

Formulación poemática del soneto

Sor Juana Inés, Rubén Darío,
Guillermo Valencia

Hace unos años publicaba un extenso trabajo a propósito de la organización y estructura del soneto, cuyo resultado final o tesis básica de origen y desarrollo podría expresarse así: el soneto no es un conglomerado múltiple —y más o menos reductible a la unidad de estrofa y de poema— compuesto por varias unidades mejor o peor organizadas, sino una irreversible unidad cerrada, tanto en la dimensión de estrofa cuanto en la de poema, a cuyo propósito no cabe hablar de cuartetos y de tercetos que, sumados, vienen a desembocar en la idea de Lope, según la cual

catorce versos dicen que es soneto.

Porque resulta evidente que catorce versos constituyen un soneto; pero ya no lo es tanto que se puedan agrupar en tercetos u otro tipo de estrofa. De ahí que sea inadecuado, por seguir con Lope de Vega, afirmar que «no hay cosa en los tercetos que me espante», ya que «por el primer cuarteto voy entrando»¹.

¹ Cf. V. POLO GARCÍA, «Organización y estructura del soneto como forma poética», revista *Prohemio*, V, 1, abril de 1974. Sobre breves bases de revisión histórica, se pasa revista a una serie de definiciones, para llegar a la nuestra propia y concluir fundamentando la teoría en el hecho claro de que son cinco los puntos básicos de asentamiento que lo condicionan y permiten: cómputo silábico, acento, período, verso y estrofa. Por otra parte, no quiero pasar por alto el agrado con que años atrás explicaba en la Facultad de Letras de Murcia un Curso de Métrica del Siglo de Oro donde, sobre copiosos materiales, fue tomando cuerpo la idea que ahora se me ofrece definitiva y clara: el soneto, como forma poética, es algo al margen y por encima de cualquier otra composición, pese a sus propios definidores y, en ocasiones, a contracorriente de los

La verdad es que la nueva teoría, nada revolucionaria por otra parte, no cayó bien a los presuntos especialistas que tuvieron a bien leerla o escucharla: se limitaron a fruncir el gesto y seguir definiendo el soneto a la manera tradicional. Pero lo curioso es que tampoco los estudiantes —imaginados inconformistas con la tradición, cuando a la tradición se le oponen razones de peso documental y lógico— tampoco fueron proclives al cambio: todavía mis estudiantes siguen hablando de cuartetos y tercetos con toda tranquilidad, aunque la verdad esté con Galileo: *eppur si muove...*

En todo caso vamos a insistir, una vez más, en lo expuesto con ánimo de contribuir a la luz y a las imágenes. Ahora son Sor Juana Inés de la Cruz, Rubén Darío y Guillermo Valencia quienes ofrecen su peculiar praxis del soneto a nuestro análisis y disección. Sor Juana con el conocido *En que satisface un recelo con la retórica del llanto*. Rubén con el que titula *Melancolía*. Y Guillermo Valencia con el primero de la serie que dedica a *Las dos cabezas*: el que tiene a *Judith* como protagonista².

Son tres ejemplos bien contrastados, pese a la cercanía cronológica de Rubén y Valencia. En efecto, Sor Juana coloca su poema dentro de la más pura y ortodoxa tradición del petrarquismo, con la irrefrenable organización lógico-semántica que le es tan propia. Rubén quiebra en alguna medida —casi toda la medida, cabría decir— la imagen tópica de poeta cosmopolita, gustador de lo exquisito y aprisionador en su verso del lenguaje y las experiencias más exóticas posibles. *Melancolía* es un soneto atormentado que rezuma experiencia personal, directa, dubitativa y triste por todos sus poros: es de los menos modernistas, en el sentido externo y superficial de la palabra modernismo. Queda claro en un breve sintagma, creo

Y en este titubeo de aliento y agonía
cargo lleno de penas lo que apenas soporto.
¿No oyes caer las gotas de mi melancolía?

A su vez, Guillermo Valencia se transfigura parcialmente en el modernista por antonomasia y, pese a la dialéctica del pensamiento aparente, busca y plasma más lo extraño y misterioso a caballo de imágenes demasiadas elaboradas y un tanto frías, incardinado todo en palabra selecta, con tonos de aristocracia lingüística

mismos que lo suelen cultivar. Hoy a nadie se le ocurriría escribir un poema en octavas reales; pero un buen soneto sigue siendo piedra de toque.

² El conjunto de sonetos, como se recuerda, está organizado de manera dialéctica según una tríada hegeliana: tesis - antítesis - síntesis. Judith y Holofernes constituyen la tesis y, dentro de ella, Judith es la primera facie o anverso de la expresión, toda impasible, sola y espectante frente al dormido Asirio.

Su boca, dos jacintos en indecible vaso,
da la sutil esencia de la voz. Un tesoro
de miel hincha la pulpa de sus carnes...

Pero leamos, finalmente, a Sor Juana, que reflexiona un silogismo acerca del amor y los celos, distante y prosaico en cualquier otro poeta, emocionado y cercano en la inteligente y sensible monja

Y Amor, que mis intentos ayudaba,
venció lo que imposible parecía:
pues entre el llanto que el dolor vertía,
el corazón deshecho destilaba.

No cabe duda que la historia es banal, pero el último endecasílabo resulta poético en extremo, creador e inquietante. La transformación física de la víscera comporta la impresionante transfiguración lingüística de irreprochable arquitectura y de imágenes resueltas y definitivas. Lo veremos con mayor detalle y perspectiva en su momento, al hablar del crescendo imaginativo que significa el poema en su totalidad.

VERSO A VERSO

La vieja creencia insiste en el endecasílabo como verso casi exclusivo —predominante, al menos— del soneto. Y, en efecto, suele ser así. El soneto por antonomasia se configura sobre la base del endecasílabo. Pero habría que precisar, cuando menos, tiempo, espacio e influencias, porque no es lo mismo hablar de Ausias March, del Marqués de Santillana, de Garcilaso, de Quevedo, de Sor Juana Inés o, por dar el salto un poco en el vacío, de los sonetos de Rubén y Machado. Cuando el Marqués declaraba trabajar al *iátrico modo*, era natural que empleara el endecasílabo, lo mismo que Boscán y Garcilaso: las perspectivas eran muy reducidas y el modelo petrarquista se revelaba obligado y no sólo en temas y actitudes. De ahí que los preceptistas del Siglo de Oro redujeran su teoría y exigencias a lo establecido, porque esa es la más lamentable falla de toda teoría: no anticipar nada, antes al contrario, establecer y afianzar definitivamente lo ya establecido. Cuando el Pinciano, Cascales o el Brocense definen, no hacen sino fijar un modelo y unas prácticas, de donde surge el endecasílabo como forma troquelada inmarginal.

Pero no tenía por qué ser siempre así. Pasará el tiempo y, con su discurrir, los esquemas se rompen y devienen obsoletos. El endecasílabo continua siendo verso de soneto, pero en modo alguno el único verso de soneto. Llega un momento en que cualquier verso puede serlo, con mejores o peores cartas de propiedad, desde el humilde hexasílabo de las endechas hasta el orgulloso alejandrino de la majestad

fonética y el ritmo sostenido. Situación innovadora que vino particularmente propiciada por dos movimientos estéticos hoy bastante olvidados, no sé por qué extrañas razones: el Romanticismo y el Modernismo. La revolución romántica de la métrica fue clave para el soneto, que se vio universalmente proyectado sobre las bases del Modernismo, quien dio alcance y afianzó las rupturas románticas. Así, cuando Espronceda escribe su famoso soneto *A la rosa*

Fresca, lozana, pura y olorosa,
gala y adorno del pensil florido...

Pese al cuádruple adjetivo inicial, los esquemas rítmico-versales son los de siempre, si bien el sistema de rimas y su distribución ya está bastante modificado.

Y cuando Rubén Darío se ocupe de transformar poéticamente el conocido pasaje de *La Araucana*

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

ya no podremos seguir hablando del endecasílabo como forma versal propia y exclusiva del soneto. El sonoro alejandrino ha venido a sustituirlo y no sólo en cuanto al cómputo silábico, sino también en cuanto se refiere a la combinatoria de los versos entre sí: del presunto cuarteto hemos pasado al serventesio, con lo que la definición tradicional sufre los correspondientes quebrantos. Pero no adelantemos acontecimientos: en su lugar y ocasión hablaremos de los problemas de estrofa.

Y pues andamos al verso, cumple indicar que Sor Juana responde a la tradición con endecasílabos de la mejor factura, tersos y tocados de la suficiente entidad barroca, aunque no en la selección y rareza del léxico, sino más bien en la construcción sintáctica. Veamos un ejemplo de hipérbaton que no lo parece y, sin embargo, abarca los cuatro primeros versos

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
como en tu rostro y tus acciones vía
que con palabras no te persuadía,
que el corazón me vieses deseaba...

Guillermo Valencia se coloca polarmente y emplea el alejandrino, si bien la pausa central o cesura no está lo suficientemente marcada, y es que no se trata de imitación servil de los antiguos, sino de que

Blancos senos... QUE SE MUEVEN BAJO EL RITMO SONORO

Blancos senos... QUE AL PASO DE LA HEBREA

Claro está que el encabalgamiento —entiendo que no precisa de mayor explicación— no es totalmente autónomo, antes al contrario, para lograr su completa virtualidad necesita del hipérbaton, y es que hipérbaton y encabalgamiento se identifican en la realidad última y compleja de la fenomenología rítmica.

Finalmente, Rubén Darío rompe cualquier tipo de esquema establecido y organiza su soneto de la manera menos esperada posible, alternando versos de diversa medida, sin responder a estadística ni proporcionalidad ni simetría de ninguna especie: hay versos alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos dentro del poema. Así de simple y así de creador.

En efecto, ya los cuatro primeros versos constituyen un claro rompimiento de las normas al uso, porque ni son cuarteto ni sus versos son de la misma medida:

Hermano, tú que tienes la luz, dime la mía.
Soy como un ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas.
Voy bajo tempestades y tormentas,
ciego de ensueño y loco de armonía...

Dos alejandrinos seguidos de otros dos endecasílabos. Pero veamos un poco su organización. El primer alejandrino está partido, como en Valencia, en tres elementos o subunidades rítmicas:

Hermano // tú que tienes la luz // dime la mía

tres heterostiquios, pues, de los cuales sólo el segundo viene a ser heptasílabo, si bien colocado en el centro del verso no cumple su misión primaria respecto de lo alejandrino. Las tres sílabas del primero y las cinco del último no son otra cosa sino el necesario marco contextual y contrapuntístico del segundo. En cualquier caso, no puede hablarse de verso alejandrino según la preceptiva tradicional, aunque sigue teniendo catorce sílabas, pero no dos hemistiquios, ni siquiera la cesura caracterizadora.

El segundo verso sí tiene la cesura, aunque no en el lugar que le corresponde:

Soy como un ciego // Voy sin rumbo y ando a tientas

la partición dual supone un rompimiento, pero extrapola la simetría del alejandrino y, por lo tanto, cuanto comporta de ritmo medido,

fonética equilibrada, etc. En todo caso puede hablarse de un pentasílabo adónico, seguido de un octosílabo normal trocaico.

Los dos endecasílabos, por su parte, no responden a nada particular. Enfático claro el primero y enfático/sáfico el segundo. Son relevantes por la oposición que significan respecto de los alejandrinos presuntos.

Claro es que los cuatro versos siguientes aún resultan más rotos y disimétricos. Un endecasílabo completamente sincopado y antirrítmico, seguido de tres —ahora sí— perfectos alejandrinos. El juego de presencia yo-poesía-vida-melancolía provoca esta realidad de organización sonora, que suscita el equilibrio cuando de la poesía se trata:

es la camisa férrea de mil puntas cruentas
... la poesía
que llevo sobre el alma...

incluso el ondulado y suave encabalgamiento intensifica cuanto venimos afirmando. Producida la fusión creadora, el final se precipita lento en cadena descendente hacia el propio no ser de la tristeza:

... las espinas sangrientas
dejan caer las gotas de mi melancolía.

Quizá no fuera necesario decir más ni traer a colación otros ejemplos que dieran al traste con el organigrama preestablecido en torno a lo que todavía debíamos entender por soneto. Quizá. Pero vamos al último ejemplo de Rubén, distorsionador definitivo. Es el verso once: un medido heptasílabo trocaico entre dos alejandrinos impecables:

a veces me parece que el camino es muy largo
y a veces que es muy corto...
y en este titubeo de aliento y agonía.

¿Qué decir ahora con relación al final del presunto primer terceto y el comienzo del segundo, aquellos en los que Lope de Vega parecía entrar con pie derecho? Se me ocurre una sola respuesta, diluida un poco a lo largo de lo que venimos diciendo: el soneto no es un conglomerado de elementos previos existentes en cuanto a verso, estrofa y su correspondiente organización, sino una unidad invencible poética, que utiliza versos de diversa índole por necesidades obvias.

Observemos, finalmente, los tres esquemas rítmico-métricos para comprobar visulamente las diferencias:

SOR JUANA	G. VALENCIA	RUBEN DARIO
11 — A	14 — A	14 — A
11 — B	14 — B	14 — B
11 — B	14 — B	11 — B
11 — A	14 — A	11 — A
11 — A	14 — A	11 — A
11 — B	14 — B	14 — B
11 — B	14 — B	14 — B
11 — A	14 — A	14 — A
11 — C	14 — C	14 — C
11 — D	14 — C	14 — C
11 — C	14 — D	7 — D
11 — D	14 — E	14 — A
11 — C	14 — E	14 — D
11 — D	14 — D	14 — A

Es evidente que Rubén resulta mucho más revolucionario que Sor Juana y Guillermo Valencia, y no sólo por el empleo del metro —a todas luces heterodoxo—, sino por la misma distribución de rimas, donde, si bien respeta el esquema tradicional de los ocho primeros versos, rompe la norma en los seis finales, incluso repitiendo una rima de los ocho primeros IA, lo que apenas puede resultar extraño si fijamos la atención en los centros de interés semántico y personal del poema:

POESIA — ARMONIA

M I A

AGONIA — MELANCOLIA

Por otra parte, el soneto se supone obra cerrada por lo perfecta y acabada. ¿Cómo entonces encajar el compás de espera que proporciona Valencia a *Judith* o la interrogación con que cierra Rubén su poema?

ORGANIZACIÓN TEMÁTICA

Todo lo precedente bien puede conducirnos al plano del contenido, a efectos de considerar cuál ha sido la idea o el sentimiento que han servido de punto de arranque al poema. Porque será necesario convenir en que la página literaria no surge como fenómeno de lengua posible, sino como necesidad de expresar una comunicación sobre la base de lo sensible o intelectual.

Al afrontar el soneto de Sor Juana parece que no caben muchas dudas. Se trata de un riguroso pensamiento envuelto en la forma de lo petrarquista y desarrollado de la manera más escolástica posible, es decir, de modo insobornablemente filosófico, tan peculiar de la monja, aunque diluido por el arte y la sutileza constructiva, ya que Sor Juana era consciente de que estaba realizando una obra de arte y no sólo un silogismo. En todo caso, la organización mental es irreductible a cualquier otro tipo de organización. Aquí nada escapa al control de la inteligencia despierta, aunque los tonos generales puedan parecer de una sentimentalidad intensa: es una de las tantas contradicciones del Barroco, de su sempiterno claroscuro. Aunque leamos

pues entre el llanto, que el dolor vertía,
mi corazón deshecho destilaba

no debemos engañarnos demasiado: bajo el dolor y el llanto está la contención, la brida del pensamiento midiéndolo y organizándolo todo. Y, sin embargo, es una palabra sustancialmente sentimental la que provoca y sostiene todo el entramado: CORAZON. En efecto, su repetición isócrona e isoespacial sirve para que el conjunto quede como lo pensó la autora, organizado en tres elementos equivalentes, el último de los cuales viene a constituirse en resumen y asunción de los otros dos. Observemos un poco el detalle de lo que afirmamos:

Esta tarde...
que el CORAZON me vieses deseaba.

Y Amor...
el CORAZON deshecho destilaba.

Viste y tocaste...
mi CORAZON deshecho entre tus manos.

Resulta curiosa la imagen claramente visual del primer ejemplo, frente a las más proteicas —sustancialmente táctiles— de los otros dos. Es una graduación que parte de la más íntima de la realidad espiritual y se materializa en fórmulas poéticas acabadas.

El conjunto, finalmente, resulta bastante claro y entendible. Comienza con una exposición razonada de motivos, entre los dos amantes, como recordando una especie de diálogo pasado, pero que gravita sobre el presente. Continúa con un *crescendo* hacia el camino del amor resuelto. Y termina con la conclusión obligada: si todo ha sido así, el *ergo* se impone por la misma vía del razonamiento:

Baste ya de rigores, mi bien, baste,
no te atormenten más celos tiranos,
ni el vil recelo tu quietud contraste.

Y para mayor intensificación del pensamiento lógico y la dialéctica lógico-sentimental vienen los tres últimos versos, de manera especial el trece y el catorce, cuya estructura imaginativa bien puede ser:

VISTE

TOCASTE

MI CORAZON

El canon ternario, de silogismo, se constituye en auténtico definidor de la estructura del conjunto.

Claro que todo esto sólo puede conducir a la inexorable unidad organizativa, a la mayor de las cerrazones de la obra. Y, en efecto, el soneto de Sor Juana es totalmente cerrado, no deja apenas un resquicio para que intervenga la imaginación cocreadora del lector en ánimo de modificar, acercándolo a su propia sensibilidad, el mensaje poético-intelectual de la monja. Y sobre la unidad insobornable, la distribución de partes. No hará falta insistir en que son tres, que se corresponden al milímetro con otros tantos bloques de versos o estrofas, definidas y finalizadas por la palabra *corazón*, que ya hemos dicho, del siguiente modo:

1 — A
2 — B
3 — B
4 — A ... CORAZON

1 — A
2 — B
3 — B
4 — A ... CORAZON

1 — C
2 — D
3 — C
4 — D
5 — C
6 — D ... CORAZON

Se ofrecen tres posibilidades al juicio, a la hora de determinar cuántas y de qué calibre son las estrofas o subunidades que constituyen el poema:

- 1.^a Considerarlo compuesto por tres estrofas.
- 2.^a Considerarlo compuesto por dos estrofas si incorporamos la rima como elemento definidor y aglutinante.

- 3.^a Considerarlo compuesto por una sola estrofa si trascendemos los puros elementos externos y consideramos una estructura profunda, condicionada por el punto central de convergencia: el término *corazón*, tantas veces citado.

Son tres hipótesis de trabajo, en principio, igualmente válidas si la doctrina que las defiende tiene el suficiente fundamento científico, que yo creo que lo tiene. Ahora bien, en honor de la mayor amplitud de criterio y de la también mayor modernidad de presentación formal, de su más atrayente comunicación lingüística, personalmente me quedo con la tercera posibilidad. En suma, identificación entre poema y estrofa.

Si el caso de Sor Juana es el de un claro poema cerrado donde todo se ha pensado, sentido y dicho sin la participación del lector, lo que proporciona al autor mayor libertad de concepción, desarrollo y estructura, Guillermo Valencia se autolimita ya de entrada, porque su poema no es autónomo, toda vez que va formando parte de un conjunto organizado en tres elementos binarios, que son como el haz y el envés de cada una de las tres partes combinatorias en el camino de la dialéctica total. En efecto, *Judith* es el primero de los dos sonetos dedicados a *Judith* y *Holofernes*, como primera subunidad integrante del conjunto.

Por otra parte, tampoco se trata ahora de establecer una situación general a propósito de lo que sea, sino más bien de plasmar un jirón de conciencia, la extrapolación de una muy concreta actitud —nada identificable con el fluir normal de la vida del personaje— insular que ha de realizarse para superarla. Es decir, son dos limitaciones de entrada que provocarán una mayor apertura en el desarrollo y terminación del poema. Teniendo en cuenta, además, que este primer soneto termina con la actitud espectante de Judith:

muda, impasible, sola, y escondido el alfanje,
para el trágico golpe se recata en la sombra.

En suma, el proyecto establecido en el primer soneto sólo podrá verse realizado en el segundo, cuando ruedé la cabeza de Holofernes. Lo que no deja de ser un particular trastorno, habida cuenta que el soneto, por principio, es un poema de una sola vez, situación reconocida ya desde sus orígenes: realidad que pone de relieve nuestra insistencia de que con él no valen apriorismos.

Pero veamos el desarrollo a que da lugar su proceso comunicativo. La presentación de Judith interesa desde la perspectiva de su belleza,

orientada hacia la presunta lascivia —el amor, en cualquier caso, sin eufemismos ni otros ambages— del general asirio. Es una limitación ésta de la belleza física que, a su vez, provoca otra serie de limitaciones para concentrar y dar proyección a lo que se desea. Por eso reduce a dos los elementos atractivos: los *senos* y la *boca*, por otra parte de tan gran tradición cuando de poesía erótico-sentimental se trata. En consecuencia, la descripción-presentación comienza por los senos:

Blancos senos, redondos y desnudos, que al paso
de la hebrea se mueven...

para ocupar los cuatro primeros versos y captar, centrándola, la atención del lector.

De manera simétrica, los cuatro versos siguientes fijan la presencia de la boca:

Su boca, dos jacintos en indecible vaso
da la sutil esencia de la voz...

Son definitivamente los dos primeros planos que interesaba destacar de la manera más impresionista posible. Y ahí quedan. Claro está que no valen por sí mismo, sino aunados hacia idéntico fin. Y así se organizan en función de un tercer elemento constitutivo que les es común: la piel, aquí llamada con cierto grado de exotismo tez:

BLANCOS SENOS SU BOCA

T E Z

Reducción unitaria de estructura interna, a manera de semilla que rebrotará de forma conveniente. Habría que destacar en todo ello la redundante adjetivación de senos, potenciadora de la impresión erótica sobre la que se basa toda la tragedia; y la yuxtaposición, tanto de senos como de boca, que también contribuye a intensificar el mismo efecto. En suma, todo resulta uno y lo mismo en el plano sentimental, sin excluir el ontológico.

Pero una poesía modernista y barroca como la de Valencia nunca puede quedar reducida a la simple enumeración, a la denominación de los objetos y los seres, por más impresionantes que esos seres puedan resultar o por mejor elegidas que estén las imágenes o los elementos parciales que las constituyan. Hace falta el adjetivo y no sólo como parte de la proposición, sino como añadidura más o menos extraña y exótica que lo proyecte en múltiples virtualidades.

La consecuencia es que en el primer caso —senos— las añadiduras vienen dadas por una serie de elementos orientales enmarcadores de la belleza desnuda: las ajorcas y los cintillos, en definitiva, el oro inseparable de la belleza femenina. Simbiosis de lo natural y lo inventado, sobre la piel del cuerpo femenino.

En el segundo caso, todo se condensa y una parte se extrapola y hace desaparecer. La boca, reducción geográfica, no necesita de otras añadiduras, porque ella en sí misma es un elemento de realización amorosa y no una realidad vicaria como los senos. Por lo tanto, no se incorpora nada intensificador, sino que se intensifica ella misma con nuevas perspectivas de imágenes. La metáfora que faltaba en el primer caso, aquí es el centro de atención. Y la comparación final del primer caso tiene su correlato en la prosopopeya intensificada del segundo:

... el lloro
nunca dio a esa tez languideces de ocaso.

Con ello tenemos construido el primer bloque de enunciación en el conjunto unitario de los ocho primeros versos. Después se desarrolla el contrapunto semántico con la presentación del personaje opuesto, el antihéroe de la tragedia necesario para que se produzca la dimensión dramática:

Yacente sobre un lecho de sándalo, el Asirio
reposa fatigado...

El contrapunto, como fácilmente se aprecia, no es sólo de personajes, también lo es de ambientes y, por lógica consecuencia, del conjunto de imágenes que siguen conformando la expresividad del poema. Ahora es la sensación de fatiga que, unida a las connotaciones de *lecho*, sirven de introducción enervante a la premonición de la muerte sustentada en los versos siguientes:

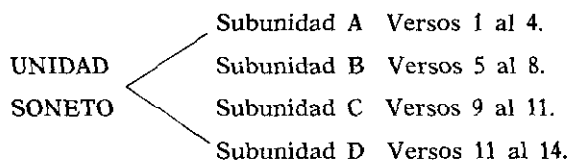
... melancólico cirio
los objetos alarga y proyecta en la alfombra.

Los puntos suspensivos son el aviso lejano que introduce a *tempo lento* la definitiva oposición y violencia de los versos últimos:

- 1.—Y ella, mientras reposa la bélica falange (TESIS)
- 2.—Muda, impasible, sola y escondido el alfange (ANTITESIS)
- 3.—Para el trágico golpe se recata en la sombra (SINTESIS)

En definitiva, y a poco que se paren mientes en la organización estructural, se trata de una progresiva reducción a la unidad, sobre la base

de sucesivas subunidades decrecientemente sutiles hasta llegar al verso catorce, que cierra la unidad-soneto y da paso a la siguiente soneto-unidad, sin que pueda hablarse de partición en estrofas predeterminadas, sean tercetos, cuartetos, etc. En último término podríamos establecer el siguiente esquema:



Sin embargo, es preciso tener en cuenta que se trata de una estructura completamente cerrada y circular, de manera que los últimos ciclos vienen a enlazarse con los primeros, y así la subunidad B no es otra cosa que una variante repetitiva de la A, a la vez que un conjunto de afianzamiento y proyección hacia lo que todavía está por venir y desarrollar.

Finalmente, Rubén Darío es el más trastornador de los esquemas tradicionales, como ya hemos tenido ocasión de apuntar al aludir a la medida de los versos. En cuanto a la semántica se refiere, es el más disperso de los tres poetas, ya que no se trata sólo de la explanación de una experiencia personal o de la evidencia de una historia objetiva, más o menos personalizada, sino de una reflexión en torno al arte y su intrainfluencia en el propio artista. La palabra poética es el centro mismo de la poesía que, poco a poco, va impregnando el desarrollo poemático. La cuestión formal externa es una dialéctica TU/YO sobre la base cordial de la palabra HERMANO que abre el soneto, intensificada en la yuxtaposición TU que reafirma y proyecta el diálogo.

De otro lado, el trastorno de estructuras superficiales —trasunto de otras más profundas— es casi total y, en todo caso, de la entidad suficiente para que pueda hablarse de unidad completa y continuamente interrumpida y conculcada en aras de una mejor y más densa expresión poética. Veamos un primer esquema proyectivo:



de manera que el vocativo de suave interpelación se resuelve en la doble acción prevista:

HERMANO... Hable... Dime.

YO Voy..... Soy.

Correlación, como se aprecia, particularmente llamativa, con única posible salida en el siguiente desarrollo de lo poético:

SOY + Conglomerado expresivo = MELANCOLIA.

El *ensueño* y la *armonía* son los dos extremos reconocibles en los que se apoya la misma esencia del ser poeta y, por lo tanto, de la reflexión, al menos como posibilidad de desarrollo. Dentro de ambos goznes se inserta la gran acción consustancial al poeta en cuanto profeta y creador: SONAR. Por eso mismo va extrapolado en el verso quinto, justo entre el mal y la poesía:



de donde bien podríamos deducir que la poesía es un mal encauzado a través del sueño.

De todos modos, lo que interesa es ver cómo se rompe la tradición constructora fomal sobre la base de la semántica. El hilo subyacente sigue siendo el poeta, es decir, Rubén; pero el vaivén de mundos externos es continuo. Primero el mundo por antonomasia, luego el mundo del sueño, después el de la poesía, a continuación el mismo mundo primero —ahora precisamente *amargo*— una vez más el tópico camino, etc. Y todo definitivamente convergiendo en el centro de su espíritu personal, para poner en evidencia una realidad última: la melancolía, traductora del mal que apenas se soporta...

Y aquí sí que no puede hablarse ni siquiera de subunidades componentes de la unidad mayor y aglutinadora. Aquí todo es uno y lo mismo: tanto dan las partes posibles —imposibles de separar— cuanto el todo final, que lo es ya desde el principio. Cuando llegamos al final y leemos

Y en este titubeo de aliento y agonía,
carga lleno de penas lo que apenas soporto...

no deberíamos continuar, porque ahí termina el poema. Lo que resta es puro añadido; en el mejor de los casos, nueva puerta de acceso a otros ámbitos de poesía o de sueño o de sufrimiento, tanto da. El verso catorce es, pues, una redundancia espléndida.

El *envío* o *rondeau* final de todo cuanto vengo escribiendo no puede ser otro que el de la evidencia todavía desconocida o ignorada por torpeza o mala voluntad: el soneto no es un conglomerado de partes, en ningún tipo de estratos, sino una insobornable unidad sólo accesible desde sus mismos unitarios planteamientos. Lo sugiere Sor Juana Inés de la Cruz, lo acentúa Guillermo Valencia y lo expresa definitivamente Rubén Darío.

Y aunque con ellos tres pensaba comenzar y dar término a mi ensayo, no resisto la tentación de transcribir un soneto —entre tantos otros posibles— de Jorge Luis Borges, que insiste de manera magistral en lo apuntado:

EL SUEÑO

Si el sueño fuera (como dicen) una
tregua, un puro reposo de la mente,
¿por qué, si te despiertan bruscamente,
sientes que te han robado una fortuna?
¿Por qué es tan triste madrugar? La hora
nos despoja de un don inconcebible,
tan íntimo, que sólo es traducible
en un sopor que la vigilia dora
de sueños, que bien pueden ser reflejos
truncos de los tesoros de la sombra,
de un orbe intemporal que no se nombra
y que el día deforma en sus espejos.

¿Quién serás esta noche en el oscuro
sueño, del otro lado de su muro?

Intencionalmente he separado los dos últimos versos del resto del poema, porque se trata, una vez más, de la interrogante añadida, como en Rubén Darío. Pero he respetado la manera tipográfica que el propio Borges exige en la transcripción de sus sonetos: todos los versos en secuencia, sin interrupciones a la manera antigua de los cuartetos y tercetos, etc.

Y puesto que Rubén y Borges acaban sus poemas con la interrogante, seré mimético y terminaré también como ellos. ¿Quién puede pensar en troceamientos y separaciones internas —o externas— a propósito de éste y otros mil sonetos, después de contemplar los incisos, los continuos y envolventes encabalgamientos, la irrefrenable secuencia semántica que lo anima e informa todo; en suma, la impresionante catarata poética que tanta dificultad encuentra para el acomodo en esa palabra tensa y nunca interrumpida?

VICTORINO POLO GARCÍA
Universidad de Murcia
(España)