



Ejercicios de estilo sobre diversas formas del soneto

¿Qué somos para el mundo de la esencia?

Trabajo recepcional que para obtener el título de licenciada en Creación literaria

PRESENTA

Nidya Fátima Gamboa Rodríguez

Directora del trabajo recepcional

Mtra. Freja Cervantes Becerril

México, D.F., Agosto 2011

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

A mi madre Paulina Rodríguez Santos

A mi padre Juan Gamboa Sierra (en memoria)

A mis hermanos Juan Manuel y Andrés

A la vida

A la poesía

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, por permitirme ser. A mis hermanos, Juan Manuel y Andrés, por ser partícipes de mi crecimiento. A la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, por brindarme los recursos para elaborar, imprimir y empastar el presente trabajo recepcional. Al Instituto de Ciencia y Tecnología del Distrito Federal, por todo su apoyo. A la profesora Freja Cervantes, por asesorarme y por sus valiosas aportaciones. A la maestra Gabriela Valenzuela por sus comentarios en la investigación. A Xhevdet Bajraj por suministrarme las primeras dosis de luz poética. A Héctor Carreto por compartir sus conocimientos sobre el paraíso del soneto. A David Huerta por confiar en mis “Zenzontlizaciones”. A Adriana Jiménez por contagiarme serenidad y buena actitud. A Ignacio Bautista, por su cariño, apoyo y entrega. A mis amigos y colegas de Creación literaria: Berenice Reza, Melody López, Linda Guiza y Christian Picón. A mis niñ@s talento y a sus padres.

ÍNDICE

Introducción.....	5
Primera parte. Sobre el soneto como forma	
Antecedentes del soneto. <i>Del génesis a su cristalización</i>	7
<i>América y la renovación del soneto</i>	16
La composición del soneto. <i>Estructura lógica</i>	27
<i>Variaciones del soneto</i>	35
Algunas figuras retóricas aplicadas al soneto. <i>La crisis en el soneto “Añoro”</i>	41
<i>El lipograma en el soneto “Ella”</i>	49
<i>La concatenación en el soneto “Mi sol”</i>	55
<i>La anáfora en el soneto “Quisiera”</i>	61
Conclusión: Ejercicios de estilo sobre diversas formas del soneto.....	68
Bibliografía.....	70
Segunda parte. ¿Qué somos para el mundo de la esencia?	
Sonetos.....	72

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo recepcional se realiza un recorrido sucinto por los pasajes históricos que transita el soneto. A su vez, se hace un recuento de los primeros creadores de los poemas de once sílabas y se expone de qué manera el soneto se transforma a lo largo de varios siglos, al mismo tiempo que se explica cómo en una época pierde impulso, luego es retomado y finalmente se convierte en una tradición literaria que perdura hasta nuestros días.

En este estudio se plantean algunas hipótesis con respecto de lo que algunos críticos han afirmado del soneto, por ejemplo, que no fue Juan Boscán sino el Marqués de Santillana quien introdujo los primeros endecasílabos en la nueva España, y que el alejandrino no es propio del Modernismo, pues en el siglo XII ya se habían escrito algunos. También se menciona cómo es que el soneto es empleado por algunos poetas hispanoamericanos en tiempos de lucha y los temas a los que aluden los creadores.

Además, se introducen los principales sonetos que han sido motivo de crítica ante los poetas que prefieren conservar la forma clásica; del mismo modo, se explican dichos poemas y se ponen ejemplos de las novedades que se han escrito, en especial las aportaciones líricas de la poesía hispanoamericana, como el alejandrino empleado por Rubén Darío, los versos de arte menor y creaciones más recientes.

Por otra parte, se plantea el análisis estructural del soneto, para ello se habla de los rasgos esenciales de que se compone, y cuáles son los elementos o variantes que adquiere a través de la historia. Se mencionan los elementos de estudio del soneto y aspectos de la métrica que son esenciales para su correcta escritura. Así, se estudia la rima, los diferentes tipos de acentuación, los contenidos del poema y los matices o licencias poéticas (sinéresis, hiato y sinalefa), fundamentales para la creación exacta del poema.

Se analizan cuatro sonetos escritos de forma previa a la investigación, que forman parte de un conjunto de sonetos que se desarrollaron en la licenciatura en Creación literaria. Dichos sonetos son la fuente del presente trabajo y el motivo por el que se hizo un recuento histórico, crítico y analítico que permitiera discernir los antecedentes de esta forma poética.

En el caso de cuatro sonetos se realiza un estudio métrico y estilístico. El análisis está basado en el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, con el objetivo de identificar las figuras retóricas que se utilizaron y en el enfoque técnico del Manual de *Métrica española* de Antonio Quilis.

Cabe destacar que en esta aportación estilística, los contenidos analizados confluyen en el tema del desamor para darle unidad temática a la obra, y se intenta experimentar con los sonetos a través de las figuras retóricas que se utilizaron, asumiendo el hecho de que se necesita más trabajo para lograr dicha intención.

En resumen, se realiza un acercamiento general a un tema que es una mina por tratarse de cinco siglos de tradición poética. Paradójicamente, los estudios sobre el soneto actualmente son escasos. No obstante, la investigación me provocó entusiasmo y me parece fundamental continuar con el estudio y conocimiento del soneto.

ANTECEDENTES DEL SONETO

Del génesis a su cristalización

“Contra el mal del anacronismo hay un remedio eficaz y sencillo; una dosis de historicismo, bien administrada”, con esta máxima Antonio Alatorre, en el prólogo de su libro *Flores de sonetos*, emprende un recuento de los contenidos estético-literarios del soneto, que se remiten a más de cuatro siglos.

Las formas de la lírica culta que aparecen durante el Renacimiento traerían consigo “la línea tradicional y cancioneril ligada al uso de metros cortos, especialmente el verso octosílabo, y la italianizante al empleo del endecasílabo, del soneto y de diversas formas derivadas de la canción petrarquista”.¹

El endecasílabo clásico aparece en Italia, desde principios del siglo XIII, durante el periodo de Federico II. Fue cultivado en el XIV por el poeta florentino Dante Alighieri y es con Petrarca que alcanza su mayor esplendor.

En relación con las formas de la lírica, Arturo del Hoyo considera que “el endecasílabo fue el vehículo formal y visible que entró en la poesía española, un estilo, con todo lo que esta palabra puede significar, enteramente nuevo. Una concepción nueva de la poesía”.²

La figura de Petrarca influyó en la creación de la lírica española, en poetas como Garcilaso de la Vega, Juan Boscán, Francisco de Quevedo y Luis de Góngora y Argote, quienes conocieron la obra del poeta italiano y la aprovecharon para el desarrollo de sus versos.

En su análisis sobre la inspiración poética, María Isabel López Martínez habla de la existencia de “Modelos de imitación”, es decir, aquellos autores que se apropiaron de las

¹ Francisco Rico. *et. al.* “Garcilaso de la Vega y la poesía en tiempos de Carlos V”, en *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, p. 98.

² Arturo del Hoyo, *Antología del soneto clásico, (Siglos XV-XVII)*, Madrid, Aguilar, 1963, p. 11.

estructuras de la poesía para la creación de nuevas formas sublimes. Petrarca es un ejemplo de autor modelo, porque su poesía inspiró la lírica del Renacimiento y la época romántica.

Casi todos los poemas de Petrarca fueron amorosos, basta con recordar aquel soneto que dice: “En cualquier lugar del mundo en que me encuentre, y suceda lo que suceda, yo seguiré amándote como ahora te amo”...³ Y es que el tema amoroso se empleó en las Églogas de Garcilaso y en los versos de Boscán; de hecho, López Martínez señala que el éxito del Petrarquismo fue tan tumultuoso que “configuró un nuevo código de percepción de las relaciones amorosas en particular y del mundo en general, que la literatura se encargó de transmitir”.⁴

Cuando el soneto llegó a España, a principios del siglo XV, las condiciones propiciaron su adopción, he aquí algunas razones:

1. Las relaciones con Italia eran amistosas.
2. La influencia de las universidades (muchas academias se fundaron en España en honor a diferentes poetas italianos).
3. Las comunicaciones marítimas y el intercambio cultural entre ambos países.

A su vez, don Íñigo López de Mendoza, el Marqués de Santillana, llevó a Castilla los primeros versos al *Itálico modo*. Santillana fue el primero en escribir sonetos en lengua española por influencia de la lírica italiana. Aunque Otto Raúl González no demerita la obra de Santillana, a sus sonetos les llama “prehistóricos” porque en dichos poemas aparecen palabras antiguas que en la época del poeta ya no se utilizaban:

Quando yo só delante aquella donna
a cuyo mando me sojudgó Amor,

³ Antonio Alatorre, *Flores de Sonetos*, México, Aldus, 2001. p. XXVII.

⁴ María Isabel López Martínez, *Los siglos de oro y la inspiración poética*, Valencia, Pretextos, 2003, p. 17.

cuydo ser uno de los que en Tabor
vieron la gran claror que se reçona.⁵

Si bien la obra que realizó Santillana se caracteriza por el uso de arcaísmos, es innegable que el Marqués acometió la conquista de las nuevas estrofas, traduciendo e imitando a Petrarca y sentó las innovaciones formales a la lírica española. Obsérvese que en el ejemplo del soneto de Santillana, aparece el tema del amor, tan recurrente en el poeta italiano.

Habría que considerar la poesía de Santillana, pues como señala Tomás Navarro, los cuarenta y dos sonetos hechos al itálico modo por el Marqués, fueron la “primera representación amplia, elaborada y normal del endecasílabo en lengua española”.⁶

Asimismo, Ubaldo Arnaiz Sordo afirma que el Marqués de Santillana es el introductor del soneto por influencia de un poeta italiano que lo inspiró a seguir su lírica, es decir, Micer Francisco Imperial, a quien el crítico le reconoce por el buen manejo del endecasílabo.

Otro de los grandes iniciadores de la renovación poética en España fue Juan Boscán. El poeta se hallaba en Granada, en 1526, cuando el embajador italiano en la corte de Carlos V, Andrea Novaguer, le preguntó a Boscán por qué no escribía versos como los que se creaban en Italia desde hacía más de dos siglos, versos como los de Petrarca. Cito a Boscán: “...tratando con él en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas me dijo por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia, y no solamente me lo dijo así livianamente, más aún me rogó que lo hiciese”.⁷ Boscán le hizo caso a Novager y por ello decidió escribir sonetos en nuestra lengua.

Cabe destacar que Boscán conocía y admiraba la obra del Marqués de Santillana, de hecho, lo expresa en su famosa carta a la duquesa de Soma, en ésta introduce los sonetos y

⁵ Otto Raúl González, *Arte y técnica del soneto*, México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2001, p. 28.

⁶ Tomás Navarro, *Métrica española, reseña histórica y descriptiva*. New York, Siracuse, 1956, p. 133.

⁷ Bernardo Gicovate, *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, p. 35.

canciones a manera de los italianos, en el libro segundo de sus *Poesías*. Según Del Hoyo, “Juan Boscán muéstrase consciente de la importancia de la novedad que él –olvidado el antecedente Marqués de Santillana– traía a la poesía española, así como de los oponentes que habría de tener”⁸. En contraste con esto, Ubaldo Arnaiz Sordo sostiene que “se vanagloria Juan Boscán de haber tomado los sonetos de Italia”.⁹ Lo cierto es que tanto Santillana como Boscán realizan una profunda arquitectura de la poesía y en ellos existe algo en común: apropiarse de las formas itálicas nacidas en la ciudad de Sicilia, traducirlas y crear con una métrica distinguida.

Por otro lado, se dice que la poesía de Juan Boscán no pudo superar la de su amigo Garcilaso de la Vega, quien realizó una indiscutible aportación a la lírica española. Pese a que la crítica actual ha valorado no sin cierto prejuicio la obra de Boscán, “por una inconsciente e injusta comparación con la de Garcilaso”¹⁰, mucho le debe este último a su relación literaria con Boscán, ya que en su lírica el endecasílabo adquiere casi toda la flexibilidad moderna y, además es en la obra de Boscán donde se hacen evidentes los primeros intentos de introducir innovaciones a la poesía castellana. Gicovate afirma que “no siempre tiene Boscán la misma maestría, pero es en verdad injusto menospreciarlo por no igualar a su amigo y hasta cierto punto discípulo”.¹¹

La obra de Garcilaso se convertiría en el paradigma de la poesía de los Siglos de Oro, porque “armonizó maravillosamente, como Petrarca, el doloroso sentir con la dulzura del verso”, como afirma Alatorre.¹² La poesía de Garcilaso es plenamente renacentista: escribía octosílabos por pasatiempo y su talento se hallaba en el endecasílabo. A la muerte de Garcilaso y Boscán, la

⁸ Arturo del Hoyo, *Op. cit.*, p. 11.

⁹ Ubaldo Arnaiz Sordo, *El soneto español*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, (Tesis para obtener el grado de maestría) 1954, p. 36.

¹⁰ Bernardo Gicovate, *Op. cit.*, p. 37.

¹¹ *Ibidem*, p. 38.

¹² Antonio Alatorre, *Los 1001 años de la lengua española*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 163.

poesía escrita en lengua española se enriquecería con la continuidad de otros autores, como Sá de Miranda, Jorge de Montemayor, y tantos otros con los que hallamos ecos de sus pasajes.

Quienes leían a Garcilaso seguramente eran lectores exigentes, además de participar de una cultura refinada en las formas y sentires de la época. Es claro que el soneto “sirvió de termómetro para medir la fiebre que se apoderó de la poesía de la lengua española en el siglo XVI”;¹³ de hecho, “muchos seguidores de Garcilaso fueron poetas religiosos y místicos, puesto que hicieron de la lira, derivada de su ‘Canción V’, el instrumento más delicado para la expresión de éxtasis o la meditación filosófica y religiosa”.¹⁴

La poesía española con esta apropiación del soneto alcanzó niveles de una gran calidad literaria, que incluso logró introducirse a otras lenguas. Algunos italianos, como Jacobo Sannazaro, Torcuato Tasso, Giambattista Marino y Pietro Bembo, tradujeron la obra de sus contemporáneos Garcilaso y Boscán. Alatorre, como traductor de poesía clásica italiana, sugiere que “Si los italianos se miden con los clásicos antiguos, bien podemos los españoles acortar camino: imitemos a los italianos, pero imitémoslos con rigor, con profesionalismo”.¹⁵ Aunque en España no se escribió tanta poesía lírica, a diferencia de Italia, muchos poetas se dieron a conocer en otras ciudades como Barcelona, Granada, Lisboa, Lima y México. Los escritores propiciaban un ambiente de emulación que se hacía evidente en sus textos.

A principios del siglo XVII, en Madrid se reunió un gran número de poetas en diferentes asociaciones, en academias prestigiadas, con rasgos italianizantes, donde surgieron incontables versos. Estas academias, apunta López Martínez, se caracterizaban por favorecer el diálogo entre los participantes y, generalmente, las propuestas temáticas giraban en torno a un mecenas. Dichas discusiones estéticas se realizaron en instituciones como la Academia de Madrid, fundada en

¹³ Antonio Alatorre, *Flores de sonetos...*, *op. cit.*, p. XVI.

¹⁴ Bernardo, Gicovate, *Op. cit.*, p. 65.

¹⁵ Antonio Alatorre, *Flores de sonetos...*, *op. cit.*, p. XVI.

1618 por Sebastián Francisco de Medrano y de la que eran partícipes Lope de Vega, Bocángel, Pérez de Montalbán, Salas Barbadillo, entre otros; y la Academia de los Nocturnos, cuya sede fue Valencia, donde se promovían los famosos certámenes de poesía. Arnaiz Sordo menciona:

Siempre se han mostrado las academias literarias en favor de los distinguidos sonetistas. A veces se ha presentado la ocasión que, estando en una asamblea, los poetas han tenido que improvisar un soneto. En otras circunstancias, se han propuesto concursos sobre temas indicados con las terminaciones de algunos versos. Las recompensas y premios para los mejores sonetos, siempre han sido muy apreciados.¹⁶

En estas academias aparecen dos poetas de trascendencia importante: Quevedo y Góngora, este último ha de contribuir de manera significativa a la lírica de su momento. Considérese que “confluyen en ese instante formas de cansancio del arte... con nuevos elementos que suponen un aumento vital de temperatura poética”.¹⁷ Góngora, como uno de los poetas más cultos de su tiempo, tendrá lugar en muchos certámenes de poesía. Biruté Ciplijauskaitė considera que la gran aportación del poeta barroco se dio en sus últimos años; sin embargo, la pluma del autor resplandeció dada su afinidad por las formas petrarquistas y las vinculó con un estilo magistral conocido con el nombre de manierismo. Cito a José Lara Garrido, quien en su introducción a los sonetos de Góngora dice:

El ideal manierista suponía una postura intelectualista orientada por la imitación de los clásicos y, en consecuencia, de inspiración en el arte y no en la vida. Busca lo extraño, lo difícil y complicado; pero complicación impuesta, de esquema previo, que canaliza la expresión en complejas estructuras sintácticas y métricas contrarias a lo lógico natural.¹⁸

En este sentido, Góngora crea sus primeros sonetos con un tono distinto a la poesía del momento, recurre a formas poéticas donde lo elemental es decirlo todo sin mesura y, en muchas ocasiones, recurriendo a la sátira y a la ironía. Los estudios gongorinos de Dámaso Alonso revelan que a Góngora se le ha nombrado falsamente como un poeta oscuro, sólo porque al

¹⁶ Ubaldo Arnaiz Sordo, *Op. cit.*, p. 86.

¹⁷ Emilio Orozco Díaz, *Los sonetos de Góngora (Antología comentada)*, edición e introducción de José Lara Garrido, Córdoba, (Colección de estudios gongorinos), 2002, p. 21.

¹⁸ Emilio Orozco Díaz, *Op. cit.*, p. 22.

principio de sus escritos utilizó un tono melancólico; esa afirmación es inexacta ya que Góngora no sólo escribió sobre tristeza o desamor; sus últimos sonetos fueron satíricos, impersonales y con una efervescencia magistral que incluso causó rivalidad entre algunos de sus contemporáneos.

La poesía de Francisco de Quevedo fue notable y distinguida como la de Góngora. Bernardo Gicovate, en *El soneto en la poesía hispánica*, señala que “nos legó Quevedo la posibilidad de un conjunto de ellos, relacionados en un todo, una serie única por su grandeza en la lengua española y comparable a cualquier serie en otras lenguas”.¹⁹ Quevedo era tan apasionado que regalaba sonetos por puro placer, “dejando a sus herederos las eventuales ediciones póstumas”,²⁰ pues en aquella sociedad se cotizaba el prestigio del individuo. Los pleitos protagonizados por Góngora y Quevedo brillan en la pluma de muchos críticos. Las discrepancias líricas se muestran con un tono agresivo entre ambos:

A Francisco de Quevedo

Anacreonte español, no hay quien os tope,
que no diga con mucha cortesía,
que ya que vuestros pies son de elegía,
que vuestras suavidades son de arroje.²¹

A Luis de Góngora

Yo te untaré mis obras con tocino
porque no me las muerdas, Gongorilla,
perro de los ingenios de Castilla,
docto en pullas, cual mozo de camino;²²

¹⁹ Bernardo Gicovate, *Op. cit.*, p. 113.

²⁰ Otto Raúl González, *Op. cit.*, p. 31.

²¹ Luis de Góngora, *Sonetos completos* (Edición de Biruté Ciplijauskaitė) Madrid, Clásicos Castalia, 1969, p. 275.

²² Antonio López Ruiz, *Quevedo*, Madrid, Everest, 1980, p. 92.

Los sonetos correspondientes al periodo Barroco constituyen una inmensa producción poética; sólo los de Lope de Vega rebasan los 1500, y es que este poeta perteneció a una generación de escritores cuya herencia corresponde a la imitación de la poesía de Garcilaso. Lope fue “un gran poeta de temas festivos y burlescos y algunos son amorosos y de dolor al estilo petrarquista”.²³

Otra referencia importante es la aportación literaria de Sor Juana Inés de la Cruz. Suele decirse que en la poesía escrita en esta época la única digna de leerse es ella; Antonio Alatorre comenta que quienes consideran eso es porque no han leído la obra de los poetas de ese entonces. Sin embargo, para algunos escritores la cumbre excelsa se encuentra en la obra póstuma de Sor Juana. Lo cierto es que la monja jerónima desarrolló una obra literaria extensa pero sólo profundizó en algunos rubros de su interés; Pedro Henríquez Ureña señala que la poeta barroca escribió “comedias y autos sacramentales a la manera de Calderón, villancicos para iglesias, y cartas magníficas, sobre todo de autobiografía, en que cuenta la singular historia de sus estudios”,²⁴ en cambio, escribió pocos sonetos, no obstante, los que se conocen hoy en día son una muestra erudita de la lírica barroca.

Los endecasílabos de Sor Juana muestran cierta relación con sus contemporáneos como *Primero sueño*, “imitación explícita de la poesía de Góngora”,²⁵ que es quizás el mayor poema de la monja novohispana. Alatorre considera que se debe reconocer la obra de Sor Juana por tratarse de un ejemplo de erudición y descartar el mérito de la escritora por el hecho de ser mujer.

Por otro lado, en España, se escribieron los primeros sonetos dialogados a la manera de *Babieca y Rocinante*, de Miguel de Cervantes. Tomás Navarro en *Métrica española* refiere que

²³ Bernardo Gicovate, *Op. cit.*, p. 96.

²⁴ Pedro Henríquez Ureña, *Historia de la cultura en la América hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1947, p. 46.

²⁵ David Huerta, “El laberinto de las once sílabas” en *Homenaje a Octavio Paz*, New York, Instituto Cultural Mexicano de New York, 2001, p. 108.

Cervantes² introdujo en su comedia *La entretenida*, un soneto para dar lugar a una redondilla dicha por otro personaje. Además, Cervantes crea el soneto con estrambote, tan empleado en el Modernismo. Pero lo más elocuente de sus innegables dotes poéticas, considera Arnaiz Sordo, está en sus bellísimos sonetos burlescos, como el muy conocido celebrado: “Al túmulo de Felipe II en Sevilla”, composición que, según expresó el propio Cervantes, era la gloria principal de sus escritos.

En el siglo XVIII llega una “paralización estética”, se pensaba que ya todo se había escrito y los poetas de ese momento aplican otras formas de poesía, por lo que el endecasílabo cae en desuso. Rubén del Rosario sostiene que en este periodo el endecasílabo deja de ocupar el lugar de trascendencia que tuvo durante el Siglo de Oro; esto se debía a la falta de verdadero genio poético y a que el verso no había conseguido el mismo éxito que en Italia.²⁶ A su vez, Tomás Navarro afirma que las formas tradicionales perdieron consideración porque los poetas le dieron preferencia a “las que se ofrecían más desnudas de efectos de rimas y de contrastes de metros”.²⁷

Son pocos los que escriben sonetos cuya acentuación es primaria, afirma del Rosario, porque no se les ve transformar el endecasílabo, pueden leerse versos de Luzán, Ramón de la Cruz, Jovellanos, Samaniego, Iriarte, Marchena, Hermosilla, Leandro Fernández de Moratín y muchos otros. La estructura clásica cae en desuso hasta enmudecer a principios del siglo XIX. Este periodo, también conocido como Neoclásico, cuyo auge despuntó en Europa, “tuvo ciertas dificultades con el soneto y una actitud ambivalente a su respecto”.²⁸ Cabe destacar que muchos

²⁶ Rubén del Rosario, *El endecasílabo español*, s.l., Monografías de la Universidad de Puerto Rico, Estudios hispánicos, 1944, p. 27.

²⁷ Tomás Navarro, *Op. cit.*, p. 286.

²⁸ Bernardo Gicovate, *Op. cit.*, p. 124.

poetas sí escribieron sonetos ocasionalmente pero ninguno lo intentó con la misma pasión que sus predecesores; Francisco Rico señala que los poetas “no querían quizás por su rigidez estructural”.²⁹

América y la renovación del soneto

Hacia finales del siglo XIX y los primeros años del XX, en Hispanoamérica hubo una tendencia marcada hacia el Positivismo. “Orden y progreso” fue el lema de la ideología de esta época marcada por innovaciones tecnológicas, provenientes del extranjero. En este periodo, como en el de las campañas de independencia, la poesía estuvo íntimamente ligada a la transformación política y social.

Pedro Henríquez Ureña señala que veinte poetas representan el nivel superior en la América española:

Al movimiento en su plenitud, se le atribuyen cinco jefes: José Martí (1853-1895) y Julián de Casal (1863-1893) de Cuba; Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), de México; José Asunción Silva (1865-1896), de Colombia; Rubén Darío (1867-1916), de Nicaragua. Tienen secuaces como el colombiano Guillermo Valencia (1873-1943), los mexicanos Luis Gonzaga Urbina (1868-1934), Amado Nervo (1870-1919) y José Juan Tablada (1871-1945) [...] Después el movimiento se extiende, aparecen entonces Leopoldo Lugones (1874-1938), de la Argentina, Julio Herrera y Reissig (1875-1910), del Uruguay, Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933), de Bolivia José Santos Chocano (1875-1934), del Perú, Carlos Pezoa Veliz (1879-1908), de Chile.³⁰

Entre los poetas del siglo XIX que sintieron la necesidad de templar su espíritu en la forma del soneto, el más destacado, sin duda, fue el nicaragüense Rubén Darío, cuya obra se centra en la búsqueda de la experimentación y en la necesidad de romper las formas clásicas, “un antecedente hispanoamericano que es el reflejo de libertad”.³¹

²⁹ Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1982, p. 258.

³⁰ Pedro Henríquez Ureña, *Op. cit.*, p. 120.

³¹ Bernardo Gicovate, *Op. cit.*, p. 154.

Rubén Darío “incorpora definitivamente versos que todavía luchaban por ser asimilados en la poesía culta a pesar de su antigüedad”,³² se le sigue de cerca en Hispanoamérica y en España durante varios años, donde adquiere gran popularidad. Por ejemplo, renueva el verso alejandrino, además de escribir en versos largos de 17 y 18 sílabas combinándolos con endecasílabos. Algunos estudiosos del soneto mencionan que el verdadero creador del alejandrino fue Pedro de Espinosa, que en el Siglo de Oro escribió “diez sonetos religiosos concebidos en versos alejandrinos”;³³ no obstante, los versos de arte mayor eran comunes en el siglo XV, sólo que cayeron en desuso y Rubén Darío los actualizó para su tiempo, basta con recordar *Caupolicán*, que es el alejandrino más famoso de Darío:

Es algo formidable que vio la vieja raza;
robusto tronco de árbol al hombro de un campeón
salvaje y aguerrido, cuya fornida maza
blandiera el brazo de Hércules, o el brazo de Sansón.

Por cascos sus cabellos, su pecho por coraza,
pudiera tal guerrero, de Arauco en la región,
lancero de los bosques, Nemrod que todo caza,
desjarretar un toro, o estrangular un león.

Anduvo, anduvo, anduvo. Le vio la luz del día,
le vio la tarde pálida, le vio la noche fría,
y siempre el tronco de árbol a cuestras del titán.

“¡El Toqui, el Toqui!” clama la conmovida casta.
anduvo, anduvo, anduvo. La aurora dijo: “Basta”,
e irguióse la alta frente del gran Caupolicán.³⁴

Asimismo, Darío incorporó el sonetillo de hexasílabos, como el poema *Mía*, publicado en 1896 en *Prosas Profanas*, donde emplea su conocimiento de los clásicos, tras escribir un soneto dialogado al estilo de Cervantes:

³² Rubén del Rosario, *Op. cit.*, p. 28.

³³ Bernardo Gicovate, *Op. cit.*, p. 55.

³⁴ Rubén Darío, *Azul*, México, Libuk, 2008, p.171

Mía: así te llamas
¿Qué más armonía?
Mía: luz del día,
Mía: rosas, llamas.
¡Qué aromas derramas
en el alma mía,
si sé que me amas,
oh Mía!, ¡oh Mía!³⁵

Rubén Darío fue el poeta más representativo de la generación modernista y para las aspiraciones del momento; de hecho, la mayoría de sus contemporáneos lo siguen e imitan su estilo, principalmente Julián de Casal y José Asunción Silva, poetas que reciben la inspiración del modernista para proponer una nueva métrica. La obra de Rubén Darío fue notoria pese a las opiniones que se generaron y a la polémica que suscitó.

En diferentes países de Hispanoamérica, los poetas se manifestaron a través de su creación para expresar su inconformismo social e ideológico, como José Martí, “libertador de Cuba, cuya guerra final de independencia promovió con largas campañas de orador, de periodista y de concertador de voluntades: en ella murió a poco de comenzada”.³⁶ José Martí escribió un soneto con tintes de reclamo; reproduzco un cuarteto:

No es un sueño, es verdad; grito de guerra
lanza el pueblo cubano, enfurecido;
el pueblo que tres siglos ha sufrido
cuanto de negro la opresión encierra.³⁷

En el soneto se manifiesta la indignación del poeta cubano que buscó en la poesía sosegar esa insatisfacción de justicia.

Otro de los poetas que destacan sucintamente es Gutiérrez Nájera. Su obra “sorprende por la variedad de formas, que van desde la ornamental y pintoresca hasta la minuciosa y fina que se

³⁵ Rubén Darío, *Prosas Profanas y otros poemas*, México, Alianza, 2007, p. 47.

³⁶ Pedro Henríquez Ureña, *Op. cit.*, p. 122.

³⁷ Citado por Bernardo Gicovate, *Op. cit.*, p. 146.

anticipa a la del español Azorín”.³⁸ El soneto *Esos* refleja la impotencia que sintió Gutiérrez

Nájera ante la injerencia estadounidense en México:

-Mientes, me dijo, y replíqueme mientes;
aquestos que alardean de patriotas
yankes son de los dientes a las botas
y judas de las botas a los dientes.

Estúpidos traidores insolentes,
Cantan esa traición en dulces notas,
y aire de triunfo dando en sus derrotas
en lauro ciñen las villanas frentes...

Tocó a la patria en sus tormentas rudas
sufrir tan vil infamia que miraron,
¡ay! Sin ejemplo, las naciones mudas.

Que éstos en esto a Judas superaron:
en que pagóse su traición a Judas,
y éstos su infamia y su traición compraron.³⁹

En el soneto se combinó el lenguaje opulento de color, otras veces doliente y quejumbroso de Casal; la emoción individual y genuina expresada con originalidad de forma, en el *Nocturno* de Silva; la maestría verbal y pictórica de Lugones; la invención de imágenes, en Julio Herrera y Reissig; las multicolores imágenes de América, en Santos Chocano y las personales y extrañas emociones de Amado Nervo, con las cuales contrastan las emociones comunes límpidamente expresadas por Urbina.

Si bien no existe una antología del soneto modernista hispanoamericano, que a manera de manual indique quiénes y por qué escribían “en oposición a los franceses que reflexionan metódicamente sobre lo que están haciendo”,⁴⁰ sí hay antecedentes de que los poetas se caracterizaban por la experimentación de la métrica. José Emilio Pacheco, en el prólogo de la

³⁸ Pedro Henríquez Ureña, *Op. cit.*, p. 123.

³⁹ Raymundo Ramos, *Otros 1001 sonetos mexicanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 127.

⁴⁰ José Emilio Pacheco, *Antología del Modernismo (1884-1921)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1970, p. XI.

Antología del Modernismo, dice que “por su métrica y su vocabulario es fácil reconocer un poema modernista e incluso decir si un texto se escribió antes o después del movimiento”.⁴¹ Por consiguiente, el soneto se revitaliza en el Modernismo porque se experimenta con las distintas formas desaparecidas casi dos siglos y porque se escribe con un espíritu independiente con anhelos de identidad que ofrece una diversidad de composiciones en cuanto a estilos y temas.

En el siglo XX se construyen sonetos en los que se insertan numerosas variaciones. Los poetas de este periodo contemplan el panorama modernista que comienza a desintegrarse debido a las disidencias políticas. Esta época, sostiene Henríquez Ureña, “está representada en el célebre soneto “Tuércele el cuello al cisne”, del mexicano Enrique González Martínez”.⁴²

Según Tomás Navarro, en el soneto “se dio señalada preferencia al modelo clásico de cuartetos abrazados, ABBA: ABBA. No se prescindió de la variedad de cuartetos cruzados, pero se le retiró la especial inclinación con que el Modernismo la había distinguido”.⁴³

En su *Galería de gobernadores del soneto*, Otto Raúl González brinda una serie de autores que ocuparon un lugar trascendental en este rubro, por supuesto, entre los poetas del siglo XX destacan Alfonso Reyes, Pablo Neruda, César Vallejo, Carlos Pellicer, Federico García Lorca, José Gorostiza, Rubén Bonifaz Nuño, Gabriela Mistral, Guadalupe Amor y Ethel Krauze.

La poeta chilena Gabriela Mistral, “cuya obra llena de nobleza, tanto en verso como en prosa, recibió en 1945 la consagración del premio Nobel”;⁴⁴ obtuvo enorme popularidad por acercarse, como Darío, al alejandrino que habría de constituir la lírica del momento para la creación de nuevas formas.

⁴¹ José Emilio Pacheco, *Op. cit.*, p. XVII.

⁴² Pedro Henríquez Ureña, *Op. cit.*, p. 138.

⁴³ Tomás Navarro, *Op. cit.*, p. 463.

⁴⁴ Pedro Henríquez Ureña, *Op. cit.*, p. 138.

Este largo cansancio se hará mayor un día,
y el alma dirá al cuerpo que no quiere seguir
arrastrando su masa por la rosada vía,
por donde van los hombres, contentos de vivir...

Sentirás que a tu lado cavan briosamente,
que otra dormida llega a la quieta ciudad.
Esperaré que me hayan cubierto totalmente...
¡y después hablaremos por una eternidad!

Sólo entonces sabrás el por qué no madura,
para las hondas huesas tu carne todavía,
tuviste que bajar, sin fatiga, a dormir.

Se hará luz en la zona de los sinos, oscura;
sabrás que en nuestra alianza signo de astros había
y, roto el pacto enorme, tenías que morir...⁴⁵

Este alejandrino fue cultivado con exquisita lucidez en cuanto a tema y métrica, y es un ejemplo de los poemas que escribió Mistral en una serie conocida con el nombre de “Sonetos de la muerte”, de su libro *Desolación*, que ha sido incluido en los poemas de Mistral para niños. Según Gicovate, con esos sonetos la poeta fue “premiada en los juegos florales de Santiago de Chile en 1914”.⁴⁶

Guadalupe Amor es un ejemplo de erudición poética: “Salvador Novo la había llamado la Undécima Musa y Juan José Arreola dijo de ella que era un ciclón, un meteoro...un aguacero resplandeciente con rasgos de estrellas y todo... Parecía una aparición, un fenómeno, una fuerza de la naturaleza en figura de mujer”.⁴⁷ Cito uno de sus sonetos:

A mí me ha dado en escribir sonetos
como a otros les da en hacer sonatas
lo mismo que si fueran corcholatas
etiquetas, botones o boletos.

A mí me ha dado en escribir secretos
A mí me ha dado por volar veletas
A mí me ha dado en recortar siluetas

⁴⁵ Gabriela Mistral, *Gabriela Mistral para niños*/ edición preparada por Aurora Díaz Plaja, Madrid, Ediciones de la Torre, 1994, p. 102.

⁴⁶ Bernardo Gicovate, *Op. cit.*, p. 188.

⁴⁷ Otto Raúl González, *Galería de gobernadores del soneto*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 2002, p. 22-23.

y en medirle la luz a los abetos.

A mí me ha dado en alumbrar la rosa
y medir el listón de la violeta
la rosa que se vuela en mariposa,

la rosa desmayada tan secreta
la rosa ser la flor maravillosa
y en quebrar el fulgor de la ruleta.⁴⁸

En este soneto, Guadalupe Amor domina las imágenes, los endecasílabos rítmicos y arrítmicos, la rima abrazada y cruzada y el uso de la repetición al principio de cada verso; a su vez, se desarrolla el tema de por qué escribir un soneto desde un yo lírico.

De otra poeta mexicana, Ethel Krauze, destaca el poema *Amoreto*, publicado por la editorial Plaza Valdés en 1999, la autora reúne un canto de sesenta compases que aventuran al viaje del soneto. Ethel Krauze señala que el “Amoreto es el amor hecho soneto, un amor que en el verso se conjuga y es ahí donde habita y donde invita a compartir el espacio de sus páginas”.⁴⁹

Cito uno de los sonetos del canto:

Se llama, llama, amor, esta dulzura
que pacífica enciende nuestras sienes
y se vuelve voraz mientras sostienes
el temblor que revela mi cintura.

Se nombra, lumbre, amor, esta locura
de sabernos heridos y sin bienes
pero ricos en sendos parabienes
que en el cuerpo y el alma hacen hondura.

Se dice, dicha, amor a este tormento
que se pasa enlazando tu figura
al follaje febril de mi premura

donde apenas te alcanzo y no te tiento.
Se abraza, amor, la brasa eterna, pura
y no admite razón por argumento.⁵⁰

⁴⁸ *Ibidem.* p. 35

⁴⁹ Otto Raúl González. *Op. cit.* p. 150.

⁵⁰ *Ibidem.* p.153

Krauze evoca al universo del amor, tema recurrente en los poemas de Petrarca y en los autores del Siglo de Oro, como ya se ha mencionado antes.

A su vez, Alfonso Reyes, “que se ha distinguido también como ensayista y como investigador de la historia literaria”,⁵¹ escribe su poesía con una métrica y ritmo definidos, goza de la esteticidad de los endecasílabos y se permite jugar con su arte. El soneto representó una de las formas líricas que más le interesaron y es cierto que “sus apolíneos y clásicos sonetos parecen haber sido troquelados por un chamán superior”.⁵² Muestro un soneto del poeta recabado en la *Galería de gobernadores del soneto*:

Esta necesidad de sacrificio,
que me hace vivir como muriendo,
me subleva de modo que no entiendo
cómo me tiene amor a su servicio.

Quédate, amor, y váyase el suplicio
inútil que me tienes padeciendo:
si el alma claro me lo está diciendo,
que amar amor es amar en sacrificio.

Cuánto exiges, amor, ay, cuánto exiges.
Y cómo en tus oscuros arrebatos
disfrutas, alma, cuanto más te afliges.

¡Y qué bien miro lo que voy perdiendo:
¡Y qué bien miro que son insensatos
los que quieren vivir como muriendo!⁵³

Los sonetos de Rubén Bonifáz Nuño se caracterizan por conservar una estructura clásica, es decir, destacan los cuartetos con rima abrazada, los endecasílabos rítmicos y el uso de las consonancias. Asimismo, Bonifáz Nuño alude a temas melancólicos y amorosos:

Cuando adiós me dijiste te he encontrado;
te dije adiós y me quedé contigo.
Me es porque te recuerdo el tiempo, amigo;

⁵¹ Pedro Henríquez Ureña, *Op. cit.*, p. 139.

⁵² Otto Raúl González. *Op. cit.* p. 250.

⁵³ *Ibidem*, p. 251.

pueblas lo que vendrá de ese pasado.

Adiós te dije: en sombras me has dejado;
dijiste adiós: sin porvenir te sigo.
Ya soy-te fuiste, el tiempo es mi enemigo-
el sin remedio, el nunca recordado.

Afila sin objeto una esperanza
-de noche estoy, te columbré de día-
alegre, el corazón de la tristeza.

Cambia todo, tú quedas sin mudanza.
Y el tiempo es nada, y luce –ya lucía-
lo que pone de lujo mi pobreza.⁵⁴

Un poeta que destacó de manera importante es Pablo Neruda, autor chileno que en sus *Cien sonetos de amor*, refleja un estilo personal que aún lo hace vigente. En este libro, Pablo Neruda escribió una dedicatoria a su esposa Matilde Urrutia. Cito:

Señora mía, muy amada, gran padecimiento tuve al escribirte estos mal llamados sonetos y hartos me dolieron y costaron [...] pequeñas casas de catorce tablas para que en ellas vivan tus ojos que adoro y canto.⁵⁵

Aunque Neruda sólo usa el molde tradicional de vez en cuando y no usa la rima en los sonetos, Gicovate afirma que hay una peculiaridad en el metro que pasa de alejandrino a endecasílabo para anunciar el sexteto, en alejandrinos otra vez, a dar así extremo énfasis al fin de la octava:

¡Amor, cuántos caminos hasta llegar un beso,
qué soledad errante hasta tu compañía!
Siguen los trenes solos rodando con la lluvia.
En Tala no amanece aún la primavera,

Pero tú y yo, amor mío, estamos juntos,
juntos desde la ropa a las raíces,
juntos de otoño, de agua, de caderas,
hasta ser sólo tú, sólo yo juntos.

Pensar que contó tantas piedras que lleva el río,
la desembocadura del agua de Boroa,

⁵⁴ Raymundo Ramos, *Op. cit.*, p. 319.

⁵⁵ Pablo Neruda. *Cien sonetos de amor*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1999, p. 9.

pensar que separados por trenes y naciones

tú y yo teníamos que simplemente armarnos,
con todos confundidos, con hombres y mujeres,
con la tierra que implanta y educa los claveles.⁵⁶

En César Vallejo se aprecia una gran manifestación lírica como resultado del uso de metros cortos y largos. En sus *Poemas humanos*, aparecen algunos sonetos donde se aprecia la renovación de su propio talento, que ya había comenzado en el libro de circunstancias de *España aparta de mí este cáliz*. En sus sonetos aparecen elementos retóricos como la invención de palabras nuevas ubicadas en la rima. Cito:

Intensidad y altura

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita, sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay toz hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.

Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,
carne de llanto, fruta de gemido,
nuestra alma melancólica en conserva.

Vámonos! Vámonos! Estoy herido;
Vámonos a beber lo ya bebido,
vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva.⁵⁷

Vallejo transforma el verbo “atoro” por “atollo” y el sustantivo “cogote” por “cogollo” para dar lugar a nuevas palabras; este ejemplo aparece en sus sonetos de manera constante. A su vez, emplea el esquema clásico del soneto para crear poemas de una a más sílabas:

El dolor de las cinco vocales

Ves

lo

⁵⁶ Pablo Neruda, *Op. cit.*, p. 14.

⁵⁷ César Vallejo, *España, aparta de mí este cáliz/Poemas humanos*, Madrid. Ediciones 29, 1997. p. 50.

que
es
pues
yo
ya
no.
La
cruz
da
luz
sin
fin⁵⁸

El soneto en Hispanoamérica forma parte de una tradición que se incorpora a nuevas propuestas, particularmente en la métrica. Los poetas experimentan con diversos endecasílabos, juegan con las palabras, crean asonancias y plasman temas relacionados con su vida. A su vez, el lenguaje de los versos es sencillo, se distingue de los clásicos y se mantiene vigente.

⁵⁸ Antonio Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 2008, p. 55-56.

LA COMPOSICIÓN DEL SONETO

Estructura lógica

El soneto es una de las formas italianizantes de poesía. Se compone de catorce versos de arte mayor, conocidos como endecasílabos (de once sílabas), distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos con rima consonante; los dos cuartetos, con rima abrazada, y los dos tercetos con rimas distintas a las de los cuartetos, que pueden variar dependiendo de la intención del autor.

La disposición en los versos fue una de las más utilizadas en el siglo XVI por Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, aunque muchos la siguieron empleando tiempo después. Hay dos tipos de cuartetos que son:

- 1) ENCADENADO O ALTERNO: ABAB – ABAB
- 2) ABRAZADO: ABBA-ABBA

En cuanto a los tercetos, existen interminables combinaciones al gusto del poeta, respecto de esto: “cuando el terceto guarda su vigor, concluye más sonoro y con más fuerza, respondiendo mejor las cadencias a menor distancia”.⁵⁹ Las combinaciones más frecuentes en los tercetos son las siguientes:

CDE-CDE, CDC-DCD, CDE-DCE, CDE- CED, CDE-DEC, etcétera.

Para conocer otras características del soneto es necesario pensar en algunos elementos de la forma: el metro, la rima, el fondo del poema y las licencias poéticas.

El metro del soneto es, como ya se ha dicho, el endecasílabo, los versos resultan ricos, armoniosos y flexibles. Ahora bien, Antonio Quilis, en *Métrica española*, los clasifica en cuatro tipos de acuerdo con los acentos obligatorios: enfáticos, heroicos, melódicos y sáficos; éstos son los más importantes, sin embargo, Domínguez Caparrós enumera más de cuarenta variantes

⁵⁹ Ubaldo Arnaiz Sordo, *Op. cit.*, p. 53

acentuales y Tomás Navarro en su artículo *Correspondencia prosódico- rítmica del endecasílabo* (en *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*) llega a enumerar 171 clases de endecasílabos.

La importancia de clasificar los endecasílabos tiene que ver con el ritmo, Arnaiz Sordo señala que los acentos deben ser obligatorios para crear un orden.

Para identificarlos mejor, he aquí los diferentes tipos de endecasílabos que propone Antonio Quilis:⁶⁰

- a) ENFÁTICO: Acentos en la **1a. y 6a.** sílabas.
- b) HEROICO: Acentos en la **2a. y 6a.** sílabas.
- c) MELÓDICO: Acentos en la **3a. y 6a.** sílabas.
- d) SÁFICO: Acentos en la **4a., 6a. u 8a.** sílabas.

Henríquez Ureña menciona que “el endecasílabo que había asomado la cabeza en los poemas *heroicos*, hace esfuerzos por adquirir vida propia, independiente, pero no la alcanza”.⁶¹

A diferencia de Quilis, Arnaiz Sordo señala que “el endecasílabo heroico no sólo va acentuado en segunda y sexta sílaba, sino también en la décima”.⁶²

Un *godo*, que una *cueva* en la *montaña*
guardó, pudo *cobrar* las dos *castillas*,
del *Betis* y *genil* las dos *orillas*,⁶³

Francisco de Quevedo

Para Arnaiz Sordo, los endecasílabos *yámbicos* son similares a los *heroicos* pues los acentos recaen en las sílabas pares:⁶⁴

⁶⁰ Antonio, Quilis, *Op. cit.*, pp. 72-73.

⁶¹ Pedro Henríquez Ureña, *Op. cit.*, p. 57

⁶² Ubaldo Arnaiz Sordo, *Op. cit.*, p. 48

⁶³ Antonio López Ruiz, *Op. cit.*, p. 95

⁶⁴ Ubaldo Arnaiz Sordo, *Op. cit.*, p. 48

Su *cu*erpo, *de*jará no *su* cuidado
serán ceniza, *mas* tendrá sentido;⁶⁵.

Francisco de Quevedo

Arnaiz Sordo, a diferencia de Quilis, sostiene que los endecasílabos *enfáticos* llevan el acento en segunda y sexta sílaba y los *sáficos*, en cuarta, octava y décima sílabas:⁶⁶

En *tanto* que de *rosa* y de *azucena*
se *muestra* la *color* en vuestro gesto,
y *que* vuestro *mirar* ardiente, honesto,
con clara *luz* la *tempestad* serena;⁶⁷

Garcilaso de la Vega

Los tres primeros versos son *enfáticos* porque se acentúan en la segunda y sexta sílabas, mientras que el último verso es *sáfico* porque el acento va en la cuarta, octava y décima sílabas. Los endecasílabos de un soneto pueden tener más de un tipo de acentuaciones, siempre y cuando el ritmo se mantenga.

Existe otro tipo de endecasílabos, como el *anapéstico* o *de gaita gallega*, que consiste en la combinación de diferentes ritmos dentro de la estrofa, ya que “va acentuado en cuarta, séptima y décima sílabas, independientemente de que lleve algún otro acento, sobre todo en la primera sílaba”:⁶⁸

Rey misterioso magnífico y *magno*
dueño opulento de *cien* estambules⁶⁹

Rubén Darío

Hay más acentuaciones pero éstas son algunas de las más conocidas. Cabe destacar que en el soneto puede combinarse más de un endecasílabo, como puede verse a continuación:

⁶⁵ Antonio López Ruiz, *Op. cit.*, p. 95

⁶⁶ Antonio Quilis, *Op. cit.*, p. 137

⁶⁷ Garcilaso de la Vega, *Canciones y sonetos*, México, Porrúa, 1982, p. 125

⁶⁸ José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1992, p. 58

⁶⁹ Rubén Darío, *Pórtico*, en franciscocenamora.blogspot.com/2009/03

1-4-6-8-10 *Dulce soñar y dulce congojarme,*
1-3-6-8-10 *cuando estaba soñando que soñaba;*
1-4-6-8-10 *dulce gozar con lo que me engañaba,*
1-2-4-6-8-10 *si un poco más durara el engañarme.*⁷⁰

Juan Boscán

En cada época se han creado estructuras de soneto distintas, lo que ha generado una gran cantidad de sonetos con diferentes rimas, que se aprecian tanto en su timbre como en su cantidad. El soneto tradicional emplea la *rima total* o *rima consonante*, es decir “la reiteración de dos o más versos en unidad acústica en todos los fonemas que se encuentran a partir de la última vocal acentuada”:⁷¹

Hizo mi edad cuarenta y cinco, y mete
una corona la ambición fullera
y aunque es de falso, pide que le quiera
la que traigo debajo del bonete.⁷²

Luis de Góngora

En este cuarteto, los fonemas del primero y cuarto versos reiteran la rima del segundo y tercero, a partir de la última vocal acentuada:

mé-te/ bo-né-te

fu-llé-ra/ quié-ra

Algunos poetas han optado por el empleo de la rima *parcial* o *asonante*, tratándose de “la reiteración de dos o más versos en unidad acústica [...] cuyos fonemas son vocálicos porque presentan unidad de timbre”,⁷³ como una forma de innovación del soneto:

“Cuando viniste, en la mañana, supe
que iba a ser un camino inexorable
subir aquí y hallar este paisaje.”
“Me llegó el vientecillo de un perfume.”⁷⁴

⁷⁰ Juan Boscán -*Soneto LXI- Dulce soñar y dulce congojarme*, en spanishpoems.blogspot.com/2007/06/

⁷¹ Antonio Quilis, *Op. cit.*, p. 38.

⁷² Luis de Góngora, *Op.cit.*, p. 270.

⁷³ Antonio Quilis, *Op. cit.*, p.39

⁷⁴ Víctor Manuel Mendiola. *Las doce en Malinalco*. México, FCE, 1998, p. 21

Víctor Manuel Mendiola

En este cuarteto, el primero y cuarto verso tienen rima parcial, así como el segundo y el tercero:

sú-pe/ per-fú-me

i-nex-o-rá-ble/pai-sá-je

El lugar del acento en la última palabra es muy importante porque eso determina el número de sílabas dentro del endecasílabo. Cuando una palabra es aguda u oxítónica, porque el acento cae en la última sílaba, habrá que contar 10 sílabas, ya que la última valdrá por dos, es decir, en el verso habrá 10 sílabas fónicas pero 11 sílabas métricas.

Amor, amor, un hábito vestí,
el cual de vuestro paño fué cortado
al vestir ancho fué más apretado
y estrecho cuando estuvo sobre mí.⁷⁵

Garcilaso de la Vega

El primero y cuarto versos tienen 10 sílabas fónicas pero terminan en agudas y por lo tanto se aumenta una sílaba:

A-mor-a-mor-un-há-bi-to ves-tí/10+1= 11 sílabas métricas
el-cual-de- vues-tro-pa-ño- fué-cor-ta-do / 11 sílabas métricas
al- ves-tir- an-cho- fué- más- a-pre-ta-do /10+1= 11 sílabas métricas
y es-tre-cho- cuan-do es-tu-vo- so-bre- mí/10+1=11 sílabas métricas

En cambio, cuando una palabra es esdrújula o proparoxítona, porque el acento cae en la antepenúltima sílaba, se descuenta un número. Entonces, si una palabra termina en esdrújula o proparoxítona habrá que contar 12 sílabas considerando que a la última se le resta una, y habrá 12 sílabas fónicas pero 11 sílabas métricas:

El olor del café y de los periódicos.
El domingo y su tedio. La mañana
y la entrevista página esa vana

⁷⁵ Garcilaso de la Vega. *Op. cit.*, p. 133

publicación de versos alegóricos⁷⁶

Jorge Luis Borges

El primero y cuarto versos de este cuarteto terminan en proparoxítona, se tienen 12 sílabas fónicas y se resta una para que sean 11:

El olor del café y de los **periódicos**/ 12-1= 11 sílabas métricas
El domingo y su tedio. La mañana= 11 sílabas métricas
y la entrevista página esa vana= 11 sílabas métricas
publicación de versos **alegóricos**/12-1=11 sílabas métricas

Un buen soneto no sólo debe estar bien medido, sino que debe exponer una idea clara y contener un orden de principio a fin. Además, para que un soneto se considere de gran mérito, advierte con certeza Arnaiz Sordo, “se debe procurar que el rasgo final, al mismo tiempo que sea como una síntesis de todo lo que antecede y que tenga una íntima relación con ella, se presente con cierta novedad, brillantez y hondura”.⁷⁷

El soneto en su interior posee la estructura lógica, es decir, introducción, desarrollo y conclusiones. En el *Diccionario de Métrica española*, José Domínguez Caparrós expone lo siguiente:

El soneto debe tener unidad temática y un desarrollo completo. El tema, en la forma clásica del soneto, debe desarrollarse en los cuartetos, y el desenlace –una reflexión o una consecuencia de lo planteado en los cuartetos– debe llegar con los tercetos. De ahí el carácter de ejercicio técnico que suele emparentar al soneto con el epigrama o el madrigal, en cuanto que todas estas formas desarrollan un pensamiento breve de una forma completa.⁷⁸

Es grato descubrir que el soneto pondera una estructura original; esto es producto de la interiorización de las formas en oposición al verso libre, lo cual tiene su grado de dificultad, pero carece de la estructuración que facilita el uso de un planteamiento hasta sus últimas consecuencias.

⁷⁶ Jorge Luis Borges. *Antología personal*, Buenos Aires, Bruguera, 1980, p. 31

⁷⁷ Ubaldo Arnaiz Sordo, *Op. cit.*, p. 58

⁷⁸ José Domínguez Caparrós, *Op. cit.*, p. 162

Quien escribe sonetos debe creer que no se trata sólo de una manera práctica de crear poesía, debe estar consciente de la dificultad que implica hacerse acreedor de las herramientas poéticas, debe conocer las reglas y aplicarlas al verso y, muy importante, debe tener el oído delicado; “sólo así sabrá apreciar toda la musicalidad del soneto y procurará al espíritu un placer puro y completo, siempre y cuando esté escrito según las normas establecidas”.⁷⁹

El soneto, además, debe sujetarse al empleo de las llamadas licencias poéticas o fenómenos métricos: sinalefa, sinéresis y hiato que “son hechos de habla que adquieren valor métrico por voluntad del poeta, en orden a una superior función expresiva”.⁸⁰

La sinalefa es la unión entre dos vocales juntas para formar una sola sílaba métrica y puede haber más de una sinalefa dentro de un verso:

Cuando adiós me dijiste, te he encontrado
te dije adiós y me quedé contigo.
Me es -porque te recuerdo- el tiempo, amigo;
pueblas lo que vendrá de ese pasado.⁸¹

Rubén Bonifáz Nuño

El primer verso de este cuarteto es de 14 sílabas fonológicas pero por la unión de tres sinalefas se reduce a 11 métricas, cabe destacar que como la **h** es muda, se cuenta como sinalefa:

Cuando adiós me dijiste, te he encontrado

El segundo verso es de 12 sílabas fonológicas pero por la unión entre la e y la a se resta una sílaba:

te dije adiós y me quedé contigo.

El tercer verso es de 14 sílabas fonológicas pero por la unión entre tres vocales, se cuentan 11:

⁷⁹ Ubaldo Arnaiz Sordo, *Op. cit.*, p. 56.

⁸⁰ Antonio Quilis, *Op. cit.*, p. 47

⁸¹ Raymundo Ramos, *Op. cit.*, p. 316

Me es -porque te recuerdo- el tiempo, amigo;

El cuarto verso es de 12 sílabas pero por la unión entre dos vocales de igual carácter, se resta una sílaba:

pueblas lo que vendrá de ese pasado.

La sinéresis es la separación entre dos vocales (e, a o) que por regla deben permanecer juntas, para generar unidad entre sílabas métricas:

Dentro de mi alma fue de mí engendrado
un dulce amor, y de mi sentimiento
tan aprobado fue su nacimiento
como de un solo hijo deseado.⁸²

Garcilaso de la Vega

Todos los versos de este cuarteto son de once sílabas métricas. En el cuarto es necesario hacer *sinéresis* con la finalidad de que resulte un endecasílabo: *de-se-a-do*, en lugar de *de-sea-do* como se considera normativamente.

En el hiato la última vocal de una palabra y la primera de la siguiente se mantienen como sílabas diferentes, esto se debe a que la acentuación de una de las dos vocales es más fuerte que la otra:

¡Oh hado ejecutivo en mis dolores,
como sentí tus leyes rigurosas!⁸³

Garcilaso de la Vega

Los cuatro versos anteriores son endecasílabos; sin embargo, en el primero se encuentra un hiato entre *Oh hado* para que se logren 11 sílabas:

Oh-ha-do-e-se-cu-ti-voen-mis-do-lo-res= 11 sílabas métricas.

⁸² Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 61

⁸³ Garcilaso de la Vega, *Canciones y sonetos... op. cit.*, p. 129

Los fenómenos métricos son esenciales para la creación de un buen soneto, el resultado dependerá de qué tanto se conozca la técnica.

Variaciones del soneto

La estructura del soneto se ha modificado con el paso de los años. Existen los alejandrinos, los sonetillos, los sonetos de ocho sílabas, los sonetos al estilo cruzado, las heterometrías, los sonetos al estilo shakesperiano y algunas innovaciones recientes, las cuales veremos en los siguientes párrafos.

El alejandrino fue una de las principales aportaciones de Rubén Darío. Consiste en la estructura de versos de 14 sílabas con rima ABAB ABAB CCD EED (los tercetos pueden variar). En su libro *Azul*, Darío incluye algunos de sus sonetos más famosos, como el siguiente alejandrino que se titula “De invierno”:

En invernales horas mirad a Carolina.
Medio apelotonada, descansa en el sillón,
envuelta con su abrigo de marta cibelina
y no lejos del fuego que brilla en el salón.

El fino angora blanco junto a ella se reclina,
rozando con su hocico la falda de Alencón,
no lejos de las jarras de porcelana china
que medio oculta un biombo de seda del Japón.

Con sus sutiles filtros la invade un dulce sueño;
entro, sin hacer ruido; dejo mi abrigo gris;
voy a besar su rostro, rosado y halagüeño

como una rosa roja que fuera flor de lis.
Abre los ojos; mírame, con su mirar risueño;
y en tanto cae la nieve del cielo de París.⁸⁴

⁸⁴ Rubén Darío, *Azul*, México, Libuk, 2008, p. 173.

Los versos nones son de 14 sílabas y los versos pares sólo tienen 13; esto se debe a que, como ya decíamos, cuando en el verso la última sílaba es aguda u oxítona “se cuenta una sílaba más sobre la que tiene realmente”.⁸⁵

Cabe mencionar que Darío experimenta con sonetos de 13, 15 y hasta 17 sílabas; luego de él, Julián de Casal y José de Asunción Silva comienzan a escribir con estilos diversos, concentrándose en la experimentación.

Existe gran variedad de sonetos, cuya importancia radica en la cantidad de sílabas de los versos, en la manera de agruparlos, en la acentuación y en los esquemas de rima. Arturo del Hoyo considera que “al soneto le es imprescindible poseer catorce versos”.⁸⁶ Lope de Vega comentó que “catorce versos dicen que es soneto”.⁸⁷

Los poemas de arte menor (de tres, cinco, siete y ocho sílabas) con rima ABBA ABBA CDC CDC son algunas variantes del soneto.

Veamos el sonetillo “Verano” de Manuel Machado:

Frutales
cargados.
Dorados
trigales...

Cristales
ahumados.
Quemados
Jarales...

Umbría
sequía,
solano...

Paleta
completa:
verano.

⁸⁵ Antonio Quilis, *Op. cit.*, p. 142.

⁸⁶ Arturo del Hoyo, *Antología del soneto clásico español*, Madrid, Aguilar, 1963. p. 9

⁸⁷ *Ibid*

Este sonetillo de Machado consta de 14 versos de tres sílabas con estructura ABBA ABBA CCD EED y con acentos heroicos que recaen en la segunda sílaba.

En *Historia y origen del soneto*, hay un estilo del que se habla poco, es un soneto que se llama “soneto cruzado”, escrito por Félix de Lucio y Espinosa, que puede leerse de izquierda a derecha y de arriba abajo. Vale la pena hacer mención de un cuarteto de este poema porque es difícil de crear:

1	2	3	4
Essa fuente	essa flor	la ave	la fiera
A la mar	al pensil	al nido	al viento
Corre	vistosa	alegre	haze su intento
Ligera	luce	se conduce	Esphera ⁸⁸

Asimismo, en los sonetos hay diversas intervenciones que están sujetas a modificaciones en el acomodo o el implemento de los versos. Tal vez una de las más famosas sea la que William Shakespeare utilizó en sus sonetos. Cito:

XXI:

So is it not with me as with that Muse
 Stir'd by a painted beauty to his verse,
 Who heaven itself for ornament doth use
 And every fair with his fair doth rehearse

Making a complement of proud compare,
 With sun and moon, with earth and sea's rich gems,
 With April's first-born flowers, and all things rare
 That heaven's air in this huge rondure hems.

O' let me true in love, but truly write,
 And then believe me, my love is a fair

⁸⁸ Efrén Nuñez Mata, *Op. cit.*, p. 285

As any mother's child, though not so bright
As those gold candles fix'd in heaven's air:

Let them say more than like of hearsay well;
I will not praise that purpose not to sell.⁸⁹

Este soneto se compone de 14 endecasílabos con rima consonante, con acentos heroicos en segunda y sexta sílaba; en general, los sonetos de Shakespeare difieren del estilo clásico, tanto los cuartetos como los tercetos manejan la estructura ABAB CDCD EFEF GG, es decir, tres serventesios y un pareado en vez de dos cuartetos y dos tercetos.

La forma inglesa que empleó Shakespeare seguramente influyó en los sonetos de Borges, quien en su *Antología personal* hace evidente el manejo de los serventesios y el pareado:

Torne en mi boca el verso castellano
a decir lo que siempre está diciendo
desde el latín de Seneca: el horrendo
dictamen de que todo es el gusano.

Torne a cantar la pálida ceniza,
los fastos de la muerte y la victoria
de esa reina retórica que pisa
los estandartes de la vanagloria.

No así. Lo que mi barro ha bendecido
no lo voy a negar como un cobarde.
Sé que una cosa no hay. Es el olvido;
sé que en la eternidad perdura y arde

lo mucho y lo preciso que he perdido:
esa fragua, esa luna y esa tarde.⁹⁰

Éste tiene características similares al soneto de Shakespeare en cuanto a la rima se refiere. Es probable que el sistema inglés le haya ofrecido a Borges la posibilidad de crear conclusiones con gran profundidad, con o sin variaciones modernas. De hecho también escribió unos cuantos alejandrinos que rematan con un final interesante:

⁸⁹ William Shakespeare, *Sonetos*, Madrid, Alianza, 2008, p. 58

⁹⁰ Jorge Luis Borges, *Op. cit.*, p. 52

¿De qué agreste balada de la verde Inglaterra
de qué lamina persa, de qué región arcana
de las noches y días que nuestro ayer encierra,
vino la cierva blanca que soñé esta mañana?

Duraría un segundo. La vi cruzar el prado
y perderse en el oro de una tarde ilusoria,
leve criatura hecha de un poco de memoria
y de un poco de olvido, cierva de un solo lado.

Los númenes que rigen este curioso mundo
me dejaron soñarte pero no ser tu dueño;
tal vez en un recodo del porvenir profundo
te encontraré de nuevo, cierva blanca de un sueño.

Yo también soy un sueño fugitivo que dura
unos días más que el sueño del prado y la blancura.⁹¹

Además, también existen las heterometrías donde se conjugan versos de once sílabas, con alejandrinos y con heptasílabos. Veamos un ejemplo de Manuel Machado en *Madrigal de madrigales*:

¿Qué nuevo nombre a ti, creadora de poetas,
esencia de la juventud,
si todas las magníficas y todas las discretas
cosas se han hecho y dicho en tu juventud?

¿Qué madrigal a ti, compendio de hermosuras,
luz de la vida, si
mis pequeños poemas y mis grandes locuras
han sido siempre para ti?

En la hora exaltada
de estos nuevos loores,
toda la gaya gesta de tu poeta es...

Tirar de la lazada
que ata el ramo de flores
y que las flores caigan a tus pies.⁹²

Este soneto de 14 versos con rima consonante queda de la siguiente forma: ABAB, CDCD, EFG, EFG; el primero, quinto y catorceavo versos son endecasílabos, mientras que el

⁹¹ Bernardo Gicovate, *Op. cit.*, p. 256-257

⁹² Antonio Quilis, *Op. cit.*, p. 143.

segundo, cuarto, sexto, octavo y décimo son heptasílabos, y el tercero, séptimo y onceavo, son alejandrinos. Hay sinalefas en el primero, cuarto, noveno, décimo, onceavo y treceavo versos. Además, los versos son heroicos y se acentúan en la segunda y sexta sílaba.

El estrambote es otro tipo de soneto cuyo rasgo es el remate. El creador fue Miguel de Cervantes, y el siguiente es de su autoría:

–¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza
que diera un millón por escribilla!
Porque ¿a quién no suspende maravilla
máquina insigne, esta riqueza?

Por Jesucristo vivo cada pieza
más de un millón, y que es mancilla
esto no dure un siglo, ¡oh, gran Sevilla!
triumfante en ánimo y nobleza.

Apostaré que el ánima del muerto,
gozar de este sitio, hoy ha dejado
gloria donde vive eternamente.

oyó un Valentín y dijo: –Es cierto
cuanto dice voacé, seor soldado.
Y el que dijere lo contrario miente.

Y luego, incontinente,
caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuése, y no hubo nada.⁹³

Como se observa en el ejemplo, el estrambote consiste en añadir uno o varios tercetos más, pero luego del decimocuarto verso, poner un heptasílabo que rime con él.

⁹³ Miguel de Cervantes Saavedra, *Soneto con estrambote*, en es.wikipedia.org./9/11/ 2010.

ALGUNAS ALQUIMIAS APLICADAS AL SONETO

En el presente capítulo pongo de manifiesto la estructura de cuatro sonetos que son parte de mi trabajo creativo. Aludo al desamor, como tema predominante. Realizo dicho estudio desde un punto de vista métrico y estilístico, es decir, menciono qué tipo de rimas ocupé, de cuántas sílabas se compuso cada verso, qué clase de acentuación empleé y qué figuras retóricas apliqué a mi proceso creativo. Cabe señalar que los ejemplos que se mencionan a continuación son un ejemplo de los setenta sonetos que escribí, previos a esta investigación.

La crisis en el soneto “Añoro”

Cuando escribí este soneto pensé en la importancia de mezclar palabras sin perder de vista la métrica clásica del soneto y sin quitarle mérito a la posibilidad de crear. He aquí el poema:

Añoro tu eleganterura tibia,
y tu marimirada casi oculta,
eres profuestudiante de alma culta.
Mi capitangeniero, León Valdivia.

Eres caballenoche que me entibia,
tu voz fornidamiedo no me insulta,
cuerpo calienterrico que resulta,
un intelevaliente que me alivia.

“Linda” al tocamojarme, me nombrabas,
“dulce” al cuerposentirme, me llamaste,
“bella” al nubebesarme, me dijiste.

Tierno, a muerdevenirme me incitabas,
listo, al mujersarmarme te marchaste;
luego de amarquererme te perdiste.

Análisis métrico

1. A-ñó-ro/ tu é-le-gán-ter-nú-ra/ tí-bia
2. y/ tú- ma-rí-mi-rá-da/ cá-si o-cúl-ta,

PRIMER CUARTETO

3. é-res- pro-fués-tu-dián-te- de ál-ma/ cúl-ta.

4. Mi/ cá-pi-tán-ge-nié-ro/ León/ Val-dí-via.

5. É-res-/ca-bá-lle-nó-che/ qué /me en-tí-bia,

6. tu -vóz- for-ní-da/ mié-do-/nó/ me in-súl-ta,

7. cúer-po/ ca-lién-te-rrí-co /qué/ re-súl-ta,

8. ún/ ín-te-lé-va-lién-te/ qué/ me alí-via.

SEGUNDO CUARTETO

9. Lín-da al/ to-cá-mo-jár-me,/ mé/ nom-brá-bas,

10. dúl-ce al/ cuér-po-sen-tír-me,/ mé/ lla-más-te,

11. bé-lla al/ nú-be-be-sár-me,/ mé/ di-jís-te.

PRIMER TERCETO

12. Tiér/no, a -muér-de-ve-nír-me/ me ín-ci-tá-bas,

13. lís-to, al/ mu-jer-sar-már-me/ té/ mar-chás-te;

14. lué-go/ de amár-que-rér-me/ té/ per-dís-te.

SEGUNDO TERCETO

Análisis de la rima

Las cuatro estrofas organizan su rima de la siguiente forma:

Verso 1 -í-bia

Verso 2 -úl-ta

Verso 3 -úl-ta

Verso 4 -í-via

Verso 5 -í-bia

Verso 6 -úl-ta

Verso 7 -úl-ta
 Verso 8 -í-via

 Verso 9 -á-bas
 Verso 10 -ás-te
 Verso 11 -ís-te

 Verso 12 -á-bas
 Verso 13 -ás-te
 Verso 14 -ís-te

La rima es total o paroxítona y su esquema es el siguiente:

ABBA ABBA CDE CDE

La rima de los dos cuartetos es abrazada y la de los dos tercetos es cruzada o encadenada.

Análisis silábico

Los versos 4 y 7 poseen 11 sílabas fonológicas=11 sílabas métricas.

Los versos 1, 2, 3, 5, 6, 8, 9,10, 11,13 y 14 tienen 12 sílabas fonológicas, pero al presentar cada uno de ellos una sinalefa, se quedan reducidas a 11 sílabas métricas.

El verso 12 tiene 13 sílabas fonológicas pero, al haber en cada uno de ellos dos sinalefas, métricamente son de 11 sílabas.

Todos los versos de “Añoro” tienen 11 sílabas métricas: el texto es isosilábico, formado por versos endecasílabos.

Análisis acentual

Los acentos están distribuidos del siguiente modo:

- Verso 1: acentos en las sílabas métricas 2, 4, 6, 8, 10.
- Verso 2: « « « « « 2, 4, 6, 8, 10.
- Verso 3: « « « « « 1, 4, 6, 8, 10.
- Verso 4: « « « « « 2, 4, 6, 8, 10.
- Verso 5: « « « « « 1, 4, 6, 8, 10.
- Verso 6: « « « « « 2, 4, 6, 8, 10.
- Verso 7: « « « « « 1, 4, 6, 8, 10.
- Verso 8: « « « « « 1, 2, 4, 6, 8, 10.
- Verso 9: « « « « « 1, 4, 6, 8, 10.
- Verso 10: « « « « « 1, 3, 6, 8, 10.
- Verso 11: « « « « « 1, 3, 6, 8, 10.
- Verso 12: « « « « « 1, 3, 6, 8, 10.
- Verso 13: « « « « « 1, 4, 6, 8, 10.
- Verso 14: « « « « « 1, 4, 6, 8, 10.

El esquema acentual de esta composición es el siguiente:

- Verso 1: — ' — ' — ' — ' — ' — ' — ' —
- Verso 2: — ' — ' — ' — ' — ' — ' — ' —
- Verso 3: ' — — ' — — ' — — ' — — ' — —
- Verso 4: — ' — ' — ' — ' — ' — ' — ' —

Verso 5: ´ — — ´ — — ´ — — ´ — — ´ — —

Verso 6: — ´ — — ´ — — ´ — — ´ — — ´ — —

Verso 7: ´ — — ´ — — ´ — — ´ — — ´ — —

Verso 8: ´ ´ — — ´ — — ´ — — ´ — — ´ — —

Verso 9: ´ — — ´ — — ´ — — ´ — — ´ — —

Verso 10: ´ — ´ — — ´ — — ´ — — ´ — — ´ — —

Verso 11: ´ — ´ — — ´ — — ´ — — ´ — — ´ — —

Verso 12: ´ — ´ — — ´ — — ´ — — ´ — — ´ — —

Verso 13: ´ — — ´ — — ´ — — ´ — — ´ — — ´ — —

Verso 14: ´ — — ´ — — ´ — — ´ — — ´ — — ´ — —

Todos los endecasílabos presentan en común el acento en décima sílaba: son *paroxítonos* y todos poseen acento en la sexta sílaba. Asimismo, todos los versos tienen acento en la sílaba par, por lo que su ritmo es *yámbico*, y todos los acentos sobre las sílabas pares en los versos 1, 2, 4 y 6 son *rítmicos*. Los acentos que se encuentran sobre las sílabas impares son acentos extrarrítmicos. Los acentos sobre de la 3a. sílaba de los versos 10, 11 y 12 y sobre la 1a. sílaba de los versos 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11,12, 13 y 14 son *extrarrítmicos*.

Análisis retórico- estilístico

El soneto “Añoro” emplea la figura retórica conocida con el nombre de *crasis* o *palabra sandwich*, que “consiste en formar una palabra nueva mediante la yuxtaposición de otras dos más que generalmente se traslapan por contradicción [...]. Las palabras se modifican no sólo porque se prolongan y forman compuestos nuevos que varían su significación, sino también porque al

unirse se interpenetran y pierden letras”.⁹⁴ En el poema *Altazor* de Vicente Huidobro, hay varias yuxtaposiciones de palabras. Veamos un ejemplo:

La golongira

La goloniña

La golonvira

En la primera frase la palabra “golondrina” se yuxtapone con el verbo “girar” y por consiguiente se crea “la golongira”, es decir la golondrina que gira; en la segunda frase se yuxtapone con el sustantivo “niña” y aparece “la goloniña”, y en la tercera frase se yuxtapone con el verbo “virar” y surge “la golonvira”, o bien, la golondrina que vira. Las metáforas que surgen a partir de esta unión morfológica de palabras, cuyas terminaciones poseen asonancias, crean un efecto de ritmo.

En el cuadro del *Grupo μ*, las metataxas que operan por supresión parcial, corresponden a un género en donde se ven principalmente un sustantivo y/o su adjetivo contraídos para formar un solo género.⁹⁵

Como se puede observar, en todos los versos del soneto “Añoro” hay palabras que se suprimen para formar una nueva. En el primer cuarteto existe una primera persona que describe las características de una segunda con la intención de resaltar sus rasgos humanos. Las palabras empleadas por este “yo lírico” crean un campo semántico de exaltación:

Añoro tu **eleganternura** tibia,
y tu **marimirada** casi oculta,
eres **profuestudiante** de alma culta.
Mi **capitangeniero**, León Valdivia.

⁹⁴ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008, p. 115.

⁹⁵ Grupo μ., *Retórica general*, Barcelona, Paidós, Comunicación, 1987, p. 128.

Las palabras “eleganternura”, “marimirada”, “profuestudiante” y “capitangeniero” provienen de la yuxtaposición de las siguientes palabras:

1. Elegante ternura. Es como si la elegancia adquiriera características humanas.
2. Mirada de mariposa. Puede remitir a un antifaz con alas de mariposa que se abre y cierra para mostrar la mirada.
3. Profesor y estudiante. Se podría entender como la persona culta que enseña y aprende al mismo tiempo.
4. Capitán e ingeniero. Ambas palabras con un significado de jerarquía y profesión.

En el segundo cuarteto se describen las características de ese otro que afecta al “yo lírico”, ya que la primera persona manifiesta la satisfacción que siente por aquél que posee las cualidades que busca:

Eres **caballenoche** que me entibia,
tu voz **fornidamiedo** no me insulta,
cuerpo **calienterrico** que resulta,
un **intelevaliente** que me alivia.

La yuxtaposición de las palabras “caballenoche”, “fornidamiedo”, “calienterrico” e “intelevaliente,” se crearon a partir de las siguientes ideas:

1. Caballero de noche: Dicha frase muestra la oscuridad de una persona de género masculino.
2. Fornida de miedo: Un emisor que posee la voz demasiado fuerte y por resultado provoca admiración ante el receptor.
3. Caliente y rico: Es algo que produce placer.
4. Intelectual valiente: Remite a la persona exitosa que lucha por aprender.

En el primer terceto, la primera persona de género femenino hace que escuchó decir de ese otro que la sucede: “linda”, “dulce” y “bella”. El “yo lírico” establece una relación entre los sustantivos y los verbos que realiza el otro:

Linda al **tocamojarme**, me nombrabas,
dulce al **cuerposentirme**, me llamaste,
bella al **nubebesarme**, me dijiste.

De las yuxtaposiciones de las palabras “tocamojarme”, “cuerposentirme” y “nubebesarme” surgen las siguientes definiciones:

1. Tocarme y mojar-me: Se trata del acto de la entrega sexual, donde se intercambian caricias y fluidos.
2. Sentir mi cuerpo: Es evidente la expresión que recrea la imagen amorosa de estar cuerpo a cuerpo con alguien más.
3. Besar mis nubes: Una imagen metafórica que alude al hecho de besar la parte más suave de los labios.

En el segundo terceto, la primera persona muestra el comportamiento de la segunda persona y hace notar la importancia de tener al otro al punto de incitarse, en este sentido la *crisis* se hace más notoria porque el ente se muestra a sí mismo a partir de las frases construidas:

Tierno, a **muerdevenirme** me incitabas,
listo, al **mujersarmarme** te marchaste;
luego de **amarquerarme** te perdiste.

En este cuarteto las yuxtaposiciones conforman las siguientes ideas:

1. Morderme y venir-me: El coito como resultado del sentimiento amoroso.
2. Mujer y desarmarme: La persona de género femenino que se entrega sin parcialidad.
3. Amarme y querer-me: Dos conceptos cuyo significado expresa el sentimiento humano.

En los dos últimos versos se ubica el desamor en las frases: “al mujersarmarme te marchaste y luego de amarquererme te perdiste”. Cabe destacar que el primero y segundo cuartetos emplean un tiempo gramatical en presente, mientras que el primero y segundo tercetos cambian a un tiempo pasado con el propósito de mostrar una desazón tras la pérdida del amante que la ha abandonado.

El lipograma en el soneto “Ella”

Este soneto ha prescindido de la vocal “u” con la intención formar imágenes innovadoras y emitir un ritmo sencillo:

Ella es mi decisión, mi sol violeta
¿andará en el camino entre la hierba?,
ver el atardecer sin más reserva
estremecerla de esplendor, mi meta.

La estoy cazando como fiel saeta
perdido por su olor de hermosa cierva
senil, de tibias alas sin conserva.
Enfermo al no encontrarla en mi gaveta.

Extraviado en el mar de la belleza
embriagado de amor en mi desván,
inhóspita ansiedad de poseerla.

No tengo nada, ya mi fortaleza
perece. No hay candor, maldito afán
de enervarme, emperrarme y no tenerla.

Análisis métrico

1. É-lla és /mi/ dé-ci-sión,/ mi/ sól/ vio-lé-ta
2. ¿án-da-rá en/el/ ca-mí-no en-tré- la- hiér-ba?
3. vér /el /a-tár-de-cér/ sin/ más/ re-sér-va
4. es-tré-me-cér-la /de és/plen-dor,/ mi/ mé-ta.

PRIMER CUARTETO

5. La es-tóy /ca-zán-do/ có-mo/ fiél/ sa-é-ta
 6. per-dí-do/ pór /su o-lór/ de her-mó-sa/ siér-va
 7. se-níl, /de/ tí-bias/ á-las/ sín /con-sér-va.
 8. En-fér-mo al /no én-con-trár-la en/ mí/ ga-vé-ta.

SEGUNDO CUARTETO

9. Ex-tra-viá- do en/ el/ már/ de/ lá/ be-llé-za
 10. em-bria-gá-do/ de a-mor/ en /mi/des-ván,
 11. in-hós-pi-ta án-sie-dád /de/ pó-se-ér-la.

PRIMER TERCETO

12. No/ tén-go/ ná-da,/ yá/ mi/ fór-ta-lé-za
 13. pe-ré-ce./ No háy/ can-dór, /mal-dí-to a-fán
 14. de é-ner-vár-me, an-he-lár-la y /nó/ te-nér-la.

SEGUNDO TERCETO

Análisis de la rima

Las cuatro estrofas organizan su rima de la siguiente forma:

- Verso 1 -é-ta
 Verso 2 -ér-ba
 Verso 3 -ér-va
 Verso 4 -é-ta
- Verso 5 -é-ta
 Verso 6 -ér-va
 Verso 7 -ér-va

Verso 8 -é-ta

Verso 9 -é-za

Verso 10 -án

Verso 11 -ér-la

Verso 12 -é-za

Verso 13 -án

Verso 14 -ér-la

La rima es total o paroxítona, excepto en los versos 10 y 13, donde es oxítona, y su esquema es el siguiente:

ABBA ABBA CDE CDE

La rima de los dos cuartetos es abrazada y la de los dos tercetos es cruzada o encadenada.

Análisis silábico

Los versos 3, 7 y 12 poseen 11 sílabas fonológicas=11 sílabas métricas.

Los versos 1, 4, 5, 9, 10 y 11 tienen 12 sílabas fonológicas, pero al presentar cada uno de ellos una sinalefa, se reducen a 11 sílabas métricas.

Los versos 2 y 6 tienen 13 sílabas fonológicas pero al haber en cada uno de ellos dos sinalefas, métricamente, son de 11 sílabas.

Los versos 8 y 14 tienen 14 sílabas fonológicas, menos tres sinalefas, resultan 11 sílabas métricas.

Análisis acentual

Los acentos están distribuidos del siguiente modo:

Verso 1: acentos en las sílabas métricas 1, 2, 4, 6, 8, 10

Verso 2: « « « « « 2, 4, 6, 8, 10.

Verso 3: « « « « « 1, 4, 6, 8, 10.

Verso 4: « « « « « 2, 4, 6, 8, 10.

Verso 5: « « « « « 2, 4, 6, 8, 10.

Verso 6: « « « « « 2, 4, 6, 8, 10.

Verso 7: « « « « « 2, 4, 6, 8, 10.

Verso 8: « « « « « 2, 4, 6, 8, 10.

Verso 9: « « « « « 3, 6, 8, 10.

Verso 10: « « « « « 3, 6, 8, 10.

Verso 11: « « « « « 2, 4, 6, 8, 10.

Verso 12: « « « « « 2, 4, 6, 8, 10.

Verso 13: « « « « « 2, 4, 6, 8, 10.

Verso 14: « « « « « 1, 3, 6, 8, 10.

El esquema acentual de esta composición es el siguiente:

Verso 1: ´ ´ — ´ — ´ — ´ — ´ — ´ — ´ — —

Verso 2: — ´ — ´ — ´ — ´ — ´ — ´ — ´ — —

Verso 3: ´ — — ´ — ´ — ´ — ´ — ´ — ´ — —

Verso 4: — ´ — ´ — ´ — ´ — ´ — ´ — ´ — —

Verso 5: — ´ — ´ — ´ — ´ — ´ — ´ — ´ — —

Verso 6: — ´ — ´ — ´ — ´ — ´ — ´ — ´ — —

partir de una frase original, como la famosa *Canción Cubana* de Cabrera Infante que se muestra a continuación:

¡Ay, José, así no se puede!
¡Ay, José, así no sé!
¡Ay, José, así no!
¡Ay, José, así!
¡Ay, José!
¡Ay!⁹⁸

No es posible aplicar este tipo de supresión al soneto, porque entonces se le consideraría como un *acróstico* o *caligrama*; sin embargo, sí se puede suprimir la vocal como se logró en soneto del presente análisis donde no aparece la letra “u”.

En el primer cuarteto podemos observar un “yo lírico” que se refiere a una segunda persona femenina y que expresa su interés amoroso hacia ella como un ideal, la amada que no se ha aparecido en su vida; incluso en el segundo verso, aparece una interrogante que manifiesta la búsqueda de la persona, y en el cuarto verso, plantea el deseo de estremecer de esplendor a este ser que anda cazando. En los cuatro versos se omite la letra “u” con la intención de encontrar frases o palabras que rompan el lugar común y que adviertan un párrafo introductorio descriptivo y coherente.

Ella es mi decisión, mi sol violeta
¿andaré en el camino entre la hierba?
ver el atardecer sin más reserva
estremecerla de esplendor, mi meta.

En el primer verso del segundo cuarteto, aparece el “yo lírico”, representado en un objeto material, es decir, es la flecha de Cupido que pretende cazar a la otra persona, y vemos la metáfora que se presenta a partir de este verso; en los tres versos restantes, hay una descripción poética de una mujer, cuyas características son fantásticas, por así llamarse, y, en el último verso

⁹⁸ Guillermo Cabrera Infante , *Canción cubana*, en apostillasnotas.blogspot.com, /2010/02/.

de este cuarteto, el “yo lírico” vuelve a manifestarse, pero esta vez aparece en un deterioro anímico por no saciar su deseo.

La estoy cazando como fiel saeta
perdido por su olor de hermosa sierva
senil, de tibias alas sin conserva.
Enfermo al no encontrarla en mi gaveta.

En el primer terceto, se acentúa la desesperación del “yo lírico” cuando dice que se siente extraviado y exalta las características de su amada. En el primer verso de este terceto sobresale la metáfora del mar de la belleza, como si la belleza que poseyera la amada fuera tan inmensa que ocupase todo el mar para apreciarla.

Extraviado en el mar de la belleza
embriagado al vaivén y en mi desván
inhóspita ansiedad de poseerla.

En el último terceto, el “yo lírico” se va degradando de desesperación de tal modo que el desamor se evidencia tras no lograr su objetivo, incluso la furia se enuncia en: “maldito afán” y “emperrarme y no tenerla”. Se concluye con la ira e impotencia como consecuencia de un deseo inalcanzable.

No tengo nada, ya mi fortaleza
perece. No hay candor, maldito afán
de enervarme, emperrarme y no tenerla.

La concatenación en el soneto “Mi sol”

Cuando escribí este soneto pensé que era más importante que resaltara el verso en sí mismo que la unidad del poema, pero cuando llegué a la conclusión me di cuenta que no podría despreciar el conjunto pues la relación con las partes crearon el significado de toda la estructura:

Mi sol, mi sol de arena, sol de arena,
perdido sol, mi sol perdido, sol,

perdido entre la arena de mi sol,
sin ti no hay nada, soledad y pena.

Perdido, mi perdido en la condena,
mi sol perdido en soledad, mi sol
sin ti no hay nada, sol, mi sol, mi sol,
entre la arena de la nada ajena.

Ay Dios por qué este sol sin nada
nada y nada y por qué mi sol sin Dios
y este Dios del por qué sin nada y nada.

La nada y el por qué son sólo un sueño
un por qué del por qué sin dios, sin Dios
en este sol sin sol, Dios, te desdeño.

Análisis métrico

- | | |
|--|-------------------------|
| 1. Mi/ sól,/ mi/ sól/ <u>de a-ré-na</u> ,/ sól/ <u>de a-ré-na</u> , | PRIMER CUARTETO |
| 2. per-dí-do/ sól,/ mi/ sól/ per-dí-do,/ sól, | |
| 3. per-dí-do <u>en-tré/ la a-ré-na</u> / de/ mi/ sól, | |
| 4. sin/ tí/ <u>no hay</u> /ná-da,/ so-le-dád/ y/ pé-na. | |
| 5. Per-dí-do,/ mí/ per-dí- <u>do en/ lá/ con-dé-na</u> , | SEGUNDO CUARTETO |
| 6. mi/ sól/ per-dí- <u>do en</u> /só-le-dád,/ mi /sól | |
| 7. sin/ tí/ <u>no hay</u> /ná-da,/ sól,/ mi/ sól,/ mi /sól, | |
| 8. én-tre/ <u>la a-ré-na</u> / dé/ la/ ná- <u>da a-jé-na</u> . | |
| 9. <u>Áy/ Díos/ por /qué es-te</u> /sól/ sin/ ná-da | PRIMER TERCETO |
| 10. ná-da/ y /ná- <u>da y</u> /por/ qué/ mi/ sól/ sin /Díos | |
| 11. <u>y és-te/ Díos/ del/ por/ qué /sin/ ná-<u>da y</u> /ná-da.</u> | |
| 12. La/ná- <u>da y él/</u> por/ qué /son/ sólo <u>un</u> /sué-ño | SEGUNDO TERCETO |
| 13. ún/ por/ qué /del /por/ qué/ sin /díos,/ sin /Díos | |
| 14. én/ és-te /sól/ sin/ sól,/ Díos,/ te/ des-dé-ño. | |

Análisis de la rima

Las cuatro estrofas organizan su rima de la siguiente forma:

- Verso 1 -é-na
Verso 2 -ól
Verso 3 -ól

Verso 4 -é-na
 Verso 5 -é-na
 Verso 6 -ól
 Verso 7 -ól
 Verso 8 -é-na

Verso 9 -á-da
 Verso 10 -ós
 Verso 11 -á-da

Verso 12 -é-ño
 Verso 13 -ós
 Verso 14 -é-ño

La rima en los versos 1, 4, 5, 8, 9, 11, 12 y 14 es total o paroxítona, y en los versos 2, 3, 6, 7, 10 y 13, parcial u oxítona. Su esquema es el siguiente:

ABBA ABBA CDC EDE

La rima de los dos cuartetos es abrazada y la de los dos tercetos es cruzada o encadenada.

Análisis silábico

Los versos 2, 13 y 14 poseen 11 sílabas fonológicas=11 sílabas métricas.

Los versos 4, 5, 6,7, 9 y 10 tienen 12 sílabas fonológicas, pero al presentar cada uno de ellos una sinalefa, quedan reducidas a 11 sílabas métricas.

Los versos 1, 3, 8, 11 y 12 tienen 13 sílabas fonológicas pero al haber en cada uno de ellos dos sinalefas, métricamente, tiene 11 sílabas.

a precisar su sentido”.¹⁰⁰ Veamos el ejemplo de Borges en el *Aleph* para entender la concatenación o anadiplosis progresiva: “Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida por siempre...”¹⁰¹

En el soneto “Mi sol”, se plantea la concatenación desde el principio hasta el final del poema. En el primer cuarteto, el “yo lírico” alude a un sol de arena que se ha extraviado; esta imagen remite a algo fraternal que bien pudiera corresponder a un ser amoroso que se le ha escapado. De hecho, en el cuarto verso dice que sin ese sol ya todo está perdido, es como si se tratara de un alguien supremo para éste.

Mi sol, mi sol de arena, sol de arena,
perdido sol, mi sol perdido, sol,
perdido entre la arena de mi sol,
sin ti no hay nada, soledad y pena.

Durante el segundo cuarteto, se retoma al sol de arena como parte de esta concatenación y repite que se ha perdido. La palabra “sol” remite a la soledad y al vacío de no tenerle y de saber que se halla entre la nada, la arena y la nada se trasmutan para formar la metáfora de la oscuridad.

Perdido, mi perdido en la condena,
mi sol perdido en soledad, mi sol
sin ti no hay nada, sol, mi sol, mi sol,
entre la arena de la nada ajena.

En el primer terceto, se observa cómo el “yo lírico” comienza a buscar a un ser supremo que le dé explicaciones del porqué de la soledad; es en este punto donde se ubica un posible desamor al no tener a ese sol y, al mismo tiempo, Dios es ese sol al que ama pero no puede poseerlo.

Ay Dios por qué este sol sin nada
nada y nada y por qué mi sol sin Dios
y este Dios del por qué sin nada y nada.

¹⁰⁰ Grupo μ , *Op. cit.*, p. 136

¹⁰¹ Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Madrid, Alianza, 1995, p. 189

En el último terceto, hay un desprendimiento entre la razón y el sueño. El “yo lírico” no alcanza a entender el por qué de su soledad, el por qué de la necesidad de querer y no tener a su sol que es Dios mismo, y entonces en el verso final, el poema cierra con una frase de despecho, el “yo” le dice a Dios que lo desdeña:

La nada y el por qué son sólo un sueño
un porqué del por qué sin Dios, sin Dios
en este sol sin sol, Dios te desdeño.

La anáfora en el soneto “Quisiera”

Repetir una palabra dentro de un poema es un ejercicio común y es interesante identificar el propósito de dicha acción. He aquí el ejemplo en un soneto:

Quisiera darte más en esta tarde,
quisiera no sentirme imperceptible,
quisiera que mi amor fuese legible.
Si amarme, si quisieras sin alarde.

Quisiera tu mirada y tu voz arde,
quisiera que a mi faz inteligible,
quisiera que a mi luna inamovible,
le dieras el calor sin ser cobarde.

Quisiera que quisieras y no sabes.
Y si quisieras un poco de sangre
desgarraré la luna de mi carne.

Pero quieres callarme, y ya no cabes
en mi cama. Y no quieres mi vinagre
ni mi lengua de sal que en ti reencarne.

Análisis métrico

1. Qui-sié-ra/ dár-te/ más/ en /és/ta/ tár/de,
2. qui-sié-ra/ nó/ sen-tír-me im-pér-cep-tí-ble,
3. qui-sié-ra /qué/ mi a-mór/ fue-sé/ le-gí-ble.
4. Si a-már-me,/ sí/ qui-sié-ras/ sín/ a-lár-de.

PRIMER CUARTETO

5. Qui-sié-ra/ tú/ mi-rá-da y /tú/voz/ ár-de,
6. qui-sié-ra/ que á /mi/fáz/ ín-té-le-gí-ble,
7. qui-sié-ra/ que á /mi/ lú-na i-ná-mo-ví-ble,
8. le/ dié-ras/ él/ ca-lór/ sin/ ser-co-bár-de.

SEGUNDO CUARTETO

9. Qui-sié-ra/ qué/ qui-sié-ras/ y/ no/ sá-bes.
10. Y/ sí/ qui-sié-ras /ún /po-có/ de/ sán-gre
11. des-gá-rra-ré/ la/ lú-na/ de/ mi/ cár-ne.

PRIMER TERCETO

12. Pé-ro /quíe-res/ ca-llár-me, y /yá/ no/ cá-bes
13. en/ mi /cá-ma. Y /no /quíe-res/ mi/ vi-ná-gre
14. ni/ mi /lén-gua/ de/ sál/ que en /tí/ reen-cár-ne.

SEGUNDO TERCETO

Análisis de la rima

Las cuatro estrofas organizan su rima de la siguiente forma:

- Verso 1 -ár-de
- Verso 2 -í-ble
- Verso 3 -í-ble
- Verso 4 -ár-de
-
- Verso 5 -ár-de
- Verso 6 -í-ble
- Verso 7 -í-ble
- Verso 8 -ár-de
-
- Verso 9 -á-bes

Verso 10 -á-gre

Verso 11 -ár-ne

Verso 12 -á-bes

Verso 13 -á-gre

Verso 14 -ár-ne

La rima es total o paroxítona y su esquema es el siguiente:

ABBA ABBA CDE CDE

La rima de los dos cuartetos es abrazada y la de los dos tercetos es cruzada o encadenada.

Análisis silábico

Los versos 1, 8, 9, 10 y 11 poseen 11 sílabas fonológicas=11 sílabas métricas.

Los versos 2, 3, 4, 5, 6, 12, 13 y 14 tienen 12 sílabas fonológicas, pero al presentar cada uno de ellos una sinalefa, se reducen a 11 sílabas métricas.

El verso 7 tiene 13 sílabas fonológicas pero al haber en la unidad dos sinalefas, métricamente, son 11 sílabas.

Análisis acentual

Los acentos están distribuidos del siguiente modo:

Verso 1: acentos en las sílabas métricas 2, 4, 6, 8, 10

Verso 2: « « « « « 2, 4, 6, 8, 10.

Verso 3: « « « « « 2, 4, 6, 8, 10.

Verso 4: « « « « « 2, 4, 6, 8, 10.

Como el toro te sigo y te persigo,
Y dejas mi deseo en una espada,
Como el toro burlado, como el toro.

Tras la lectura de este soneto me emocionó la idea de crear el soneto “Quisiera”, el cual se caracteriza por la repetición de la forma verbal “quisiera”, es decir, el pretérito imperfecto de subjuntivo en 1ª. persona del singular del verbo “querer”, por ejemplo en el primer cuarteto se enuncia el “yo lírico” sumergido en la búsqueda de un amor que no le pertenece y que, por esa razón, lo anhela. Ahora bien, lo que predomina en los dos cuartetos es la repetición de la palabra “quisiera” al principio de los tres primeros versos y al interior del cuarto.

Quisiera darte más en esta tarde,
quisiera no sentirme imperceptible,
quisiera que mi amor fuese legible.
Si amarme, si quisieras sin alarde.

En el segundo cuarteto se observa nuevamente la repetición de la palabra “quisiera”. Hay una intención de exaltar el anhelo amoroso y enfatizar el interés por acercarse al ser amado en tanto que no se tiene:

Quisiera tu mirada y tu voz arde,
quisiera que a mi faz inteligible,
quisiera que a mi luna inamovible,
le dieras el calor, sin ser cobarde.

En el primer terceto, el “yo lírico” involucra a la segunda persona en su voluntad amorosa, como si se tratase de un diálogo entre amantes y procura enternecer al otro repitiéndole en el primer verso la sentencia “quisiera que quisieras”, se sugiere metafóricamente el sacrificio del ofrecimiento de la sangre, un pacto que alude al ritual de la comunión.

Quisiera que quisieras y no sabes.
Y si quisieras un poco de sangre
desgarraría la luna de mi carne

El último terceto rompe con toda intención de ofrecimiento y el “yo lírico” emplea de nuevo la repetición de la palabra “quieres” en el primero y segundo versos, por lo que se precipita descontrol frente a la búsqueda de un lenguaje real y lo único que halla el lector es la pérdida de la conclusión del anhelo amoroso en una desilusión, se evidencia la pérdida del sentimiento amoroso por el “yo lírico”.

Pero quieres callarme, y ya no cabes
en mi cama. Y no quieres mi vinagre
ni mi lengua de sal que en ti reencarne.

CONCLUSIÓN

El soneto es una de las forma poéticas más antiguas en la sociedad. En este trabajo recepcional se mencionó cómo Petrarca contribuyó de manera significativa a la realización de los primeros sonetos, donde se conjugaron diferentes estilos y temas para su realización.

También fue posible comprender cómo es que el soneto se difundió en Europa y se extendió al punto de movilizar las plumas más famosas del momento. Se expusieron algunas de las aportaciones métricas de Garcilaso de la Vega, Lope, Góngora, Quevedo, Sor Juana, entre otros. También se habló del deceso o periodo de estancamiento, donde el soneto dejó de poseer la misma fuerza que en el pasado y de los poetas que estaban ocupados en otras estructuras líricas.

Asimismo, se hizo referencia al Modernismo para entender cómo se crearon las nuevas propuestas estéticas de la poesía, y se mostraron ejemplos de algunos sonetos escritos en aquella época. Se habló de las creaciones de algunos poetas que estaban preocupados por expresarse en momentos de lucha y se dijo quiénes fueron los más representativos de su época. En particular, se nombró a Rubén Darío, porque él fue uno de los más distinguidos para la renovación del soneto, ya que propuso versos de arte mayor, como el alejandrino, que había caído en desuso en el siglo XII.

También, en el análisis histórico se mencionaron los antecedentes del soneto en Hispanoamérica en el siglo XX, se nombraron algunos poetas que desarrollaron una amplia gama de versos endecasílabos y se mostraron los versos de algunos mexicanos reconocidos hoy en día. Hacia el final de este capítulo se dijo que, al transcurrir de los años, se han escrito miles de sonetos, que algunos poetas aún los escriben y que en la actualidad existen creadores de sonetos que experimentan con ellos.

En la segunda parte, se mostraron algunos aspectos formales de la estructura del soneto, se descubrió cómo se distribuye de acuerdo con una lógica que acompaña un tema, se concibieron los elementos técnicos de acentuación, ritmo, rima, métrica y el número de versos ubicados en cada estrofa, se presentaron algunos sonetos de autores clásicos y con ellos se fue desmenuzando cada uno de los contenidos del aspecto formal.

En la parte central de esta tesis, es decir, al final de dicha investigación, hablé de mi propuesta creativa tras haber creado 70 sonetos, mismos que forman parte de este trabajo. Elegí cuatro de ellos para realizar el análisis métrico y estilístico. En dicho ejercicio puse de manifiesto la estructura y las figuras retóricas que empleé en muchos de ellos.

Además, elegí el tema del desamor en el análisis estilístico porque hubo cierta concordancia con los demás poemas; de ahí derivaron otros temas como la soledad y la tristeza.

Considero inconcluso este trabajo recepcional. Tengo el propósito de continuar con la investigación sobre el soneto, por la simpatía de crear poemas de once sílabas y por la necesidad de conocer más a fondo sobre una de las creaciones poéticas plasmadas por la humanidad. Se trata, tal vez, de un capricho personal, pero estoy convencida de que sí se puede aportar algo al soneto en la medida que uno se lo proponga. Ese es el trabajo en el que me concentraré de hoy en adelante.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio, *Flores de sonetos*, México, Aldus, 2001.
- , *Los 1001 años de la lengua española*, México, FCE, 1999.
- ARNAIZ SORDO, Ubaldo, *El soneto español*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, (Tesis para obtener el grado de maestría), 1954.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008.
- BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*. Madrid, Alianza, 1995.
- , *Nueva antología personal*, Buenos Aires, Bruguera, 1980.
- DARÍO, Rubén, *Azul*, México, Libuk, 2008.
- Prosas Profanas y otros poemas*, México, Alianza, 2007.
- DE GÓNGORA, Luis, *Sonetos completos* (Edición de Biruté Ciplijauskaitė), Madrid, Clásicos Castalia, 1969.
- DE LA VEGA, Garcilaso, *Canciones y sonetos*, México, Porrúa, 1982
- , *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 2001.
- DEL HOYO, Arturo, *Antología del soneto clásico* (Siglos XV-XVII), Madrid, Aguilar, 1963.
- DEL ROSARIO, Rubén, *El endecasílabo español*, Monografías de la Universidad de Puerto Rico, Estudios hispánicos, 1944.
- GICOVATE, Bernardo, *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- GONZÁLEZ, Otto Raúl, *Arte y técnica del soneto*, México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2001.
- , *Galería de gobernadores del soneto*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 2002.
- GRUPO M, *Retórica general*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1987.
- HENRIQUEZ UREÑA, Pedro, *Historia de la cultura en la América hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1947.
- HUERTA, David, “El laberinto de las once sílabas” en *Homenaje a Octavio Paz*, New York, Instituto Cultural Mexicano de New York, 2001.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel, *Los siglos de oro y la inspiración poética*, Valencia, Pretextos, 2003.
- LÓPEZ RUIZ, Antonio, *Quevedo*, Madrid, Everest, 1980.

- MARCHESE, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2000.
- MENDIOLA, Víctor Manuel, *Las doce en Malinalco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- MISTRAL, Gabriela, *Gabriela Mistral para niños*/ edición preparada por Aurora Díaz Plaja, Madrid: Ediciones de la Torre, 1994.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española, reseña histórica y descriptiva*, New York, Siracuse, 1956.
- NERUDA, Pablo, *Cien sonetos de amor*, Bogotá, Planeta, 2004.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Los sonetos de Góngora* (Antología comentada), Edición e introducción de José Lara Garrido, Córdoba, Colección de estudios gongorinos, 2002.
- PACHECO, José Emilio, *Antología del Modernismo (1884-1921)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1970.
- PAZ, Octavio, *Piedra de Sol*. México, Clío, 1998.
- QUILIS, Antonio, *Métrica España*, Barcelona, Ariel, 2008.
- RAMOS, Raymundo, *Otros 1001 sonetos mexicanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980.
- , *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1982.
- SHAKESPEARE, William, *Sonetos*, Madrid, Alianza, 2008.
- VALLEJO, César, *España aparta de mí este cáliz/Poemas humanos*, Madrid, Ediciones 29, 1997.
- VILLENA, Luis Antonio, *El libro de los sonetos en lengua española*, Madrid, Turner, 2005.

SEGUNDA PARTE

¿Qué somos para el mundo de la esencia?

I

En un ayer se fue con su maleta,
se llevó el corazón de llamarada.

Cansada de esperar si vuelve –y nada–
comienzo a liberarme de la grieta.

Con ganas de emprender mi propio viaje,
voy a depositar monedas de aire
en mi alcancía. Adiós a aquel desaire.
Mi mente desviará aquel equipaje.

Si acaso me lo encuentro en el tranvía,
donde seguramente va sin guía,
le desocuparé el asiento al ciego.

Porque no es de cobardes no quedarse,
¿Es de pobres e ilusos retractarse?
No retengo, no busco, no reniego.

II

La oscuridad la entraña me perfora
mientras la turbulencia me desnuda,
y en mi nublada voz, quieta y aguda
un silencio en otoño me devora.

Lentamente mi sangre se evapora
mientras el desamor mi voz anuda
¿Acaso moriré tan vaga y muda?
Un furor se apodera de mi aurora.

La daga se incrustó en mi piel de perla,
he de mirar la luz sin corromperla,
mi rostro perderá la faz nocturna.

Quiero tocar mi sed sin deshacerla,
andarme por la vida sin temerla.
Fugaz mirada, vieja y taciturna.

III

La eternidad del sol va a oscurecer,
fuga voraz del tiempo a imaginar,
pocos minutos quedan al crear,
porque se esfuma el don del entender.

Un espíritu solo, que sin ser,
un ayer que se oculta al descifrar,
toda pregunta se ha de investigar;
pocos motivos se hallan de creer.

Las hojas del otoño ya han cesado.
Cesó el amor y cesan los viñedos.
Ahora habita el ruin enclaustramiento.

Hace falta un gorrión interesado
en la mirada incauta, en vagos miedos,
en la muerte del mar y el pensamiento.

IV

Mitos lejanos cubren el presente.

Somos la herencia nueva, ensimismada,

barullo de la historia perturbada,

Imitación del dios inteligente.

En nuestras manos viaja un indigente

con la mente que siempre anda estresada;

guerreros de columna dislocada,

lucha social con muerte al que lo intente.

Un sabio que se expone a la revuelta

no alcanza a redimir lo que está preso,

son pocos los que cobran libertades.

Hay muchos que prefieren dar la vuelta,

hasta yo que inconsciente soy, confieso,

trabajo por los sueños en mitades.

V

Me despierto en el clímax de la escoria,
quiero olvidar lo absurdo de la infancia,
quiero soñar, vibrar con resonancia,
ya no perderme más. ¡La ruin memoria!

Intento naufragar en esta historia
aunque a veces me falta tolerancia,
he formado un refugio a la distancia.
Importante es mi lucha sin euforia.

Llegar al fin es triste y aturdido.
¿Por qué no sucumbir con labradores
sin que se escapen obras contundentes?

Si acaso en el esfuerzo me he perdido
hoy quiero caminar sin derredores,
morir en el intento de las gentes.

VI

Que cesen las palabras asertivas,
quiero cantar tan bien como se escucha,
que no haga falta nada, mi voz lucha;
olvidarme de cargas despectivas.

Intentarlo en las noches más furtivas
aunque sé que la vida nunca es mucha;
no me importa gritar, ni quién me escucha;
componer oraciones descriptivas.

Cuando leo me encuentro en el recuerdo,
Cuando escribo me pierdo en el sonido;
Soy sagaz si me envuelvo en mi materia.

Que las letras caminen en mi cuerpo,
Para desembarrarme de lo urdido,
y que me alejen ya de gris histeria.

VII

Quiero congratularte en este día
aunque no sea tu fiesta ni tu boda,
aunque la admiración no esté de moda.
Hablar de ti me llena de osadía.

Decirte gracias, hoy, me da energía.
Para ti mi cariño en esta oda,
por tu forma de ser y tu alma toda,
por tu gran entusiasmo y valentía.

En tu mirada habita inspiración
que me ayuda a elegirte en este canto.
Existe en tu carácter el encanto.

Eres la flor que irradia la intuición.
Mujer que al desolado siempre abriga.
Eres noble, eres luz, eres amiga.

VIII

Aterrizan parvadas muy herméticas
cuyo esplendor me incita a la sorpresa,
flores alrededor con tal belleza,
vuelo de mariposas tan estéticas.

Se alimenta el jardín de aguas sintéticas
Todo se halla con gran delicadeza;
decora hasta mi voz de sutileza,
son las mañanas rosas y poéticas.

En la naturaleza habitan trampas
por la infamia de aquellos que la usurpan
y le roban la luz a la semilla.

Voy a plasmar la imagen en estampas
con estos versos gratos que me inculpan
de mirar y entender que todo brilla.

IX

A Berenice Reza

Estás al fin en otra arquitectura,
con otras gentes, luces y colonias;
puedes gritar, crear, si es que algo odias,
porque te enfrentas siempre a la bravura.

Nunca estarás tan sola en la negrura,
caminarás con grandes metas obvias.
Algunas de tus lágrimas más sobrias
harán de tu palabra tesitura.

No lo olvides: encara lo que emprendas,
que sea tu marcha ardiente y sin guarida.
No dejes de sonar con esa pluma.

Olvídate del sol de las contiendas,
no hace falta mirar sin ver salida.
Siempre habrá una esperanza entre la bruma.

X

Para hacerte un poema necesito
saber tu nombre, dónde estás, con quién;
quisiera conocerte, hablarte bien,
robar de tu fulgor un pedacito.

Y dibujarte igual que a un meteorito
porque llevas destellos en tu sien;
colorear en tus manos, sol, también,
saborear tu ternura de granito.

Me falta una mirada de lucero
para no avergonzarme por las ganas
de llenarte de versos de colores.

Si pudieras mirarme como quiero.
¿Y darte mis caricias más humanas?
¿Pedirte que de mí tú te enamores?

XI

Implanté una ilusión en su semilla,
polen de amor entró por su garganta,
siento que lo probable se adelanta.
Él se sentó a mi lado y a mi orilla.

Él me dejó asomarme a su costilla;
mirar al otro a veces nos espanta
pero lo que es sincero todo aguanta.
Iluminó su voz mi pesadilla.

La paciencia es a veces necesaria
para entregar cariño sin agobio
sin suprimir jamás una palabra.

Tengo ansia de su sed y luz primaria.
No más a este cariño preso –obvio–,
reprimir este canto descalabra.

XII

Voy a entregar la luz de los saberes,
me mezclaré en el mar de tantos ojos.
Quiero exponer mi voz a los arrojados,
volar como luciérnaga entre seres.

Y redimir mi canto a los deberes
para recomponer los desalojos,
llegar a los ayeres rotos, rojos;
que la vida me impuso entre placeres.

¡Quiero gritar al borde de un abismo!
¡Desempolvar mi sangre de la arena!
¡Para mirar de frente los tormentos!

Y caminar en pos de un espejismo
y viajar al compás de luna llena,
hasta expulsar de mí tristes lamentos.

XIII

Voy a hacer un soneto que hable en ti,
de tu alma y tu tristeza vagabunda,
de tu voz y tu calma tremebunda;
hasta pintar aquello que hay en ti.

No sé qué desazón se encierra en ti
pero algo en tu garganta siempre abunda,
evitas toda lágrima errabunda,
caminas, si destino, en pos de ti.

Un náufrago diluye sus silencios,
pide la salvación y a veces huye
y la muerte lo espera y lo destruye.

Pero tú, tan dispuesto en hombros necios
reprimas lo que mucho te acongoja.
Que un ángel de la tierra te recoja.

XIV

Un ser en un martirio oscurecido,
sediento de escapar de la parvada,
de oír una respuesta en la lunada;
víctima de un secuestro ennegrecido.

Perderse del dolor que lo ha cocido,
anhelo fulgurante en la mirada;
embriagarse de calma azucarada,
habitarse sin ser reconocido.

Azul fue su calvario entre las rejas,
que anoche dijo adiós a sus desdenes
en busca de la dicha reprimida.

Cansado del suplicio, de sus quejas,
con ansias de una historia sin rehenes,
huyó de esa tramoya sin guarida.

XV

Sus manos acarician la tormenta
de seres que se encuentran en aprietos,
sus hijos, sus hermanos y sus nietos
conocen el valor que representa.

Su fortaleza no es la que se inventa:
sabe dar un consejo a los inquietos,
sabe aumentar el brillo de ojos prietos
Con los años su técnica incrementa.

La edad es la constante de los hombres,
la vejez es la ruta de los sabios,
la nobleza es la marca de mi abuelo.

En vida prescindimos de los nombres,
en muerte sólo se oyen entre labios.
¡Alberto, espero luzcas en el cielo!

XVI

Ser luz de libertad es mi propuesta,
porque me falta huir de mi prisión,
ya estoy cansada de esta depresión;
quiero gritar al eco en su respuesta.

El que espera en su cama se recuesta,
Quiero reconocer mi propia acción,
no quiero andar sin mi constelación;
desentrañar la calma que es impuesta.

Qué oscuro este cuarto entre la nada.
Hallar una salida, quiero pronto
permitirme una noche sin tormenta.

Si me voy es que estoy desesperada.
No me esperes, hermano, no seas tonto:
Que no ves que la calma desalienta.

XVII

De sólo recordar la lengua escalda,
Mi faz es ebria, mi alma no se aquieta,
una pena atorada en mi voz prieta;
me mataron la fuerza por la espalda.

Puedo sentir el aire que no salda
a mi mente. Este aullido que me aprieta.
¿Cómo acallar la sangre más inquieta?
¿Cómo olvidar la lucha que respalda?

Hermanos de una guerra ilimitada,
a favor del rescate de la tierra,
es verdad que la furia sobrevive.

¡Que se escuche la noche amoratada,
que se sepa que llora nuestra sierra,
soy Chiapas, el imperio que pervive!

XVIII

Eres como la aurora siempre incierta
y yo soy prisionera de tus ojos
que ocultan el color de sus enojos.
Eres luz de la noche más desierta.

Eres el corazón de cruz abierta,
saludables tus pétalos tan rojos
para curar mis penas y tramojos.
Eres lecho que nunca desconcierta.

Tenerte y no probarte ¡qué dilema!
A veces se resume a una respuesta,
eres flor cimentada en otra era.

Mi canto se diluye en un problema.
Quiero entablar contigo una propuesta:
Amarte hasta la noche que me muera.

XIX

A sor Juana Inés de la Cruz

Al que honores me ordena soy malcriada.

Al que humilde me escucha doy la mano.

A ruin grandeza corto por lo sano.

Abrazo a quien me pide una morada.

Al que dice que es casto doy tajada,

Y soy atajo del derecho humano,

Yo no soportaré jamás lo ufano,

Enseño a mi cordura a ser vedada.

Si en este mundo se violan los deseos

es porque falta amor y desenojo;

de entrambos modos el respeto es ciego.

Pero yo por mejor camino escojo

ver a mi gente dar libres paseos,

a defender el trato vil me niego.

XX

Lo busqué hasta en el sol pero no estaba,
no sé por qué de mí se ha desprendido,
abandonó mi amor en tal olvido.
A su voz reluciente me entregaba.

Darle vida y calor eso anhelaba,
no entiendo la ocasión de su despido,
se ha marchado dejándome en un ruido.
Por su lecho y su honor me desvelaba.

Dicen que las doncellas lo han cazado,
Dicen que aún preserva la elegancia
Dicen que se parece a un potro lacio.

Él, que explora universos sin enfado.
Él, que explora sin rutas libre infancia.
Él no tiene principio ni prefacio.

XXI

Luna creciente de mi noche triste,
vuelves al fin, entre mi voz...
única luz que en realidad ...
muda es mi sombra que sin ti resiste.

¿Por qué mi pecho en un rincón pusiste?
me derrumbabas al besarme...
aún me extrañas, en tus ojos...
¡Qué aberración! ¿Por qué te confundiste?

Si hablas de amor, a lo mejor te creo,
eres mi luna, bien lo sabes...
pero no olvides que el destino rota.

En esta casa nunca fuiste un reo,
blanca es tu faz, pero te fuiste...
aún te amo, pero el odio brota.

XXII

Espero que jamás me necesite,
y aunque no soy la diosa de sus labios,
y aunque no soy la reina entre los sabios,
sé que no hay universo al que no incite.

Cuando un verso entre rosas le recite,
conocerá el sabor de los agravios.
Que amor le enunciarán en sus resabios.
Se deshará aunque no lo solicite.

Si alguna vez fui rosa, hoy soy espina
del dolor que provoca que me hieras
fui tu ángel, ahora tu saeta.

Yo que te di la voz que me ilumina,
escoge el universo que prefieras,
Tu vida, despedida- no me inquieta.

XXIII

Es tiempo de borrar la meta falsa
y descubrir que estoy a la deriva,
ya no me importa a diario ser la diva,
Éste es un mundo ardiendo en una farsa.

Quiero volar a bordo de una balsa,
nadar entre la arena repulsiva,
abandonar al sol que me cautiva,
al mundo de los vivos ir descalza.

Cambiar de selva es sólo una mirada,
Entrecruces de hombres y destinos,
Deslumbrante es la luz de los paisajes.

De monos esta tierra está infestada,
los hombres ya poblaron los caminos,
los demás somos formas sin parajes.

XXIV

¿Adivina, mi amor, cuánto me incitas?

Seré tu esclavo mientras tú me beses,

seré tu sol en el andar de meses,

si a danzar con la luna tú me invitas.

Quiero saber, mi amor, qué necesitas

que pueda desnudarte como a veces.

Que pueda yo anudarte. Entre mí creces.

Fundirnos como piedras galactitas.

No dejes que se empañen nuestras ansias

en medio de estos tiempos harapientos.

Somos arena, cálida, sin juicio.

Si nos brotan ardientes resonancias

durante el coito, donde se unen vientos,

sacemos nuestras ganas sin prejuicio.

XXV

Tu canto se ha empotrado en las paredes,
penetra por mis muslos y mis huesos.
Hambrienta estoy del mar de tus cerezos.
Atar tu melodía entre mis redes.

Es poco lo que quiero que te enredes
pero amo tu tenor con aderezos,
quisiera descubrir tus embelesos,
cantar contigo un son si no me agredes.

Soy ama de tu ser de sinfonía,
A mi espíritu lo has alimentado;
de noche entonas y mi ser sonrío.

Si acaso al componer al medio día,
pensaras que ya todo se ha inventado,
intenta que el amor te desafíe.

XXVI

De tu muerte aún estoy en desacuerdo,
no entiendo qué pasó, por qué te fuiste;
yo siempre te amaré, te me perdiste
y a veces de dolor a mi alma muerdo.

Yo siempre guardaré tu gris recuerdo,
no sé si alguna vez lo presentiste,
Pero al fin del camino me dijiste:
Se acabó la pasión de mi ente izquierdo.

En este cuarto el fuego reavivamos
luego llegó la muerte a causar tedio,
me quedó la tristeza inquisidora.

A mitad de la vida nos marchamos
y los otros nos lloran sin remedio.
Si pudiera saber cuándo es mi hora.

XXVII

Con el deseo de amar estoy perdida
porque no hallo la forma de animarme,
no es lo mismo vivir que enamorarme,
soy un sol con la entraña reprimida.

En mis venas calladas sangre anida,
con la espera de amar sin enervarme.
A saber si el amor ha de encontrarme,
soy un ser con la piel introvertida.

No quisiera pensar en el mañana
pero aterra este vuelo taciturno,
es mejor no buscar sin esperanza.

No sé a dónde se fue mi remembranza,
quiero amar al amor primero en turno,
no ser presa de angustia tonta y vana.

XXVIII

¿Es verdad que la vida es una ciencia?

¿Qué acontece en los cambios que derrotan?

¿Qué aprendemos de fuerzas que nos brotan?

¿Se sufre aunque se tiene inteligencia?

¿Nos falta conocer de la sapiencia?

¿Qué ocurre con los años que se agotan?

¿Será que en sueños nuestros cuerpos rotan?

¿Qué somos para el mundo de la esencia?

¿Si existiera la luz, y al contestar

a las mismas preguntas sin respuesta

ya no tendría sentido preguntarlo?

¿Si la complejidad, al despertar

la vida, de algún modo fuese impuesta

dejaríamos de amar sin intentarlo?

XXIX

En tus manos renace la esperanza
de mirar otras manos que te llenen,
que a tu dolor con savia lo envenenen,
que den a tu ternura la enseñanza.

La libertad por poco y no te alcanza,
pero hallaste las manos que contienen
las manos que a tu calma la mantienen,
que introducen el juicio en tu balanza.

Un pesar que en lunadas te persigue
hoy se marcha y se aleja sin regazo,
comprendió que ya tienes quien te acoja.

Enhorabuena el sol ya te distingue.
Éstas, tus manos, te honran con repaso,
manos con sed. ¡Que tu alma desencoja!

XXX

Pensar en tu belleza qué ironía,
Saber de ti, amar tu triste pena,
Tu voz es dulce, tu faz casi ajena,
Tú, la musa de Dios, la epifanía.

¿Dios sabrá qué tristeza te rocía?
Gris es tu alma, tu rostro se enajena.
¿Por qué tan solitaria en tu verbena?
Preciosa estrella, extingue en su agonía.

Un águila reposa en su morada,
ha de viajar a solas como el viento
y tú te irás volando sin amigos.

Desenterrar tu noche amoratada,
quisiera despojarte de lamento.
Pobre belleza. Ilusa, sin testigo.

XXXI

En tus ojos recorro la maleza
con gran fragilidad y poco empeño,
por ti daría la vida, me desdeño;
calmar tu enfermedad con sutileza.

Postrada en ese lecho de tristeza;
la paradoja de tu ser pequeño,
tu figura parece casi un leño.
Quisiera mejorar tu gris dehesa.

Yo nací para verte, no lo oculto,
y tan grande la voz de mi impotencia
que me niego a mirarte sin respiro.

Tu cuerpo ya parece casi un bulto,
le pido a Dios que cese tu dolencia,
que calme tu desdén en un suspiro.

XXXII

Si acaso soy un lobo deprimido
es que no cazo ni una libre luna,
soy la leyenda de la triste hambruna,
nadie de mí se acuerda, estoy perdido.

Fui para el leñador fuerte, aguerrido
presa voraz, de sed que no se acuna,
su trampa fue insolente, inoportuna,
mi alma oscureció sin más latido.

Porque madura el fruto, es su destino
y nadie se condele, lo devoran,
y muero preso en una sed sin llanto.

Sentado en el desierto, ya sin tino;
recuerdos del destino me perforan
salvaje fui, pero hoy ni me levanto.

XXXIII

No condenéis la prudente inconsciencia
que a solas reconstruye su futuro,
si ella se esconde en aposento oscuro,
dejadla respirar sin impaciencia.

Que a solas respondiese la inocencia
sería un peligro, triste y duro;
sería como correr sin un seguro.
Dejad en libertad la inteligencia.

¡Cuántas verdades hay en este mundo
que a solas no se exploran, van a un nicho!
¡Despertad del letargo que lo impide!

¡El cerebro es como un verso profundo
que esconde en sus cerrojos todo un dicho
y aniquila al que engaña y no decide!

XXXIV

De Oriente a Occidente voy volando
en un barco con alas de membrillo,
soy un fantasma con la edad de un grillo,
en busca de un aliado, estoy helando.

En lagos de jerez, andando, andando.
me peino las castañas con cepillo,
parezco todo un rey, me maravillo;
pero aún estoy en busca de mi bando.

De donde vengo no hay hermosas gentes.
Torres de ajonjolí y avaros dueños.
Quiero encontrar amigos sin escorias.

Me exiliaron de un libro de ingredientes
por ser adicto a verdaderos sueños,
busco un amor para contarle historias.

XXXV

Soy un balcón espiando a las doncellas,
nadie me ve, ya estoy pulverizado,
soy un modorro y viejo apedazado,
no me atrevo a ignorar a las estrellas.

A veces ando como león tras de ellas,
rugido audaz, me nombran. Soypreciado,
un caballero noble y muy andado,
valeroso guardián de lunas bellas.

Pero el tiempo es voraz y me despoja
de costumbres, de vida, de placeres.
Aficionado a ver, jalar y resistir.

Y si alguna me mira, se acongoja.
Mi olfato con sus prisas y quehaceres;
me anula hasta el placer de sonreír.

XXXVI

Si te picas la cosa es más que buena
porque ¿a quién no le agrada una sonrisa?
Andar con juegos da calor sin prisa.
Hay que jugar a ver si sale amena.

Y si entristece hay que hacerla plena,
buscarle hasta que cause más que risa.
Que duela es más sabroso si está lisa.
Que entre al corazón un alma buena.

¡Hay que jugar señores, más en grande!
Señora, no le dé trabajo al niño,
que juegue más, que juegue y que retoce.

Y si trabajo le ha costado que ande
póngalo a cocinar arroz con ciño
a ver si se le esconde de la pose.

XXXVII

De sólo respirar la calma cansa.

Se acuestan a dormir, ni quién los mueva

Ay, señor, no se acueste ¿qué, no prueba?

Su sueño está que le arde y que se amansa.

Que se acurruca y ella que se lanza:

—¡Deja de fastidiar, vengo con güeva!—.

—¡Mugre, desharrapado, se te enceba!—.

Y con tal coraje ella no se empanza.

Ah, pero que entretejas de la vida,

Que no llega el tragón de siete onzas

y el otro comodín que anda entre piernas.

Que fácil es andar sin que alguien pida.

—¿Por qué a veces seremos rete sonsas?—,

comentan las vecinas de mancuernas.

XXXVIII

Esta que ves es sólo fantasía.

Abro la oscuridad. Habita en mí.

Pon a soplar la brisa con manía,
como selva sedienta te bebí.

Agita con cautela y osadía,
quiero gritar al mar que me perdí;
produzcamos aromas de poesía,
húmeda de magnolia estoy por ti.

Antes de que se apague este deseo,
pronto, con el calor que ya poseo,
entra como murciélago en mi cueva.

Mira la bóveda. Si quieres prueba;
introduce mi faz en luz y gime,
después, con el placer, tu carga exime.

XXXIX

Se lleva todo el tiempo en un segundo
y para recordarlo tiene que irse,
se lleva en el aliento un maldecirse
y para no olvidarlo es tremebundo.

Habita en un lugar meditabundo
y no puede quedarse o desistirse;
habita en un cordón sin resarcirse
y no puede volver de ese inframundo.

Se aleja con olor a selva herida,
es presa del amor de la derrota,
no puede perseguir al ser que adora.

No tiene la bondad de la vencida
le teme a una pasión en bancarrota,
se va por no sentir que se perfora.

XL

Parece que ha llegado la mañana
en que risas y pájaros diluyen;
a la luna de amor la destituyen
y todo lo que es verde se desgana.

Llora la inmensidad a edad temprana,
parece que ya no la restituyen,
es obvio imaginar que la destruyen,
han hecho de su voz presa profana.

Nadie tiene derecho a querellarla
pero el sol no parece comprenderla.
Una grieta se abrió en el epicentro.

Es verdad que el temor de atropellarla
no parece saciar, ni detenerla.
Se parte mientras yo me desconcentro.

XLI

¿Quién sabe de los cuerpos inasibles?

¿Quién habló de los cuerpos que se estrujan?

¿Quién conoce de cuerpos que apretujan?

¿Alguien sabe de cuerpos imposibles?

¿Quién sabe de los cuerpos insensibles?

¿y quién ha dicho -que los cuerpos crujan?

¿y quién dirá a los cuerpos que ya rujan?

¿Saben de cuerpos irreconocibles?

Si alguien lo sabe, por favor, un grito
que me despierte del letargo inmundo
que me produce no saber del día.

¿Quién sabe de la voz de un erudito?

Siete libros de cuerpos, tan profundo,
quiero reconocer al fin mi guía.

XLII

Obligado a cesar y a retractarse
igual que Sócrates y Galileo,
un poeta tenor, Don Luis Peleo,
condenado a la ruina de callarse.

Se le trató de ufano al enunciarse,
murió al reformular: “perdón, no veo
muy bien, no sé cómo pensar, no leo”.
¿Ya no puede el creador manifestarse?

Los sofistas tan ruines y falaces,
la Iglesia inquisidora y poderosa,
y la ciencia se oculta en los manglares.

Eruditos con gorras y antifaces,
capataces con fortuna engorrosa,
y que el arte se pierda en los juglares.

XLIII

Se desgarró mi pecho, pobre inmundo,
se me agotó el aliento, estoy turbado;
soy un trozo de acero reprobado.
Víctima de un asesinato inmundo.

Mi carne dice adiós cada segundo.
Me disipo penoso y perturbado.
Adiós a mi derecho reservado.
Es hora de pisar el inframundo.

No conozco el motivo de la vida,
pese a todo yo resisto indulgente
quiero permanecer en esta tierra.

La muerte es una lucha sin guarida.
¡Resucítame, Dios inteligente!
La sepultura en bóvedas me aterra.

XLIV

A don Quijote de la Mancha de Cervantes Saavedra

A la memoria del señor locura
que con su nombre reclamó una herida,
que con su luna siempre conocida,
revivido al calor de la frescura,

con la mirada y la tristeza oscura
pudo soñar, despierto, sin caída.
Y naufragó en los barcos sin salida
y conoció del don de la premura.

Pudo andar por caminos sin mirada,
pudo hablar con luceros de verbenas,
fue posible cantando con hazañas.

Con sombrero de guerra lastimada,
con juglares de libros de faenas,
despertó del letargo sin marañas.

XLV

Estoy confusa del señor despierto,
que con locura y con su viento fresco,
caballeresco siempre quijotesco,
le han quemado su único desierto.

A la aventura fue con desconcierto;
de esas noches de historia yo carezco
y entre dudas la infamia a veces pesco.
Un héroe con el mundo bien abierto.

De tontos infringieron su materia
por sólo haber sentido, haber soñado,
para que nunca nadie lo retara.

Andando, andando va en la periferia,
rocín hermano y escudero alado
que nunca juzga y luz le sale cara.

XLVI

De leprosos sin nombre y sin quejido
levantar una sola luna herida,
componer las canciones de la vida,
a quedarse sin rostro y sin sonido.

Y a pesar de su muro reprimido,
la conciencia que habita es infringida,
despertar del letargo sin guarida
que quedarse sin mente en un despido.

Del sombrero que está más que olvidado
saborearle el olor y la redada
y encontrarle un sentido a la paciencia.

Porque hallarse en un cuerpo más que ahumado
es perderse en segundos sin espada,
es hincharse y morir sin resistencia.

XLVII

Pobre astucia, la pobre segundera,
sin amante, sin sangre, sin despojo;
moribunda al hallarse sin cerrojo,
porque busca una cama placentera.

Intendente de niebla prisionera,
constreñida al sabor de su manojó,
buscadora de alientos de reajo,
ya cansada de andar sin luz certera.

En su frente una calma a la deriva,
en sus senos metáforas de angustia,
una joven blasfema desplomada.

En sus libros de rosa entristecida,
en sus ojos de loca abeja mustia,
se envenena del ansia desplumada.

XLVIII

El vuelo que mi nombre ha censurado
es un vuelo nocturno y solitario,
es un vuelo carente de prefacio,
es el vuelo más gris en su regazo.

No comprendo si el alma pierdo en vano,
este vuelo me oculta el rostro sabio,
un vuelo que resulta turbio y agrio,
a modo de las bestias me preparo.

Yo no vuelo al portal de lo profeso.
Yo no viajo sin nombre ni memoria.
Yo prefiero volar con mi lucero.

Yo que soy soñador de un vuelo lento,
soy el motor de mi pausada prosa,
yo, que carezco de alas y de fuego.

XLIX

Ella es mi decisión, mi sol violeta
¿andaré en el camino entre la hierba?,
ver el atardecer sin mas reserva
estremecerla de esplendor, mi meta.

De caza en caza como fiel saeta
perdido por su olor de hermosa cierva
senil, de tibias alas, miel Minerva.
Enfermo al no encontrarla en mi gaveta.

Extraviado en el mar de la belleza
embriagado de amor en mi desván,
inhóspita ansiedad de poseerla.

No tengo nada, ya mi fortaleza
perece. No hay candor, maldito afán
de enervarme, emperrarme y no tenerla.

L

Andando

torcidos,

vagando

cogidos.

Mentando

cocidos,

luchando

perdidos.

Cojeando

dolidos,

pensando

Cagando

podridos,

llorando.

LI

Gloriosos

luceros

aceros

grandiosos

Lustrosos

sombreros

guerreros

valiosos

Delicias

cometas

albricias

Meteoros

violetas

tesoros

LII

Mirabas

Ardiente

Decente

Buscabas

Volabas

Serpiente

Prudente

Anhelabas

Sedienta

Ganosa

invisible

Hambrienta

Deseosa

Pasible

LIII

Actriz

falaz

sagaz

matriz

perdiz

fugaz

rapaz

feliz

fulgor

sexual

senil

amor

banal

vinil

LIV

En esta tumba arenosa,
de hambrientos soles nublados,
se ocultan rostros poblados
de selva gris resinosa.

Se esconde furia lustrosa
de libros muertos sagrados.
Se ocultan triunfos violados
con sangre azul silenciosa.

Mañanas grises sin ruinas,
de amables rostros perdidos,
que nunca hallaron su choza.

Angustias pobres vecinas,
de nombres viejos roídos,
recuerdos quedan sin prosa.

LV

Antes, cuando no existías
volábamos con deseos,
libres, dábamos paseos,
tiempos en que no sentías.

Pero más tarde nacías
y dejábamos liceos
para labrar los trofeos,
tan pronto como crecías.

Perdóname si soy ave
y desconozco las formas
de protegerte en el nido.

Criar palomas. ¿Y quién sabe
procrear y establecer normas?
Qué sol más desconocido.

LVI

Con ganas de encontrar, con pluma en mano,
pensando en el color, la rima intrusa;
un soneto al estilo shakespeareano,
que nazca con el alma sin escusa.

Imitando la técnica erudita,
queriendo hallar la métrica perfecta,
me olvido que el poema solicita
la imagen y la historia circumspecta.

¿Cómo andar sin prefacios, sin lexemas
para hacer de un volcán un verso ardiente
que se escuche en el fondo, sin esquemas,
que ruja en la memoria y el ambiente?

¿Y alcanzar una rima sin problemas
que desprenda del aire sin emblemas?

LVII

Que me suceda a mí lo que al poeta
que ansioso de pintar al buen Cupido
Al ritmo engrandeció. Cantor saeta.
Lustroso quedó el tono repetido.

Narrando con astucia y con presteza,
del mito recordó, dulce existencia;
de aquel que con su tino y su proeza
a todo enamoró con su presencia.

Aquellos que con flecha se encontraron.
Que me suceda a mí lo que al hablante,
que astuto dijo cómo se encantaron.
Yo no olvido el relato diletante

que aparece en la voz maravillosa
de la voz que enamora deliciosa.

LVIII

Soy un ojo voraz que todo explora
pero quisiera hallar lo que hay oculto.

Hay una daga en mí que me devora
por mirar a través de un viejo bulto.

Dicen que en esa alforja hay una prosa,
cuerpo inmutable a veces conocido,
quiero esculcarla a ver si está leprosa,
morir si es necesario en un soplido.

Presumo de estas ansias tan profanas
de ver lo que los ciegos han guardado.
Han de llamarle morbo. Sólo ganas
de entrar en un abismo perforado.

El don que me entregó diáfana aurora,
es el don del Aquí y del Ahora.

LIX

Regálame palabras para entablar,
para entablar caminos de palabras,
palabras de cristal que tiernas labras,
regálame palabras para abrazar.

Abrázame al instante. Y al compás
de una palabra, tiemblo y me desgarró,
desgarrarme en tus muslos como barro
regálame palabras de rapaz.

Descalabrarme en ti y en tus quejidos,
quejidos de princesa y mariposa,
mariposa de luz, de luz graciosa,
para desmoronarme en tus latidos.

Regálame palabras al morir,
morir en ti, morir al sonreír.

LX

Esta canción se llama: mi canto vagabundo,
también yo le he nombrado el canto de la grieta,
que sabe a gris historia de mi pasaje inmundo
de aquella noche muda, de aquella noche prieta.

Andaba como niño, con un terror profundo,
los labios perforados por el calor que inquieta,
la entraña retorcida, sin un amor rotundo,
desecho por las larvas, mi corazón a dieta.

A causa del dolor, de andar sin un acierto,
tomé la daga inmunda, apuñalando al viento,
mis lágrimas nacieron en torno a las miradas.

Los huecos de mi historia, mi barco en un desierto.
Aquella noche vaga, mi impulso más violento.
Ya espero la agonía. Mis manos tan heladas.

LXI

El cansancio es amigo de este sueño.

Presente soledad.

A veces de mis barcos, en mares me despeño
con ganas de dormir la eternidad.

En este surrealismo que reseño

habita la oquedad.

La ira y el calor con que trémulo risueño
se apodera del sol de mi verdad.

De esta copa no tomo.

No diré lo que vi.

La vida es un regalo que Dios nos va a quitar.

No sé cuándo ni cómo

perdí lo que hay en mí,

más de lo que uno pueda creer o imaginar.

LXII

Sirve de algo seguir en el camino
porque enseña a soñar con la grandeza;
es de humanos pensar en la realeza,
sólo estorba el temor y el desatino.

Porque a esos que viajan sin destino,
les preocupa perderse en la pobreza
pero el alma que tiene la destreza
todo logra, le da con puro tino.

¡Navegar! Lo cobarde que se aleje,
encontrar la victoria en nuestro canto,
permitir que la gloria triunfe y llame.

Y marchar con el sol, que a veces teje
y perfora los cuerpos sin encanto.
Reponerse al sollozo. El grito aclame.

Que el ayuno reclame.
De vez en cuando levantar la mano,
mirar nuestra victoria sin desgano.

LXIII

En invierno llegó el amorjilguero,
lo recibí con gran golonternura,
me colibrinvadí de alavesura
con la maripovoz de mi escudero.

En enero mis plumas de cisnero
cambiaron mi color canarisura,
No pude mantener la aguipostura,
lo perfumé de amor gaviucero.

Son sus labios de pajarilusiones,
sus mejillas, brillar totocarmín;
me gusta su sabor a palomentas.

Con cuatrocientas zenzontlizaciones
reinaré el universo abejazmín
porque es el año del ave antitormentas .

LXIV

Añoro tu eleganterura tibia,
y tu marimirada casi oculta,
eres profuestudiante de alma culta.
Mi capitangeniero, León Valdivia.

Eres caballenoche que me entibia,
tu voz fornidamiedo no me insulta,
cuerpo calienterrico que resulta,
un intelevaliente que me alivia.

“Linda” al tocamojarme me nombrabas,
“dulce” al cuerposentirme me llamaste,
“bella” al nubebesarme me dijiste.

Tierno, a muerdevenirme me incitabas,
listo, al mujersarmarme te marchaste;
luego de amarquererme te perdiste.

LXV

Quiero probar tu voz nievegaviota,
entrar por tu garganta artepalmiera,
conocer tus alveolos de algaesfera,
quiero besar tu sangre de marlota.

Quiero andar en tu piel calamarota,
palpar tu corazón conchatelera,
trepar en ti con gran cangrescalera,
rondar por tu cintura arenabota.

Y ser de tu candor pulpomorena,
el dueño de tu aliento tristecoco;
entrar en tu jardín delficensura.

Sentirte con honor, hermosirena
aunque sólo me des tiburopoco;
amarte como al dios de valleusura.

LXVI

Noche voraz de calma y sin aliento.

Noche menguante sola, sin aliento.

Noche parvada, noche sin aliento.

Noche común de amor presa al aliento.

Noche fugaz de aromas, pobre aliento.

Noche intemperie con las ganas del aliento.

Noche internada en la inmersión del grito aliento.

Noche carnal de frutas del aliento.

Noche intentando no ser noche aliento.

Noche vagando entre la noche del aliento.

Noche desconcertando toda voz y todo aliento.

Noche sopor del ruin y negro aliento.

Noche intemperie de la vida sin aliento.

Noche resquebrajando la verdad del triste aliento.

LXVII

Aquellos que despachan inmundicias

Aquellos que se acuestan, que se afligen.

Aquellos que revientan en albricias.

Aquellos van que vuelan se reeligen.

Nosotros que ocultamos las malicias.

Nosotros que creemos que nos rigen.

Nosotros que aguantamos las codicias.

Nosotros que matamos, nos dirigen.

Aquellos que se acuestan, que se abrazan.

Aquellos que se ensucian, que no pueden.

Aquellos que se encierran, que se amansan.

Nosotros que perdemos que vagamos.

Nosotros que decimos cómo se anda.

Nosotros, soñadores, que buscamos.

LXVIII

Nadie sabe que puede haber un día.

Nadie corre en los barcos de la luna.

Nadie anda con el alma taciturna.

Nadie cree que esta noche es solo mía.

Nadie tiene un amor de noche fría.

Nadie cree en el calor de luz nocturna.

Nadie quiere dormir en cama diurna.

Nadie sabe qué horror se desdiría.

Nadie tiene derecho a hablar de nadie.

Nadie quiere perderse en el consuelo.

Nadie siente saber más de lo nuevo.

Nadie lleva en su nombre el nombre nadie.

Nadie quiere encontrarse sin consuelo.

Nadie sabe que yo en el sol me elevo.

LXIX

Quisiera darte más en esta tarde,
quisiera no sentirme imperceptible,
quisiera que mi amor fuese legible.
Si amarme, si quisieras sin alarde.

Quisiera tu mirada y tu voz arde,
quisiera que a mi faz inteligible,
quisiera que a mi luna inamovible,
le dieras el calor sin ser cobarde.

Quisiera que quisieras y no sabes.
Quisiera que quisieras de mi sangre
desgarraré la luna de mi carne.

Pero quieres callarme, y ya no cabes
en mi cama. Y no quieres mi vinagre
ni mi lengua de sal que en ti reencarne.

LXX

Mi sol, mi sol de arena, sol de arena,
perdido sol, mi sol perdido, sol,
perdido entre la arena de mi sol,
sin ti no hay nada, soledad y pena.

Perdido, mi perdido en la condena,
mi sol perdido en soledad, mi sol
sin ti no hay nada, sol, mi sol, mi sol,
entre la arena de la nada ajena.

Ay Dios, por qué este sol sin nada
nada y nada y por qué mi sol sin dios
y este dios del por qué sin nada y nada.

La nada y el por qué son sólo un sueño
un porqué del por qué sin Dios, sin Dios
en este sol sin sol, Dios te desdeño.

