poeta romano porque no hay evocación de la muerte; además al añadir un elemento más, «mares», y dejar indefinida la situación de enunciación, se produce la sugereencia de que estos elementos naturales, «luces» y «mares» están coimplicados en las vidas y el amor que al poeta le interesan; los rodean, como sugiere incluso el orden de palabras (vv. 703 y 705); es en su medio donde se pronuncia el discurso amoroso, en un escenario brillante de cielo y mar azul. Estamos lejos de la situación de enunciación cerrada que podíamos imaginar como subyacente al poema de Catulo. Además, al armonizar la naturaleza enteramente con los enamorados, se elimina la confrontación presente en Catulo entre el eterno devenir de los ciclos naturales y la vida limitada y finita del hombre. De este modo se empieza a insinuar desde el principio una diferencia que hay entre los dos poemas en el tratamiento del motivo del tiempo, que después comentaremos. Al no aparecer en el texto saliniano ninguna referencia a la muerte, puede aplicarse la progresión numérica no solamente a los besos y al amor, sino a la vida de los enamorados y a las luces y mares que los envuelven y asienten a su amor: suben las cantidades de «luces, vidas y mares» en la repetición sin fin del amor, que paradójicamente es uno: «en una jubilosa / repetición sin fin / de tu amor, unidad» (vv. 709-711). Aquí tenemos un cambio. En Catulo sólo la muerte era una y estática, y el amor sólo podía vencerla en la multiplicación rítmica de los gestos del amor. En Salinas el número, la cantidad, siguen simbolizando una vida y un amor que no cesan, que no descansan un momento de ser vida y amor («repetición sin fin»), pero el amor, sin dejar de ser vida, tiende a la unidad, está más allá del número que sólo simboliza las circunstancias, no la esencia de la pasión amorosa³⁵. Asoma aquí una novedad con respecto al modelo, que anticipa ya la ruptura del número, pero lo hace incorporando una idea, el afán de unión con la amada, que no le viene al poeta moderno del latino³⁶.

A continuación Salinas dilata el tratamiento del motivo del número, invitando a los instrumentos, tablas, plumas y máquinas, a multiplicar; y ahora por fin las operaciones aritméticas se refieren a los gestos del amor: «caricia por caricia, / abrazo por volcán». Añade aquí una imagen, «volcán», que recoge el movimiento ascensional iniciado en el v. 706 y lo

³⁵ Si para la poesía el 100, cifra redonda, sencilla y pura servía para representar la suma, el total del poema formado por cantidades más pequeñas (cf. n. 8), para el amor, que está más allá de la poesía, se evita el número: la esencia del amor sería una unidad indivisible cuya descomposición sólo se debe a las necesidades expresivas, a las limitaciones de la poesía en definitiva.

³⁶ Un comentario sobre el juego de pluralidad y unidad en el concepto saliniano del amor puede verse en P. Darmangeat, *op. cit.*, pp. 147-152.

reafirma. Esto es también nuevo. Es claro que de Catulo toma la progresión numérica, pues en ningún otro pasaje aparece de esta forma el motivo del número; pero, mientras la repetición de los miles y cientos de besos en Catulo sugería más bien un torbellino o un círculo vicioso, aquí los números, al no repetirse siempre las mismas cantidades y al subrayarse sobre todo cómo van subiendo, representan ese movimiento de ascensión exultante, que aparecerá una vez más en el v. 725³⁷. Pero no terminan aquí las operaciones aritméticas ni la novedad con que el poeta del 27 las trata.

En el v. 717 hace pasar los números de objeto a sujeto: «Que cuenten sin parar, / que se embriaguen contando, / y que no sepan ya / cuál de ellos será el último: / ¡qué vivir sin final!». Vemos de nuevo cómo va poniendo en relación los números con los diversos términos identificables con el amor. Al principio eran las «luces» y «vidas», luego directamente el amor, ahora de nuevo la vida: cf. «Vivir sin final» = «repetición sin fin / de tu amor». Vida y amor no cesan, no se agotan como simbolizan los números que no paran de contar («sin parar»). Los ceros que aproximan las cantidades al infinito llevan a la cima las dichas de los enamorados (vv. 722-4), en una nueva aparición del movimiento ascensional. Hasta aquí el número funciona con connotaciones positivas; sirve para expresar la insaciabilidad de los enamorados en el amor, el carácter incansable de sus gestos y acciones repetidos sin parar.

En Catulo también tiene el número este valor en los vv. 7-9, pero de repente el poeta recuerda que el número, repetido triunfalmente en el tiempo, puede perder de un momento a otro su carácter mágico y recuperar su función mercantil y con ella la posibilidad de encerrarse en un resultado de suma finito y limitado. Se destruiría así su momentánea victoria sobre la muerte. De ahí la necesidad de destruir las cuentas: *conturbabimus illa*. A los enamorados no les interesa el número, sólo la repetición incesante de lo que aquellos cuentan, de los besos. Si de repente lo supieran podrían llamar la atención de Némesis o provocar el mal de ojo de algún envidioso de su felicidad. Conviene emborronar las cuentas para guardarse de una amenaza de este tipo³⁸.

Para Salinas no tenían sentido estas referencias a creencias que los romanos se tomaban muy en serio, pero sí lo tenía la ruptura de las cuentas por cuanto él también había comprendido pronto la ambigüedad del valor simbólico de la suma o multiplicación de cientos y millares, con su capaci-

³⁷ El movimiento ascensional ha llevado a los críticos a aproximar a Salinas a los místicos. Solita Salinas en *op. cit.*, p. 9 señala a Garcilaso como fuente del mismo, pero para esta secuencia en concreto encuentra similitudes en las «maravillosas fugas hacia lo alto» de los poemas místicos de Fray Luis (p. 15).

³⁸ Para más detalles vd. W. Kroll, *Catull*, Stuttgart, Teubner, 1959, p. 12; C. J. Fordyce, *Catullus. A Commentary*, Oxford, At Clarendon Press, 1961, pp. 106-108 y K. Quinn, *Catullus. The Poems*, London, Macmillan, 1973² (1970¹).

dad para expresar lo inconmensurable, pero también con su carácter, en definitiva, finito. De ahí que no deje de incorporar este motivo de Catulo. 5 y lo ponga por fin en relación con el tiempo y los besos³⁹: «Que se rompan las cifras, / sin poder calcular / ni el tiempo ni los besos» (vv. 24-26). Por fin tenemos juntos todos los motivos presentes en el poema de Catulo. El poeta madrileño ha tomado del veronés y desarrollado en diversas y originales variaciones el motivo del número en progresión; pero sólo al final lo pone en relación con el tiempo y los besos; así logra disimular su modelo, en el que número, besos y tiempo, aparecen estrecha y explícitamente unidos.

Ahora bien, una vez más de los mismos motivos se hace un uso diferente: en Catulo, la repetición del número de besos en el tiempo tiene precisamente como meta romper sus barreras, las del tiempo, en los momentos supremos del amor (vv. 7-9), porque el poeta se había mostrado previamente consciente de la limitación temporal de la vida humana (vv. 5-6); Salinas, en cambio, evita evocar la muerte y su carácter inexorable, con lo que el tiempo no aparece en él unido a una amenaza tan sombría para el amor. El motivo del tiempo entra, por tanto, de distinto modo en los dos poemas. En el de Catulo su presencia es esencial, ya que determina en gran medida el enunciado: la invitación al amor es una consecuencia del convencimiento de que la felicidad humana no es permanente. La superación de los límites temporales mediante la imitación del ir y venir de los ciclos naturales es un intento de reafirmación de la vida frente a la muerte. En el poeta del 27, en cambio, el motivo del tiempo no desempeña un papel determinante de lo enunciado; además tampoco se produce la asociación tiempo-muerte; por el contrario es la vida (=el amor) y su goce repetido sin cesar la idea que domina en el poema. Los enamorados gozan sin limitación de ningún tipo («sin fin», «sin parar», «sin final»), pero si calculan con números su felicidad, aparece el valor finito de estos a ponerle límites al tiempo y a los gestos del amor. De ahí el deseo de que se rompan las cifras. Pero en ningún momento aparece aquí el tiempo como un peligro ineludible. Desde el principio el poema de Salinas deja fuera los riesgos y amenazas que acechaban a los amantes en el de Catulo; por eso cuando por fin aparece el tiempo no tiene perfiles sombríos: el amor aquí representado no se somete ni siquiera a sus leyes.

¿Es que cierra el poeta moderno enamorado los ojos a la realidad? No. Una vez más la clave está en el contexto. Del mismo modo que los condicionamientos y asechanzas sociales que aparecen en el poema de Catulo están presentes y son derribados por los enamorados, en *La Voz* antes de llegar a

³⁹ E. Scoles ha señalado ya cómo Salinas incorpora de forma poco aparente y subterránea símbolos e imágenes de otros poetas reelaborándolos para saldarlos sutilmente con su contexto (*art. cit.*, p. 112). Por eso tardan tanto en aparecer los besos y el tiempo, porque así la imitación es menos evidente.

la secuencia que nos ocupa, también en una secuencia anterior a esta, en la [16], Salinas recuerda el carácter transitorio de la felicidad y se apresura a disfrutarla. En la citada secuencia, «Todo dice que sí», es la repetición del adverbio afirmativo la que simboliza la alegría, el triunfo del amor, y en medio de esa borrachera de síes el poeta exclama en lo que Díez de Revenga considera la expresión de un urgente *carpe diem* del siglo XX⁴⁰: «Alma, pronto, a pedir, / a aprovechar la máxima locura momentánea.../ Seguros por un día / —hoy nada más que hoy— / de que los «no» eran falsos, apariencias, retrasos, cortezas inocentes» (vv. 593-605). Son distintos momentos del amor los expresados en [16] y en [19]. En la primera tiene presentes las limitaciones de una felicidad que no es eterna o puede no durar; en [19] expresa el clímax de su felicidad y está atento a la representación solo del puro goce incesante, que en su ciego impulso elimina todos los obstáculos y arrastra a los enamorados a entregarse a ciegas, a buscarse aún más (vv. 738-9). Aquí Salinas ya ha dejado a Catulo a un lado. En la búsqueda de la unión con la amada no hay barreras que valgan, no hay quien detenga a los enamorados en su capacidad de ahondar en el otro. ¿No estamos aquí ante una nueva expresión del afán de unión que señalábamos antes en el v. 711? Expresaba allí el deseo de subida de las cantidades «en una jubilosa / repetición sin fin, / de tu amor, unidad». En esta, en la unidad, se anulan los números. Si como hemos señalado la primera aparición de este concepto era un indicio de que las cuentas iban a terminar desbaratadas, el final del poema supone una profundización en esta idea que no es sino la original forma que el motivo de la ruptura de las cuentas adquiere en Salinas: adonde su sed de trascendencia lo lleva no pueden acompañarlo los gestos multiplicados del amor físico. Su amor se compone de ellos pero necesita más, necesita adentrarse por derroteros más espirituales de conocimiento y entrega a la amada. El impulso a la unión con ella es lo que determina ahora que se borren las cuentas. Salinas adapta el motivo a la expresión de un concepto del amor, que si bien tiene alguna afinidad básica con el de Catulo, se distingue de él por una superación de la sensualidad y una búsqueda de la espiritualidad, que no le vienen del poeta latino⁴¹.

Para concluir podemos decir que Salinas incorpora a su propio universo poético el modelo de Catulo, en una imitación creativa y llena de originalidad. Adopta y desarrolla sobre todo el motivo del número, de la progresión aritmética, por su capacidad para representar la inconmensurabilidad del amor, pero consciente del carácter finito de las cifras propone su ruptura

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 35.

⁴¹ Sobre el amor en Salinas, además de los estudios ya citados, pueden verse: J. M. Blecua, «El amor en la poesía de Pedro Salinas», *Hispania* 2, XXXV (1952), 134-137; M. Bataillon, «Salinas anacreóntico del siglo XX», *ibidem*, 133-134 y Jorge Guillén, «Prólogo» a Pedro Salinas, *Poesías Completas*, Barcelona, Seix Barral, 1981, pp. 9-21.

para evitar que arrojen una sombra de limitación sobre un amor que se representa como infinito, en intensidad y en su falta de límites. Algunas ideas y motivos del poema de Catulo, que no incorpora en «¡Sí todo con exceso», aparecen antes o después en el *Poema*, formando un contexto adecuado para esta secuencia. A partir de ellos podemos, además, deducir que entre los dos poetas existían ciertas afinidades esenciales que propiciaban la imitación. Fuera de esta quedan las referencias concretas a las amenazas sociales (*senes, malus, curiosi*), ya que al tener sus raíces fuertemente ancladas en las creencias y la realidad romana no podían tener cabida en un poema del siglo XX; y, como la ironía en el poema catuliano estaba unida a tales referencias, con ellas ha quedado excluido un tono, el irónico, que por otra parte no encajaba en un poema tan emocionado y profundo como *La voz a ti debida*. Al final vemos que el poeta del 27, como otros imitadores castellanos, se ha sentido atraído sobre todo por los vv. 7-9, pero, a diferencia de aquellos, los ha mantenido dentro del marco de la concepción del amor como impulso vital y, lejos de darle un tratamiento ligero, los ha tratado con más seriedad aún que Catulo, al que abandona a partir del v. 729 para adentrarse en esa búsqueda de la esencia, de lo que está más allá de la superficie, tan característica de su obra. A partir de ese verso con Catulo nos deja también a nosotros.

Hemos seguido a Salinas a través de Catulo y hemos intentado contribuir a la explicación de «los elementos circundantes» de uno de sus momentos poéticos más bellos; pero él sabía y nosotros sabemos con él que no podíamos, que no podemos acompañarle en su «aventura hacia lo absoluto»⁴².

⁴² Completemos la cita de Pedro Salinas: «La poesía se explica sola; si no no se explica. Todo comentario a una poesía se refiere a los elementos circundantes a ella, estilo, lenguaje, sentimientos, aspiración, pero no a la poesía misma. La poesía es una aventura hacia lo absoluto»(cit. por J. González Muela en *op. cit.*, p. 15).