

NACIMIENTO DE VENUS NACIMIENTO DE LA POESÍA

por Marc Plénat

Para placer de sus lectores, Gabriel Zaid acaba de recoger en *Práctica mortal*¹ aquellos poemas que él juzga haber resistido mejor la prueba del tiempo. Así "Nacimiento de Venus" —que abre la nueva colección, y del que abajo proponemos un comentario— figura ya en *Seguimiento*.²

De una selección a otra, el poema ha evolucionado. Sin embargo, la diferencia parece menor entre la segunda versión publicada y la primera, que entre ésta y el borrador inicial. Lo apreciaremos mejor comparando esos tres estados del poema, que no constituyen sino cortes —pero cortes significativos— en un proceso complejo de gestación de la poesía.

I Primer estado (borrador no publicado)

- 1 Así surges del agua,
- 2 blanquísima,
- 3 y tus largos cabellos son oro de tus líneas,
- 4 y los vientos te empujan, las olas te conducen,
- 5 como el amanecer, por olas, serenísimas.
- 6 Así llegas helada como el amanecer.
- 7 Aunque te contemple desnuda,
- 8 no temas,
- 9 que mis ojos te cubren como un manto.

II Segundo estado (*Seguimiento*, p. 14)

- 1 ASI SURGES del agua, blanquísima,
- 2 y tus largos cabellos son del mar todavía,
- 3 y los vientos te empujan, las olas te conducen,
- 4 como el amanecer, por olas, serenísima.
- 5 Así llegas helada como el amanecer.
- 6 Así la dicha abriga como un manto.

III Tercer estado (*Práctica mortal*, p. II)

- 1 ASI SURGES del agua, clarísima.,
- 2 y tus largos cabellos son del mar todavía,
- 3 y los vientos te empujan, las olas te conducen,
- 4 como el amanecer, por olas, serenísima.
- 5 Así todo se aclara, como el amanecer,
- 6 y se vuelve palpable el misterio del día.

traducción: Vladimiro Rivas Iturralde

Me gustaría decir aquí lo bien que pienso de la poesía transparente de Gabriel Zaid, y elogiar la composición de su nuevo poemario: feliz idea, por ejemplo, aquella que hace del nacimiento del amor la obertura de un libro consagrado a esta práctica mortal (y nupcial): el encuentro de la alteridad. No será tal sin embargo, nuestro propósito. Disguste o no a quienes temen que el encanto se rompa —y que el autor nos perdone—, profanaremos con las pinzas y el bisturí de la lingüística el cuerpo delicado del poema, tratando de hacer presente esta "retórica del futuro que descubrirá las leyes físicas de la realidad poética, en vez de dictarle leyes normativas".³

Algunas precisiones primero, sobre el marco teórico y el propósito de este artículo, que sólo pretende dar un ejemplo más de la relevancia que para el estudio de la poesía tiene la noción de "función poética del lenguaje", tal como la ha definido y tan magníficamente ilustrado Roman Jakobson.

Recordemos ante todo esta definición. Como todas las otras funciones del lenguaje, la función poética pone de relieve uno de los factores esenciales a todo acto de comunicación: en este caso el mensaje mismo. Lo hace proyectando "el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación".⁴ Dicho de otro modo, todo texto poético debe caracterizarse por la aparición de elementos que pertenecen a los mismos conjuntos paradigmáticos (en el sentido suassuriano del término), fonéticos, sintácticos y semánticos en posiciones equivalentes de la cadena hablada. Y esas posiciones se determinan, a su vez, sea a partir de la frase (es lo que nosotros llamaremos aquí el eje *sintagmático*), sea a partir de unidades métricas: verso, o líneas, y estrofas (este será el eje *prosódico*); y veremos que tales unidades desempeñan en el poema de Gabriel Zaid un papel que no se sentiría al comienzo inclinado a rechazar, y del cual el autor no ha sido quizá plenamente consciente.

Es bien sabido —Roman Jakobson lo ha repetido con justicia— que el campo de aplicación de esta noción de función poética desborda el marco estrecho de la poesía y que, inversamente, no permite explicarlo todo en un poema. Lo que no es poesía no nos interesa aquí. Pero es conveniente subrayar que, preocupados ante todo

por el papel de la función poética en "Nacimiento de Venus", dejaremos de lado muchos aspectos del texto, aún si estos aspectos son susceptibles de explicación lingüística. Para completar este punto de vista, habría que estudiar por ejemplo, no sólo el enunciado, sino también todo lo que se desprende de la enunciación, y particularmente el juego de la segunda y de la tercera persona, que hace de la última versión del poema un canto ceremonial que el tiempo presente (reforzado por *así*) permite a los adoradores de la diosa recitarlo en todo momento.

Queda por precisar nuestro fin. El hecho de presentar tres versiones del poema deja de sobra adivinarlo, Roman Jakobson observaba recientemente⁵ que "es en particular cuando se comparan las variantes existentes de un poema que podemos darnos cuenta del grado de relevancias que para el autor tiene el marco fonemático, morfológico y sintáctico". Glosamos esto de la manera siguiente. El análisis lingüístico de un poema acabado, sobre todo cuando se trata de un poema de forma fija compuesto en un tiempo donde reinaba todavía la vieja retórica, deja escépticos a ciertos críticos; pero ¿sería igual si llegáramos a mostrar que todos los cambios aportados a los primeros borradores de un poema, y más si es un poema "irregular" contemporáneo, concurren a acrecentar la cantidad de poesía, tal como nos permite evaluarla la noción de función poética?

Entremos ahora en lo vivo del tema. Con toda evidencia, "Nacimiento de Venus" se ha desarrollado en torno al núcleo poético que constituyen los versos 1 a 5 de la primera versión. Este núcleo ha sido, modificado: 1, ²*blanquísima* ha pasado al fin de línea antes de transformarse en ^{11,1}*clarísima*, ^{1,3}*son oro de tus líneas* han devenido en ^{II & III,2}*son del mar todavía*; y esos cambios menores requieren una explicación. Pero no es aventurado suponer que para el poeta el problema mayor ha sido dar a los cinco versos un complemento poéticamente adecuado. Y siendo así, nuestra principal preocupación deberá consistir en demostrar que las tesis de Roman Jakobson son capaces de explicitar esta noción confusa de adecuación poética y de dar cuenta de la superioridad de la última versión.

La elección de la forma del complemento poético no está todavía realizada en el borrador inicial. Si hemos descartado del núcleo el verso 1,6 no es únicamente porque este verso no figura en el estado final del poema. Es que también constituye él solo una frase, de tal modo que el eje sintagmático —divisible en tres frases— no se superpone en la primera versión al eje prosódico constituido —como lo señala la tipografía— por dos grandes unidades. Esta

reconciliación de los dos ejes no se opera sino a partir de la tercera etapa, ya que la segunda se orienta hacia una solución muy diferente, en la que se borra el carácter estrófico del poema.

Esta solución merece toda nuestra atención: era viable, ya que ha sido juzgada digna de ser publicada. Su originalidad mayor reside en el paralelismo que se establece entre el último verso y dos versos ya paralelos entre ellos: el primero y el quinto.

Este último paralelismo no es muy difícil de demostrar. Es, primero, de naturaleza sintáctica: los dos versos se descomponen en ADVERBIO + VERBO DE LA SEGUNDA PERSONA DEL SINGULAR + COMPLEMENTO + APOSICION DEL SUJETO. (Se objetará que la naturaleza del "complemento" varía de un verso a otro, pero la asonancia (cf II,¹ *dEl Agua*/II,⁵ *hElAdA*) de los dos hemistiquios iniciales, que comienzan además por *ASI* compensa de sobra esta distorsión). Y de este paralelismo procede una correspondencia semántica en parte inducida. Por una parte en efecto los dos verbos (II,¹ *surges* y II,⁵ *llegas*) son verbos de movimiento y, por otra, el adjetivo que figura en cada verso concuerda semánticamente con el sustantivo del otro verso: II,¹ *blanquísima* concuerda en claridad con II,⁵ *amanecer* y II,⁵ *helada* concuerda en frescura con II,¹ *agua*.

El último verso, ahora. Sería fatigar al lector enumerar los puntos que tiene en común con los versos 1 y 5: son evidentes. De modo que no insistiremos sino en uno. Entre otras particularidades (y volveremos también a estas particularidades), este verso se distingue de los precedentes (cuatro alejandrinos) por su brevedad; y participa de esta característica con el primero. Esta correspondencia refuerza la homología de los dos versos exteriores en relación al centro del poema. Pero notemos sobre todo que tenemos ahí la clave del enigma del paso de II,¹ *blanquísima* al fin de línea: en la primera versión esta palabra-verso respondía al muy corto I,⁹ *no temas* de la segunda estrofa; en la segunda, debía unirse más estrechamente al primer hemistiquio para que su resultado (un comienzo de verso + un fin de verso = un verso entero) correspondiese al último verso.

Aunque sea muy parcial, este análisis muestra bastante bien que la calidad de la segunda versión puede encontrar una explicación en la gran cantidad de paralelismos (ejemplos de "proyección del principio de equivalencia del eje de selección sobre el eje de combinación") que se descubren en ella. Y, en este punto de nuestra exposición conviene que nos preguntemos si la excelencia del texto definitivo se explica verdaderamente por un nuevo acrecentamiento en el número de las correspondencias.



Para abrir el camino a una argumentación que vaya en este sentido, insistiremos todavía en que la última versión de "Nacimiento de Venus" está compuesta de al menos dos estrofas. No es que no seamos conscientes de que, desde un punto de vista, el poema, en este nuevo estado, se deja analizar, mejor que en el primero, como un sexteto, usa las rimas: cf. III,¹ *clarISIMA*/III,⁴ *serenISIMA*, III,² *todavIA*/III,⁶ *dIA* y III,³ *conduCEN*/III,⁵ *amaneCEr* (este último par no rima propiamente hablando, pero tiene al menos homofonía parcial) permiten unir los versos de dos en dos. Mas al aumentar el número de unidades métricas, el de los paralelismos no puede menos que hacer otro tanto.

Si hay algunas pérdidas de una versión a otra, esas pérdidas se compensan por ganancias considerables. En efecto, si se lo considera globalmente, el dístico es paralelo al cuarteto en por lo menos dos aspectos. Lo que salta a la vista al pasar de la segunda a la tercera versión es que en esta última el movimiento de las dos frases es el mismo: una prótasis que comienza por *así* seguida de una (o algunas) apódosis con *y* por primera palabra. Se observará también que el sexto verso es el único donde el verbo precede a su sujeto. No debe sorprender que el último verso se distinga de los otros: es indispensable que el poema tenga un final. Pero desde el punto de vista del dístico y ya no del poema, esta construcción tiene un doble efecto. Como el quinto verso presenta el orden SUJETO + VERBO, la estrofa ofrece la disposición quiasmática siguiente: SUJETO + VERBO + VERBO + SUJETO. Ahora bien, a este quiasma corresponde en el cuarteto inicial el hecho de que los versos están enlazados: el segundo y el tercero, que comienza ambos en *y*, y que son los únicos del texto que llevan nombres en plural se corresponden, y así también los versos exteriores —que riman— y cuyos segundo pudo ser leído como la continuación del primero (esta lectura es inducida del verso cinco, como en las otras



dos versiones, cf. III,¹ *Así surges del agua, clarísima*. . .⁴ como el amanecer, por olas, serenísima/⁵ *Así todo se aclara, como el amanecer*). Quiasma y disposición enlazada no son finalmente más que una sola y misma cosa: una homología con relación a un punto central. Así el cuarteto y el dístico son dos veces paralelos.

Se podrá objetar un detalle de nuestra argumentación: el primer verso es sensiblemente más breve que el cuarto, y esos dos versos no serían paralelos. Mas, por una parte, son los dos versos más cortos de la estrofa (los versos centrales cuentan cada uno con catorce sílabas: nuevo punto de encuentro) y, por otra parte, creemos que el *por olas* del cuarto verso, que rompe el ritmo, corresponde prosódicamente al espacio que separa III,¹ *agua* de III,¹ *clarísima*.

Añadamos que algunos paralelismos parciales acentúan la equivalencia de las dos estrofas. Todos habrán notado, por ejemplo, que la una y la otra comienzan por la secuencia de vocales: *a* átona + *i* acentuada (cf. III,¹ & ⁵ *Así*) y acaban (más o menos) con la imagen en espejo de esta secuencia (cf. III,⁴ *serenISima*/III,⁶ *dIA*), o que las cláusulas de los versos exteriores del cuarteto, como las del dístico, están formadas de palabras idénticas desde el punto de vista morfológico y muy parecidas semánticamente (cf. III,¹ *clarísima*/III,⁴ *serenísima*: dos adjetivos femeninos singulares en superlativo, y III,⁵ *amanecer*/III,⁶ *día*: dos sustantivos masculinos singulares). De donde se derivan dos series de relaciones: primera, un paralelismo de elementos constituidos ellos mismos de elementos paralelos entre sí (ya que los primeros se oponen a los segundos); luego, como consecuencia del hecho de que esas palabras se reúnan en tanto que *nomina* que designan la claridad, un paralelismo cuádruple.

Pero señalemos también que sería injusto pensar que la versión de *Seguimiento* cede en mucho, en este punto, a la de *Práctica mortal*. En efecto II,¹ *blanquísima*, reemplazada después por III,¹ *clarísima*, per-

tenecía a dos paradigmas semánticos, el de la luz del día (entraba entonces en conjunción con II,⁴ *amanecer*, y II,⁴ *serenísima* que estaba en posición análoga sobre el eje prosódico), pero también al del frío de la mañanita⁶ con II,⁵ *amanecer* y II,⁵ *helada* (y conviene, por otra parte, notar aquí que esta última palabra cumple en el verso cinco la misma función sintáctica que *blanquísima* en el primer verso, lo que confirma el paralelismo que ya habíamos subrayado entre esos dos versos). De donde se derivan también muchas series de relaciones.

Estas últimas notas acentúan el sentimiento de insatisfacción que puede dejar la comparación de las dos versiones publicadas tal como la hemos trado aquí. Hemos mostrado que tanto la una como la otra se habían desarrollado conforme a las leyes de la poética a partir de las virtualidades del borrador inicial, pero no es muy cierto que hayamos dado cuenta de las razones por las cuales *Práctica mortal* no reproduce tal cual es el texto de *Seguimiento*. Debemos retomar el problema e ir más lejos en el análisis.

Comencemos por un asunto relativamente menor: la disposición tipográfica notable de III,⁵ *clarísima*. De los análisis precedentes se desprenden dos razones para explicar este fenómeno. Por una parte, *clarísima* introduce el tema mayor del poema, el de la claridad. Luego, el espacio en blanco que lo separa de *agua* rompe el ritmo del primer verso como lo rompe *por las olas* del verso cuarto. Pero ¿son estas razones suficientes para justificar completamente una tal fantasía gráfica a los ojos de un poeta tan escrupuloso como Gabriel Zaid? Creemos que no, y adelantamos la hipótesis de que el traslado de *clarísima* invita en efecto a una segunda lectura donde el texto ya no se divide en dos estrofas desiguales sino en tres cuartetos de versos heptasílabos, lo que se advierte inmediatamente si se adopta la disposición siguiente:

- a. ASI SURGES del agua,
- b. clarísima,
- c. y tus largos cabellos
- d. son del mar todavía,
- e. y los vientos te empujan,
- f. las olas te conducen,
- g. como el amanecer,
- h. por olas, serenísima.
- i. Así todo se aclara,
- j. como el amanecer,
- k. y se vuelve palpable
- l. el misterio del día.

El paso de *clarísima* al final de la segunda línea, en una posición ambigua —ya que esta palabra da fin al primer verso— debe cumplir un papel preponderante en la

CUADRO No. 1

	Q1	Q2	Q3
1	u a	e u	o a
2	i	o u	e
3	a e	e	a e
4	a i	o i	e i

motivación de una segunda lectura que todo lector sensible (de ello estamos convencidos) realiza, al menos a un nivel subliminal. Pero sería inoperante si toda una nueva serie de correspondencias no viniera a reforzar la división en tres estrofas.

Los versos exteriores de estas tres nuevas unidades métricas acaban todos en el fonema *a* seguido o no de consonante (cf. ^a*agua*, ^d*todavía*, ^e*empujan*, ^h*serenísima*, ⁱ*Aclara* ^l*día*), y son los únicos en este caso, aparte de ^b*clarísima*, cuyo carácter excepcional ya conocemos. Además, los tres cuartetos tienen como vocal final acentuada una *i* (cf. ^d*todavía*, ^h*serenísima*, ^l*día*). He ahí dos bellos ejemplos, muy próximos en su efecto de la rima tradicional, de proyección del principio de equivalencia sobre el eje prosódico. Y no son los únicos.

Sintácticamente, cada cuarteto se compone de dos proposiciones paralelas. En el primero, los dos verbos son intransitivos (^a*surges*, ^d*son*) y van ambos seguidos de un complemento de origen (^a*del agua*, ^d*del mar*). En el segundo, los dos verbos son transitivos, precedidos, del mismo complemento de objeto proclítico, y de sentido análogo (^e*te empujan*, ^f*te conducen*). El tercero, finalmente, comprende dos verbos reflexivos de sentido intransitivo (ⁱ*se aclara* y ^k*se vuelve palpable*; observemos que *se aclara* = *se vuelve claro*). Además los sujetos de cada par de verbos están ligados, sea como la parte y el todo (cf. ^a*(tu) / ctus largos cabellos*, ⁱ*todo / el misterio del día*), sea como los elementos de un mismo conjunto (cf. ^e*los vientos / las olas*). Una vez más, entonces, tenemos un caso en el que los elementos puestos en paralelo son ellos mismos paralelismos.

La correspondencia de las tres estrofas no es, sin embargo, exacta. El segundo cuarteto se distingue de los otros dos. Desde un punto de vista, juega un papel de mediador entre el primero y el último reuniendo en su seno elementos característicos y opuestos de los otros dos. Tomemos el ejemplo de las fuerzas naturales que aparecen en el poema. El primer cuarteto es el del agua (cf. ^a*agua* y ^d*mar*); el tercero, en cierto modo, el del aire (cf. ^l*el misterio del día* que *se vuelve palpable*). El segundo mezcla los dos elementos (cf. ^e*los vientos* y ^f*las olas*). Otro ejemplo: el de los complementos de modo (que se nos permita utili-

zar este término vago y cómodo). Cada estrofa contiene uno o algunos, como apociones del sujeto o del objeto. En la primera, este tipo de complemento aparece bajo la forma de un adjetivo en superlativo (cf. ^b*clarísima*); en la última, bajo la forma de una comparación (cf. ^j*como el amanecer*). La estrofa central, por su parte, en los dos tipos de complementos: uno de ellos es idéntico al del tercer cuarteto (^g*como el amanecer*), otro está muy próximo al de la estrofa inicial (cf. ^h*serenísima*). Como último ejemplo, consideremos el conjunto formado, por los agentes y los pacientes de los procesos indicados por cada par de verbos. En los cuartetos exteriores, sólo dos términos, semejantes entre sí, entran en este conjunto: la segunda persona del singular en el primero (hemos visto que *tus...* ^c*cabellos* es una sinécdoque de *tu*), un sustantivo inanimado en el tercero (cf. ⁱ*todo*, ^l*el misterio del día*). La estrofa interior comprende a la vez sujetos inanimados (^e*los vientos*, ^f*las olas*) y objetos pronominales de la segunda persona del singular.

Pero el cuarteto central se deja también caracterizar por la presencia de elementos ausentes de los otros dos, o diferentes de los que se encuentran ahí. Así las fuerzas naturales, estáticas en las estrofas marginales (cf. ^a*agua*, ^d*mar* ^l*día*), son dinámicas en la segunda (cf. ^e*los vientos*, ^f*las olas*). Y además de los mismos complementos de modo de los cuartetos exteriores, el cuarteto central posee un complemento preposicional (^h*por olas*). La segunda estrofa se distingue también por su construcción y por su ritmo: los constituyentes se agrupan allí según su naturaleza sintáctica (tenemos primero los núcleos de frase (versos e y f), luego vienen (versos g y h) los 'complementos de modo'); y los versos f y h son los únicos del poema en los que el primer acento principal cae sobre la segunda sílaba, siempre sobre la *o* de *olas*, lo que crea un efecto de armonía imitativa: las olas regresan, siempre iguales.

¿Es decir que la estrofa interior no se integra al resto del poema? De ninguna manera: por una parte su originalidad la distingue del primer cuarteto, haciendo así menos sensible la ausencia de todo espacio en blanco entre los dos, y, por otra parte, en tanto que eje de simetría, no podía parecerse enteramente a las otras, puesto que el primer cuarteto ve también asegurada su identidad por el paralelismo muy marcado que mantiene con el último. Esta simetría de estrofas marginales se funda en la identidad de su construcción (prótesis en *así*, apódosis que comienza por *y*), y en la presencia, que les es común, del morfema



CLAR— (cf. ^bCLARísima, ⁱse aCLARa). Pero esta simetría se funda sobre todo en un cierto número de propiedades fonéticas. Los versos pares de los cuartetos exteriores se corresponden: los segundos versos no llevan más que un acento tónico (cf. ^bclarísima, ⁱcomo el amanecer) y los cuartos terminan con el diptongo —ia: cf. ^dtodavía, ^ldía (observemos de paso que esta rima constituye una suerte de imagen al espejo de los dos *así* iniciales). Además el primer tiempo fuerte de cada una de las estrofas cae sobre su única vocal posterior labializada acentuada. Como se puede constatar en la lectura del cuadro siguiente, son la *a* y las vocales anteriores las que, bajo el acento, dominan en los cuartetos exteriores, mientras que en el cuarteto central la *a* está ausente de esta posición, que es ocupada sobre todo por vocales posteriores. (Ver cuadro 1).

Por último, los dos últimos versos de las estrofas exteriores no están separadas por ninguna pausa sintáctica importante (tipográficamente esta ausencia de pausas se traduce por una ausencia de coma) y son los únicos pares de heptasílabos en este caso.⁷

Así la lectura que distingue tres cuartetos en el poema presenta una tensión entre dos organizaciones: la que pone en paralelas las tres unidades métricas y la que constituye la estrofa central en una suerte de eje de simetría.

La versión de *Seguimiento* no abre tales posibilidades. Se la podría dividir en tres cuartetos, es cierto. Pero el tercero (versos II, 5 & 6) presentaría entonces una estructura muy particular. Se constituiría, en efecto, como los otros, de dos proposiciones paralelas gramaticalmente: inútil demostrar lo que salta a la vista. Sin embargo, a diferencia de lo que pasa en los dos primeros cuartetos, ese paralelismo demasiado aparente, lejos de sostenerse en correspondencias lexicales, encubre una heterogeneidad profunda. Es más, las dos proposiciones evidentemente se remiten entre sí y, por este hecho, se puede decir que su conjunto recuerda cada uno de los dos cuartetos primeros, pero lo que más bien se nota cuando enunciamos el problema de este modo es que cada una de ellas remite, más sutilmente pero no menos eficazmente, a uno solo de los cuartetos: lo que serían los versos II i & j en el primero (rasgos comunes: sujetos en la segunda persona del singular, verbos de movimiento intransitivos, adjetivos (*blanquísima*, *helada* atributos del sujeto); lo que serían los versos II k & l en el segundo (rasgos comunes: sujetos en la tercera persona, verbos transitivos).

Naturalmente entonces, una tentativa por descubrir tres estrofas en la segunda versión trae más bien, al permitir desvelar un nuevo tipo de organización, una agudización del análisis mono-estrófico presen-

CUADRO No. 2

PARADIGMA	POSICION SOBRE EL EJE SINTAGMATICO O SOBRE EL EJE PROSODICO ⁸	ELEMENTOS PUESTOS EN PARALELO
¹ nombres que designan la luz	fin de los versos exteriores de Q y de D	⁶ día, ⁵ amanecer, ⁴ serenísima, ¹ clarísima
² sustantivos que designan el día	fin de los versos de D	⁶ día, ⁵ amanecer
³ palabras que comprenden la secuencia de vocales i-a o su imagen en espejo	extremidades de Q y de D	⁶ día, ⁵ así, ⁴ serenísima, ¹ así
⁴ sustantivos que designan un elemento natural	pares de núcleos de frase de q ₁ , q ₂ , y q ₃	¹ día, ⁱ todo, ^f olas, ^e vientos, ^d mar, ^a agua
⁵ palabras cuya última vocal es a	fin de los versos exteriores de q ₁ , q ₂ , y q ₃	¹ día, ⁱ aclarar, ^h serenísima, ^e empujan, ^d todavía, ^a agua
⁶ palabras cuyo acento cae sobre í y que terminan en a	fin de los últimos versos de q ₁ , q ₂ , y q ₃	¹ día, ^h serenísima, ^d todavía

tado arriba. Por otra parte, la irregularidad del pseudo último cuarteto —que está ligado tipográficamente al comienzo del poema, separado en dos por un punto, no terminado en la vocal *a*— y, sobre todo, la irregularidad de lo que serían sus dos últimos versos —donde aparecen elementos extraños al resto de la pieza (cf. el abstracto *dicha* y el artefacto *manto*) y donde *como un manto* sería un tetrasílabo— bloquean en efecto la lectura en tres estrofas: ésta no existe sino en estado de virtualidad, una virtualidad que sólo permite descubrir la tercera versión.

Los análisis precedentes nos han permitido dar una explicación coherente de la superioridad del tercer estado de “Nacimiento de Venus” y traducir la noción confusa de adecuación poética en un número más o menos grande de relaciones explícitas identificables objetivamente. Sería fastidioso resumirlas aquí. No obstante, con el riesgo de fatigar al lector, nos gustaría insistir todavía en un punto que las necesidades de la exposición habrán enmascarado un poco: el aspecto cuantitativo del problema no puede tratarse aquí de medir exactamente las diferencias que separan a las tres versiones: antes habría que resolver problemas tan difíciles como, por ejemplo, el de la relativa importancia de las diversas clases de paralelismo (problema cuya solución debe variar con la lengua, la época, el género literario y el gusto del autor). Sin embargo, a fin de que se advierta que la idea de que la calidad es cuantificable no es del todo una visión del espíritu, he aquí un cuadro que enumera los principales paralelismos que pone en juego la palabra III, ⁶día. (Ver cuadro 2).

No podemos menos que concluir estas páginas diciendo que el estudio del proceso de aquello que se ha convenido en llamar la “creación literaria” tiene gran interés en utilizar las nociones jakobsonianas. En este sentido, la disección de “Nacimiento de Venus” —poema al que hemos visto desarrollarse, a partir de un núcleo común, hacia dos soluciones diferentes y casi opuestas, y cuya tercera versión supone un poema bajo el poema— ilustra la parte de azar y la parte de necesidad que presiden al nacimiento de la poesía.

NOTAS

- 1 Gabriel Zaid, *Práctica mortal*, México: Fondo de Cultura Económica (col. Letras Mexicanas). 1973.
- 2 Gabriel Zaid, *Seguimiento*, México: Fondo de Cultura Económica (col. Letras Mexicanas), 1964.
- 3 Gabriel Zaid, *Cómo leer poesía*, México: Joaquín Mortiz (col. Cuadernos de Joaquín Mortiz, No. 20), 1972, p. 28.
- 4 Cf. Roman Jakobson, “Closing statements: Linguistics and Poetics” in T. A. SEBEOK, ed. *Style in Language*, New York, 1960.
- 5 Cf. Roman Jakobson, “Subliminal Verbal Pattern in Poetry”, in *Studies in General and Oriental Linguistics Presented to Shiro Hattori*, Tokyo, 1970.
- 6 Un borrador intermediario entre la primera versión publicada y la segunda, corrige *blanquísima* en *fresquísima*, lo que confirma enteramente una conclusión que habíamos deducido sólo del examen de los textos publicados.
- 7 Notemos que, en la versión de *Seguimiento*, ninguna coma separa II, ⁵helada de II, ⁵como el amanecer, lo cual refuerza el paralelo entre II, 5 y II, 6. Es curioso constatar que nuestras hipótesis dan razón naturalmente de algo que no parece sino un pequeño detalle tipográfico, pero que tiene gran importancia en un poema tan escrupulosamente elaborado.
- 8 Q = el cuarteto de alejandrinos; D = el dístico; q₁, q₂ y q₃ = los tres cuartetos de heptasílabos.

