

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



ALGUNOS ASPECTOS FORMALES DEL SONETO
“AMOR CONSTANTE MAS ALLA DE LA MUERTE”
DE FRANCISCO DE QUEVEDO.

T E S I N A

QUE, PARA OPTAR EL GRADO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS,

P R E S E N T A

JUANA CANDELARIA HERNANDEZ RUBIO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS

MEXICO, D. F.



**FILOSOFIA
Y LETRAS**

1982



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIA

CON GRATITUD

A MIS PADRES

AL MAESTRO ANTONIO ALCALÁ ALBA,
ASESOR DE ESTE TRABAJO, POR SU INVARIABLE
AMABILIDAD Y PERMANENTE ATENCIÓN.

O. INTRODUCCIÓN.

0.1. Propósitos. El objetivo de este trabajo es mostrar algunas de las estructuras lingüísticas que sostienen el soneto "Amor constante más allá de la muerte" de Francisco de Quevedo; y de esa manera, sacar a la luz algunos "secretos" que pueden explicar la belleza de ese texto.

La crítica estructural moderna afirma que gran parte de los "misterios" que encierra el lenguaje poético se pueden explicar por la distribución y la selección de los elementos lingüísticos que realiza el poeta. Labor del crítico es encontrar la sistematicidad de los procesos y el orden de los elementos que el autor usó consciente o inconscientemente al crear la obra. Hacia allá se encaminan mis esfuerzos.

0.2. Metodología. Para lograr este propósito he seguido muy de cerca el análisis semiótico propuesto por Roman Jakobson y continuado por sus discípulos. De capital importancia para la realización de este trabajo fueron los Ensayos de poética¹ de este autor, así como su luminoso trabajo "La lingüística y la poética"². Mi intermediario generoso con este autor fue el pequeño volumen del Dr. José Pascual Buxó: Introducción a la

¹ Roman Jakobson, Ensayos de poética (Madrid: fondo de Cultura Económica, 1977) 260 pp.

² Roman Jakobson, "La lingüística y la poética", en Estilo del lenguaje (Madrid: Cátedra, 1974) pp. 123-173.

poética de Roman Jakobson³. Gracias a él pude esclarecer algunos aspectos de la teoría jakobsoniana, que al comenzar mi labor me parecieron oscuros. Además, en ocasiones fue necesario volver los ojos a los orígenes de este tipo de crítica: los formalistas rusos. De ellos consulté distintos artículos, sobre todo los reunidos en la antología preparada por Tzvetan Todorov y publicada por la editorial Siglo XXI⁴.

0.3. Algunos datos sobre Quevedo y su obra. Don Francisco de Quevedo y Villegas, humanista y poeta español, nació en Madrid el 17 de septiembre de 1580 y murió en Villanueva de los Infantes el 8 de septiembre de 1645.

Su producción literaria fue vastísima y puede decirse que comprende todos los géneros. Poeta fecundo; sus obras no fueron publicadas en libro sino hasta después de su muerte.

En El parnaso español (1648); Las tres últimas musas castellanas (1870) y Varias (poesías no incluidas en las anteriores recopilaciones) se reúnen cerca de mil cien poemas; en ellos existe diversidad de matices, por lo que los estudiosos los han agrupado en nueve clases, a saber: amorosos, satíricos, burlescos, romances, encomiásticos, morales, sagrados, fúnebres y varios⁵.

³ José Pascual Buxó, Introducción a la poética de Roman Jakobson (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978) 67pp.

⁴ Teoría de la literatura de los formalistas rusos, (antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov) (4 ed.; México: Siglo XXI, 1980) 232pp.

⁵ Emiliano Díez-Echarri y José Ma. Roca Franquesa, Historia general

0.4. Algunos estudios sobre el texto que analizaré. El soneto que me propongo estudiar ha sido incluido en el grupo de los "poemas amorosos", pertenece a los sonetos dedicados a Lisi. El autor lo tituló "Amor constante más allá de la muerte" y fue escrito en el período comprendido entre 1613 y 1633, sin conocerse la fecha exacta.

Varios críticos prestigiosos se han ocupado de este texto. Entre otros:

Dámaso Alonso, en "El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo"⁶, fundamentalmente habla de la capacidad de condensación y de la capacidad afectiva que presentan los poemas de Quevedo. Además hace notar la influencia petrarquista, que se muestra en la tendencia del pensamiento a bifurcarse en parejas de contrarios (fuego-nieve).

Amado Alonso, en su trabajo "Sentimiento e intuición en la lírica"⁷, se refiere sobre todo a los juegos rítmicos, la elección de estructuras sintácticas, las imágenes y las metáforas que aparecen en el poema.

Por su parte, Fernando Lázaro Carreter, en su artículo "Quevedo entre el amor y la muerte"⁸, hace notar el paralelismo entre el contenido del poema y los recursos retóricos y lingüísticos que lo forman, como las antítesis, los contrastes, los

de la literatura española e hispanoamericana (2ed.; Madrid: Aguilar, 1972) p. 578.

⁶Dámaso Alonso, "El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo", en Poesía española (Madrid: Gredos, 1971) pp. 495-580.

⁷Amado Alonso, "Sentimiento e intuición en la lírica", en Materia y forma en poesía (3ed.; Madrid: Gredos, 1969) pp. 11-18.

⁸Fernando Lázaro Carreter, "Quevedo entre el amor y la muerte", en

quiasmos y el carácter de los futuros. Advierte además la doble lectura a que se presta el poema: una afectiva y otra religiosa.

Carlos Blanco Aguinaga, en " «Cerrar podrá mis ojos...» : tradición y originalidad"⁹, estudia la historia de los tópicos que se encuentran en el poema, como la dialéctica del agua y el fuego, el amor como guerra de contrarios, el amor como incendio y el amor como llama inextinguible. Advierte que estos tópicos tradicionales son llevados por el poeta a un nuevo extremo de significación.

Por último, Walter Naumann, en su trabajo " «Polvo enamorado» Muerte y amor en Propertio, Quevedo y Goethe"¹⁰, analiza el encuentro de la muerte y el amor en Propertio, Quevedo y Goethe. Encuentra que coinciden en los aspectos fundamentales y difieren en la forma de ver ese encuentro.

0.5. El Texto. El soneto que voy a estudiar está tomado de la edición de Astrana Marín: Francisco de Quevedo, Obras completas. Verso, Madrid, Aguilar, 1943, p.63. Dice así:

Francisco de Quevedo (edición de Gonzalo Sobejano) (Madrid: Taurus, 1978) pp.291-299.

⁹Carlos Blanco Aguinaga, " «Cerrar podrá mis ojos...» : tradición y originalidad", en Ibid, pp.300-318

¹⁰Walter Naumann, " «Polvo enamorado» Muerte y amor en Propertio, Quevedo y Goethe", en Ibid, pp.326-342.

AMOR CONSTANTE MÁS ALLÁ DE LA MUERTE

SONETO

XLV

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevaré el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria, en donde ardía;
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un Dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

1. EL ESTRUCTURALISMO EN EL ANÁLISIS POÉTICO.

1.1. Entre los años 1915 y 1930 se afirmó en Rusia una corriente de crítica literaria encaminada a sustituir los procedimientos de que se valían los estudios literarios tradicionales por una "verdadera ciencia de la literatura".

Formalismo fue el nombre que, en acepción peyorativa, dieron los adversarios a este movimiento y estuvo ligado en sus comienzos al futurismo, tanto en el nivel teórico, como en el del estilo.

Uno de los principios adoptados desde el inicio por los formalistas fue situar la obra literaria en el centro de atención y analizar, sin ningún prejuicio, tanto su materia como su construcción. Ellos no aceptaron los enfoques psicológico, filosófico o sociológico que imperaban entonces en la crítica rusa; por el contrario, afirmaron que para explicar la obra literaria no se debía tomar como base la biografía del autor o el análisis de la sociedad contemporánea, sino la estructura misma del texto.

Entre los participantes de este movimiento estuvieron: Eichenbaum, O. Brik, B. Tomashevski, V. Shklovski, J. Tinianov, V.V. Vinogradov, V. Propp, Ruwet y, fundamentalmente, Roman Jakobson, ilustre lingüista que ha dedicado casi setenta años a los problemas de teoría literaria y al análisis de textos poéticos. Sus ensayos han ejercido una influencia determinante tanto en Rusia como en toda la cultura literaria de occidente.

Nicolás Ruwet, discípulo de Jakobson, siguiendo a su maestro, propuso dar el nombre de Poética Estructural a los primeros esfuerzos del grupo hacia el estudio riguroso de la poesía.

El grupo formalista abordó un gran número de problemas de la teoría literaria que hasta entonces no habían sido tratados con gran profundidad, entre otros:

1) la relación entre lengua emocional y lengua poética y la constitución fónica del verso (La poesía moderna rusa y Sobre el verso checo, de Roman Jakobson); 2) la entonación como principio constructivo del verso (La melodía del verso lírico ruso, de B. Eichenbaum); 3) el metro, la norma métrica, el ritmo en verso y en prosa (A propósito del verso, de B. Tomashevski); 4) la relación entre ritmo y semántica en poesía y la metodología de los estudios literarios (El problema de la lengua poética, de J. Tinianov)¹.

El propósito de los formalistas rusos puede resumirse en las siguientes palabras de B. Eichenbaum:

Lo que nos caracteriza (...) es el deseo de crear una ciencia literaria autónoma a partir de las cualidades intrínsecas de los materiales literarios. Nuestra única finalidad es la conciencia teórica e histórica de los hechos que pertenecen al arte literario como tal².

¹Cf. Teoría de la literatura..., p. 13

²B. Eichenbaum, "La teoría del 'método formal'", en Ibid, p.22.

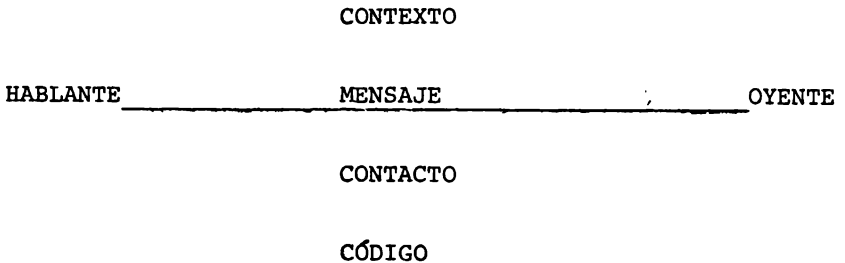
Los formalistas quisieron llevar la poética por el camino del estudio científico; por esto, entraron en conflicto con los simbolistas, ya que ellos no la liberaban de las teorías del subjetivismo estético y filosófico.

Asimismo, el grupo orientó sus estudios por el camino de la lingüística, pues sus integrantes se dieron cuenta de que las dos ciencias (poética y lingüística) coinciden parcialmente en su objeto de estudio, ya que los poemas son construcciones verbales. Esta observación atrajo a la vez la atención de los lingüistas más abiertos en sus concepciones y de ahí nació una fructífera investigación común entre los especialistas de las dos ramas del saber.

1.2. Jakobson expresó claramente este hecho al afirmar que toda investigación relacionada con la poética implica un acercamiento a la lingüística, puesto que la poesía es un arte hecho a partir de las palabras y es fundamentalmente un empleo particular de la lengua.

Para él la tarea fundamental de la poética es responder a la pregunta: ¿Qué es lo que hace de un mensaje verbal una obra de arte? Para esclarecer esto debemos partir del hecho de que todo sistema lingüístico comprende varios sistemas simultáneos y cada uno de ellos se caracteriza por tener una función diferente. Por esto, el lenguaje debe estudiarse en toda la gama de sus funciones. Para definir el lugar que ocupa la función poética dentro de las otras funciones de la lengua, se requiere

analizar los factores que intervienen en todo acto de comunicación verbal. Dichos factores pueden ser esquematizados de la siguiente forma:



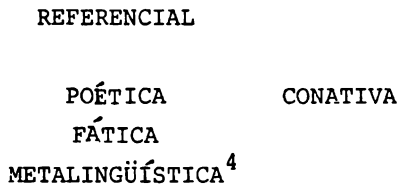
El hablante emite un mensaje al oyente, pero para que el mensaje cumpla su cometido deben darse, además, ciertas características. En primer lugar, referirse a un contexto; en segundo, que exista un código común; y, por último, que haya contacto (un canal físico) o una conexión psicológica entre hablante y oyente.

Cada uno de estos seis elementos que intervienen en todo acto de comunicación verbal implica una función diferente del lenguaje; sin embargo, muy difícilmente podríamos encontrar mensajes verbales en los que estuviera presente una sola función. Así pues, la estructura verbal del mensaje depende fundamentalmente de la función predominante³.

³Jakobson, "La lingüística y la poética", pp.130-131.

Las seis funciones básicas de la comunicación verbal y el factor que las origina son las siguientes: REFERENCIAL (contexto); EMOTIVA (hablante); CONATIVA (oyente); FÁTICA (contacto); POÉTICA (mensaje) y METALINGÜÍSTICA (código).

Estas funciones pueden ser representadas mediante el siguiente esquema:



1.3. Me centraré ahora en la función poética, por ser el aspecto que interesa primordialmente al presente estudio. Esta función enfoca el mensaje en sí mismo, es decir, hace resaltar la expresión como forma lingüística. Aparece acompañada de las otras funciones, pero resalta sobre ellas; es la función dominante; las demás funciones son "remodeladas" por ella. Ahora bien, ¿Cómo se reconoce esta función en los textos? Ferdinand de Saussure postulaba en su doctrina que todo mensaje verbal se construye partiendo de dos principios fundamentales: la selección y la combinación.

⁴ Ibid, p.137

La selección se realiza por medio de equivalencias, similitudes, desigualdades, sinonimias y antonimias; la combinación, que es el entramado de la secuencia, se basa en la proximidad de los elementos lingüísticos. Pues bien:

La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación⁵.

Lo anterior ocasiona que en la cadena sintagmática cada segmento se construya basándose en las regularidades combinatorias, pero también atendiendo a la reincidencia regular de unidades similares, que pueden darse en los siguientes planos:

- a) fónico: rima, aliteración, paronomasia, etc.
- b) sintáctico: simetría, similitudencia, poliptoton, etc.
- c) semántico: comparación, metáfora, antítesis, etc.

Jakobson entiende la poética como: "el estudio lingüístico de la función poética dentro del contexto de los mensajes verbales en general y de la poesía en particular"⁶.

Asimismo, para que pueda existir una poética científica se debe renunciar a todo tipo de juicios subjetivos y debe atenderse a la poesía como un producto social y a su lenguaje como una forma particular de la lengua.

⁵ Ibid, p. 138

⁶ Cit. por Pascual Buxó, en Introducción..., p.16.

La principal diferencia entre lengua poética y lengua de comunicación práctica radica en que en la lengua poética todos los elementos adquieren valor en sí mismos, mientras que en la lengua de comunicación práctica dichos elementos tienen valor instrumental.

En La nueva poesía rusa, publicado en Praga en 1921, Jakobson señaló algunos de los procedimientos característicos de la poética.

Principalmente llamó la atención sobre el concepto de Paralelismo, esto es, la repetición de elementos equivalentes en cualquiera de los diferentes planos: léxico, sintáctico, semántico y fónico. Asimismo, hizo hincapié en la relación que existe entre los recursos fónicos y los recursos semánticos; es decir, que las palabras que tienen relación en la rima también la tienen en el contenido.

Posteriormente, este autor publicó un artículo titulado "Qué es la poesía?" (1934), en el que confirmó y desarrolló más ampliamente los conceptos que ya había esbozado en La nueva poesía rusa. En este artículo expresó que para que los estudios literarios llegaran a convertirse en una ciencia debía reconocerse que el método es inmanente al estudio.

Ya hemos dicho que para Jakobson la tarea fundamental de la poética es dar una respuesta satisfactoria a la pregunta: ¿Qué es lo que hace de un mensaje verbal una obra de arte?

Ahora bien, él reconoce dentro de la obra de arte verbal una componente que modifica los demás elementos y junto con ellos decide el comportamiento del conjunto. A esta componente la llama primero Literariedad y más tarde Poeticidad. Así pues, podremos hablar de poesía si la Poeticidad aparece en una obra literaria; pero ¿cómo sabremos si la Poeticidad está presente en dicha obra? A través de la palabra; ya que ésta debe ser sentida como palabra y no como un sustituto del objeto que se nombra.

1.4. Es importante señalar que la teoría de los estructuralistas ha encontrado fuertes opositores. Entre otros, los ideólogos marxistas - principalmente Trotsky - atacaron este movimiento, porque según ellos rechazaba cualquier relación...del arte con la vida social. Entendían que los estructuralistas se limitaban a analizar la etimología y la sintaxis de los poemas y a obtener un dato estadístico de las consonantes y vocales que se repiten.

Nicolai Bujarin expresó que la obra de los estructuralistas se reducía a un "catálogo" de todos los artificios retóricos que empleaban los poetas, lo cual, pensaba él, podría ser una tarea útil, pero no científica.

Roman Jakobson, respondiendo a estos ataques, manifestó que ni sus compañeros ni él postulaban que el arte podía satisfacerse a sí mismo; sino que ellos también aceptaban y mostraban que el arte es una parte de la vida social, una componente varia

ble que está en relación con otras:

(...) la esfera del arte y su relación con otros sectores de la estructura social se modifica incesante y dialécticamente. Lo que nosotros subrayamos no es un separatismo del arte, sino la autonomía de la función estética⁷.

En el capítulo tercero ("Los análisis poéticos de Roman Jakobson") de su obra La poética estructuralista⁸, Jonathan Culler presenta una serie de objeciones al método jakobsoniano. Entre otras, muestra su desacuerdo con la afirmación de Jakobson de que la lingüística proporcione un método determinado para la descripción exhaustiva e imparcial de la literatura.

Tampoco está de acuerdo en que las simetrías puedan ser la base del lenguaje poético porque éstas pueden descubrirse en otros tipos de textos, incluyendo la prosa. Sin embargo, este autor reconoce que nadie como Jakobson ha contribuido a mostrar la importancia del paralelismo sintáctico y de los tropos gramaticales.

1.5. El Paralelismo. El autor ruso considera fundamental el concepto del Paralelismo para la comprensión de la naturaleza del lenguaje poético. Según él, todos los niveles del lenguaje se prolongan en el texto sobre el principio de oposiciones y

⁷ Roman Jakobson, "¿Qué es la poesía?", p.123 (Citado por Pascual Buxo, en Ibid, p.24)

⁸ Jonathan Culler, La poética estructuralista (Barcelona: Anagrama, 1978) pp.86-112.

diferencias. Michael Rifaterre llega a afirmar⁹ que en este análisis el principio dicotómico se puede prolongar indefinidamente: sonidos, significados, construcciones, rima, ritmo, medida, entran en juegos de reflexión que se oponen, se identifican o se complementan. De ahí que el uso de los métodos lingüísticos es indispensable para la descripción exacta y objetiva del uso literario del lenguaje.

Un poema es, de acuerdo con esta teoría, un mensaje organizado, y en él los elementos son necesariamente recurrentes, cualquiera que sea su lectura.

El mensaje literario se caracteriza por el hecho de que cada elemento es insustituible; por eso, el estudioso debe encontrar las razones por las que esa estructura llega a ser permanente.

Precisamente, este método estructural plantea como trabajo del investigador el encontrar cada elemento del mensaje e identificar la función que cumple en el texto y, además, la relación de cada elemento con los otros que forman el sistema.

En las páginas que siguen me propongo analizar algunos aspectos del soneto presentado al principio, para descubrir su es

⁹ Michael Rifaterre, Ensayos de estilística estructural, (Barcelona: Seix Barral, 1976).

estructura. De él analizaré las estrofas, la medida, la rima y la sintaxis.

2. ANÁLISIS DEL SONETO.

2.1. Estrofas.

2.1.1. El soneto estudiado tiene cuatro estrofas y en ellas podemos encontrar tres juegos de correspondencias entre las alejadas y también tres juegos de correspondencias entre las contiguas:

estrofas alejadas { 1.- Impares: I y III
2.- Pares: II y IV
3.- Extremas: I y IV

estrofas contiguas { 1.- Iniciales: I y II
2.- Finales: III y IV
3.- Medias: II y III

(Ver figura 1).

2.1.2. Partiendo del número de versos, encontramos igualdad en las dos estrofas iniciales (cuatro versos cada una); lo mismo que en las estrofas finales (tres versos cada una). Asimismo, hay disparidad entre las dos parejas: iniciales: cuatro versos; finales: tres versos. (Ver figura 2).

RESUMEN GENERAL DE LAS RELACIONES QUE
EXISTEN ENTRE LAS ESTROFAS DEL POEMA.

AMOR CONSTANTE MÁS ALLÁ DE LA MUERTE.
SONETO
XLV

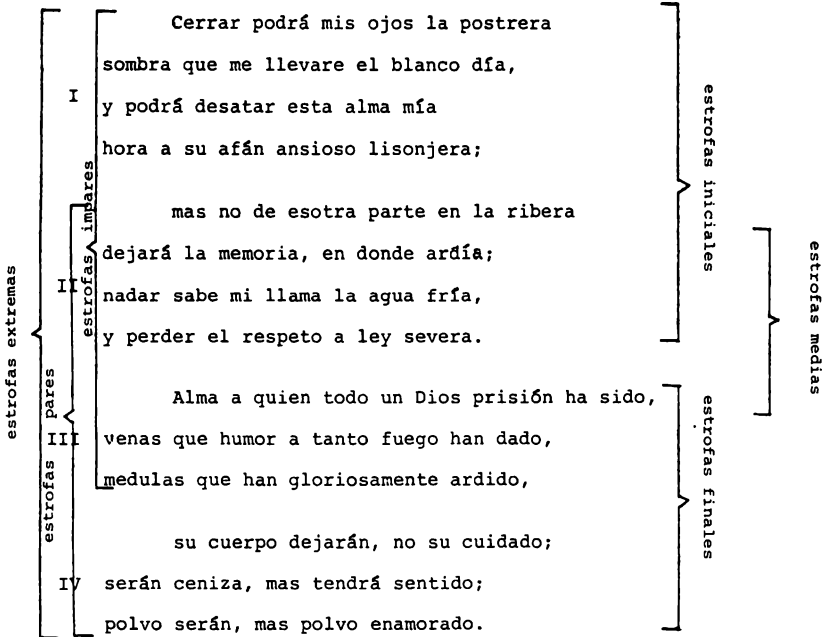


Fig. 1. Estrofas.

FIGURA QUE MUESTRA LAS IDENTIDADES Y OPOSICIONES QUE EXISTEN
ENTRE LAS ESTROFAS DEL POEMA.

AMOR CONSTANTE MÁS ALLÁ DE LA MUERTE.
SONETO
XLV

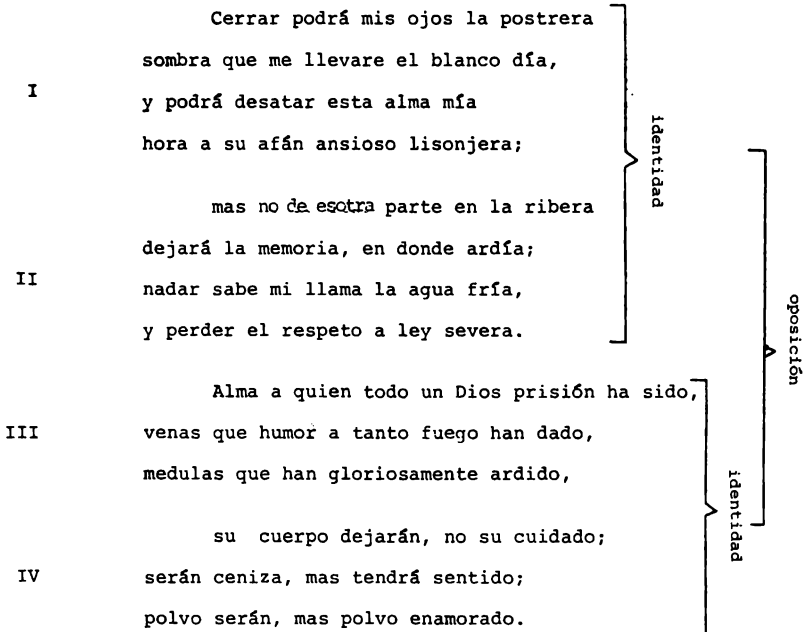


Fig. 2. Estrofas.

2.2. Medida.

2.2.1. El soneto presenta medida regular, todos sus versos son endecasílabos.

Es interesante mencionar que respecto a los versos impares y principalmente al endecasílabo, Dante mostraba predilección, ya que para él representaba la forma poética más noble, debido a su fuerza semántica, gramatical y léxica (capacitate sententiae constructionis et vocabulorum), y principalmente a su disposición en el tiempo¹. (Ver figura 3).

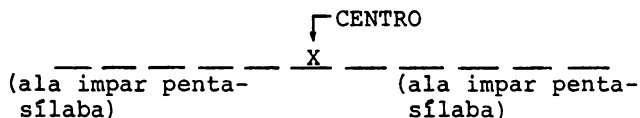


Fig. 3. Verso endecasílabo.

En la figura anterior podemos observar el perfecto equilibrio que puede lograrse en el verso endecasílabo.

Puede decirse que, por la disposición señalada anteriormente, el endecasílabo semeja un pájaro en vuelo: sus dos alas a los lados y en el centro el punto de equilibrio.

¹Cf. Roman Jakobson, "Vocabulorum constructio en el soneto de Dante «Se vedi li occhi miei»", en Ensayos de poética, p.34.

2.3. Rima.

2.3.1. La disposición de las rimas (rithimorum habitudo) del soneto corresponde al esquema tradicional:

ABBA ABBA CDC DCD. (Ver figura 4).

Todas las estrofas obedecen al principio de simetría y antisimetría. Veámos: los dos cuartetos son simétricos uno del otro: ABBA ABBA; en tanto que los tercetos son antisimétricos uno del otro: CDC DCD. (Ver figura 5).

Por otro lado, encontramos antisimetría en los pares interiores de los cuartetos: AB BA AB BA; mientras que, en el conjunto de los tercetos encontramos simetría: CD CD CD. (Ver figura 6).

| VERSO | RIMA |
|-------|------|
| 1 | A |
| 2 | B |
| 3 | B |
| 4 | A |
| 5 | A |
| 6 | B |
| 7 | B |
| 8 | A |
| 9 | C |
| 10 | D |
| 11 | C |
| 12 | D |
| 13 | C |
| 14 | D |

Fig. 4. Disposición de las rimas.

| VERSO | RIMA | RELACION |
|-------|------|----------|
| 1 | A | |
| 2 | B | |
| 3 | B | |
| 4 | A | |
| 5 | A | |
| 6 | B | |
| 7 | B | |
| 8 | A | |
| 9 | C | |
| 10 | D | |
| 11 | C | |
| 12 | D | |
| 13 | C | |
| 14 | D | |

Fig. 5. Rimas.

| VERSO | RIMA | RELACIÓN |
|-------|------------|--------------|
| 1 | A } B } | ANTISIMETRÍA |
| 2 | B } | |
| 3 | B } | ANTISIMETRÍA |
| 4 | A } | |
| 5 | A } | ANTISIMETRÍA |
| 6 | B } | |
| 7 | B } | ANTISIMETRÍA |
| 8 | A } | |
| 9 | C } | SIMETRÍA |
| 10 | D } | |
| 11 | C } | SIMETRÍA |
| 12 | D } | |
| 13 | C } | SIMETRÍA |
| 14 | D } | |

Fig. 6. Rimas.

2.3.2. Veámos ahora las relaciones que existen entre las palabras que riman en los cuartetos, tomando aisladamente primero la serie de rimas A y después la serie de rimas B.

Primera serie de rimas:

postrera lisonjera ribera severa

Las palabras de las rimas extremas (postrera - severa) pertenecen a la misma categoría gramatical (adjetivos), al mismo género (femenino), al mismo número (singular) y al esquema trisilábico. Ambas funcionan como modificadores, pero la primera es del núcleo del sujeto, mientras que la segunda es del núcleo del objeto indirecto.

Las rimas medias (lisonjera - ribera) presentan paralelismo en género y número (femenino - singular), pero pertenecen a diferentes categorías gramaticales: lisonjera (adjetivo); ribera (sustantivo). Asimismo, lisonjera pertenece a un esquema parisilábico (de cuatro), mientras que ribera se mantiene en el trisilábico de postrera y severa.

Veámos ahora la siguiente serie de rimas:

día mía ardía fría

Las extremas (día - fría) pertenecen a diferentes categorías gramaticales (sustantivo - adjetivo), pero presentan el mismo género (femenino) y el mismo número (singular).

Día es un sustantivo que tiene un adjetivo antepuesto: blanco día; fría es un adjetivo pospuesto a un sustantivo: agua fría. Es decir que encontramos una relación cruzada, un quiasmo:

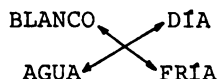


Fig. 7. Quiasmo.

Ambas rimas tienen número par de sílabas.

Las rimas medias de esta segunda serie: mía - ardía presentan paralelismo en número (singular) y se oponen en la categoría gramatical (adjetivo - verbo).

Mía presenta número par de sílabas y ardía tiene número impar.

Como puede observarse, ardía es el único verbo que encontramos en las rimas que forman el conjunto de los dos cuartetos. Es un verbo intransitivo, conjugado en tiempo copretérito del modo indicativo y referido a alma.

Es importante el hecho de que sea el único verbo que encontramos en las palabras finales de los versos de los cuartetos. Este verbo tiene dos características que lo hacen sobresalir entre los demás verbos del soneto:

a) es el único verbo no perifrástico que se encuentra en esa posición,

b) es el único verbo en esa posición en los cuartetos.

Esto significa que semánticamente es el verbo más importante de la primera sección del soneto.

Podemos apreciar que en la primera serie de rimas: postre ra - lisonjera - ribera - severa, tres presentan el mismo número de sílabas y una difiere de ellas y que, en la segunda serie:

día - mía - ardía - fría, tres presentan el mismo número de sílabas y una difiere de ellas, por lo que, notamos un paralelismo en este aspecto. (Ver figura 8).

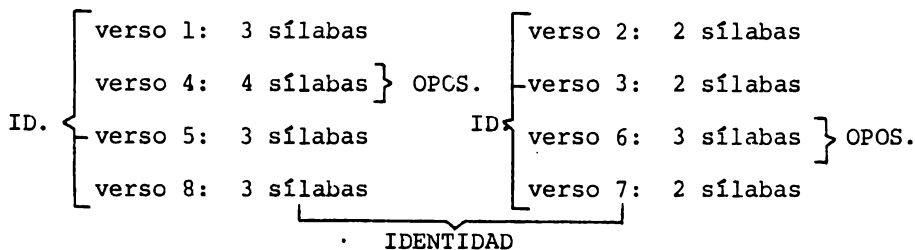


Fig. 8. Relaciones entre las palabras finales de cada verso, en lo que respecta al número de sílabas.

2.3.3. En lo que respecta a los tercetos, advertimos que en el primero hay paralelismo gramatical en las tres palabras que contienen la rima:

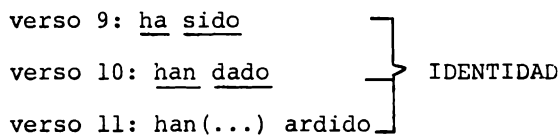


Fig. 9. Palabras finales de los versos del primer terceto.

Las tres corresponden a un verbo conjugado en tiempo antepresente del modo indicativo. Se trata de dos verbos intransitivos (versos extremos de la estrofa: 9 - 11) y uno transitivo (el verso central: 10).

También puede apreciarse que el antepresente en estos ver

sos (9 - 10 - 11) tiene un valor afectivo, de prolongación hasta el presente.

En el segundo terceto, las palabras finales de los versos 12 y 13 presentan paralelismo en lo que respecta a categoría gramatical (sustantivos), género (masculino) y número (singular). La rima del verso 14 se muestra en oposición a las dos anteriores, ya que es un adjetivo, pero coincide con ellas en cuanto a género (masculino) y número (singular).

2.3.4. La frecuencia de categorías gramaticales en las rimas del poema es la siguiente:

| ADJETIVOS | SUSTANTIVOS | VERBOS |
|---------------|-------------|------------------|
| 1.- postrera | 1.- día | 1.- ardía |
| 2.- mía | 2.- ribera | 2.- ha sido |
| 3.- lisonjera | 3.- cuidado | 3.- han dado |
| 4.- fría | 4.- sentido | 4.- han...ardido |
| 5.- severa | | |
| 6.- enamorado | | |

Puede advertirse que en las palabras finales de los versos predominan los adjetivos y que hay igualdad en el número de sustantivos y verbos; sin embargo, en términos generales, hay equilibrio en la proporción, pues las tres categorías gramaticales se dan casi en el mismo número.

2.3.5. Relación entre la última palabra de los versos y la categoría gramatical a que pertenecen.

2.3.5.1. Encontramos paralelismo entre las palabras finales de los versos 1 y 14 (postrera - enamorado), ya que ambas son adjetivos.

2.3.5.2. En lo que respecta a las palabras finales de los versos que son adjetivos, están distribuidos a lo largo del poema de la siguiente manera:

versos 1 y 14

versos 3 y 4

versos 7 y 8

Existe una identidad global del primer verso con el último y los cuartetos presentan dos identidades finales (3-4/7-8). (Ver figura 10).

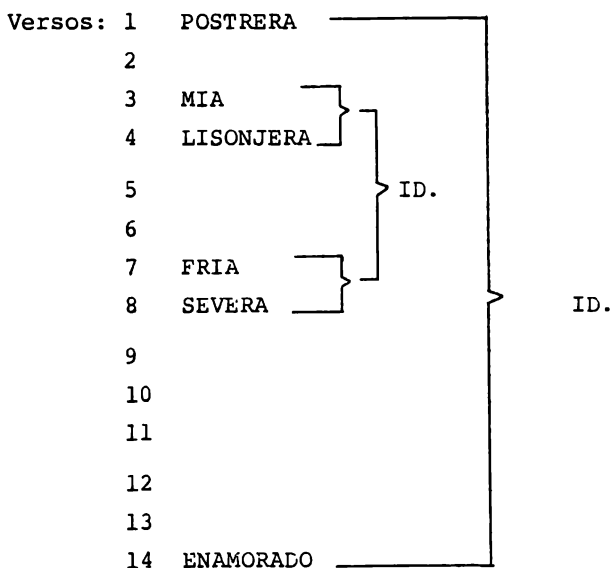


Fig. 10. Identidad de los adjetivos en las palabras finales de los versos.

Además, hay otro juego de identidades y oposiciones en la distribución de los adjetivos si consideramos las estrofas:

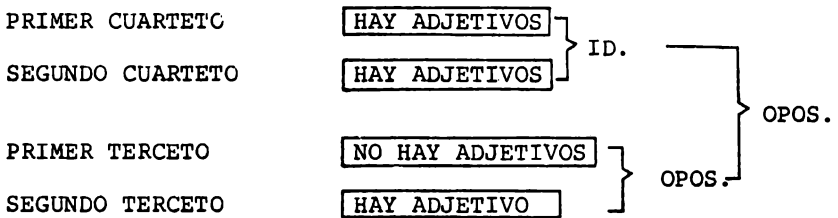


Fig. 11. Adjetivos en las estrofas.

2.3.5.3. Los sustantivos se distribuyen así:

verso 2

verso 5

versos 12 y 13

Se advierte igualdad en número en los dos cuartetos, ya que en cada uno de ellos hay sólo un sustantivo.

2.3.5.4. En los tercetos advertimos que los dos sustantivos se aglutinan en uno de ellos (segundo).

Por otra parte, notamos que entre cuartetos y tercetos se manifiestan una identidad y una oposición: identidad en cuanto que ambos tienen dos sustantivos; oposición en lo que respecta a su distribución, ya que en cada cuarteto encontramos un sustantivo, mientras que en el primer terceto no hay ninguno y en el segundo, hay dos. (Ver figura 12).

2.3.5.5. Los verbos están más unidos, se localizan hacia el centro del poema:

ESTROFAS

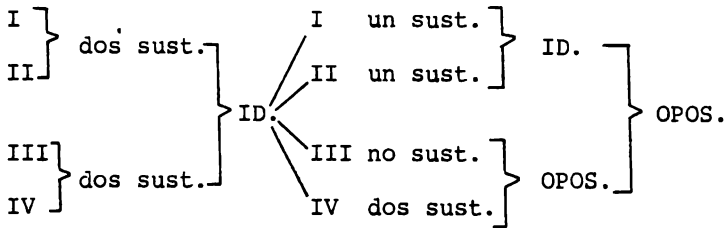


Fig. 12. Esquema de sustantivos en las palabras finales de los versos.

verso 6

versos 9, 10 y 11

En este aspecto también se encuentran una serie de identidades y oposiciones:

a) oposición entre primera y segunda estrofas: la primera no tiene verbos en sus palabras finales, mientras que la segunda sí,

b) oposición entre tercera y cuarta estrofas: la tercera tiene verbos en sus palabras finales y la cuarta no,

c) identidad entre las estrofas medias, ya que ambas tienen verbos en sus palabras finales, y por último,

d) identidad entre la primera y la cuarta estrofas, ya que en sus palabras finales no está presente ningún verbo. (Ver figura 13).

Por otra parte, si nos referimos sólo a las estrofas que tienen verbos en las palabras finales de sus versos, encontramos dos oposiciones:

ESTROFAS:

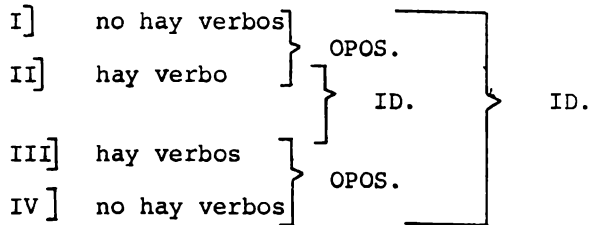


Fig. 13. Esquema de los verbos en las palabras finales de los versos.

a) oposición en número entre estas estrofas: la segunda tiene un verbo; la tercera, tres,

b) oposición entre la forma de los verbos de estas estrofas: el verbo de la segunda estrofa no es perifrástico, mientras que los verbos de la segunda sí lo son. (Ver figura. 14).

ESTROFAS:

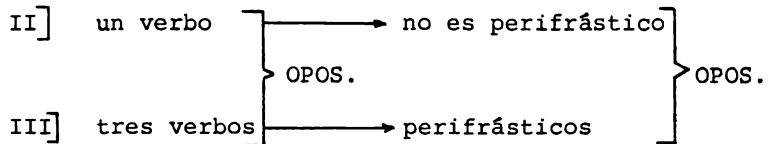


Fig. 14. Verbos en las estrofas.

2.3.5.6. En lo que respecta a las palabras finales de los versos que están en los extremos de las estrofas, pueden observarse las siguientes relaciones: (Ver figura 15).

Puede verse el total paralelismo del texto, si se consideran tres variables: tipos de estrofas, posición de los versos

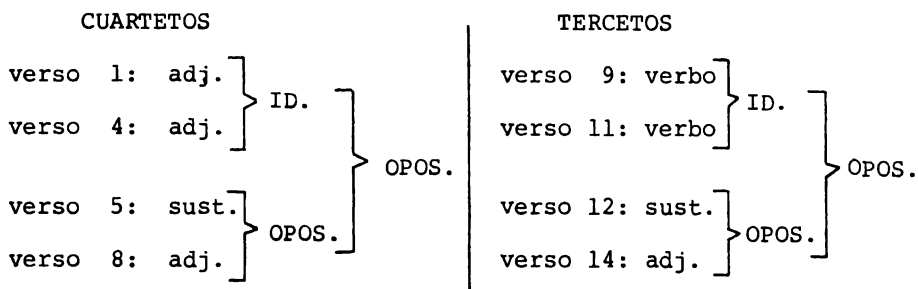


Fig. 15. Categorías gramaticales en las palabras finales de los versos extremos de las estrofas.

(inicial y final de cada estrofa) y categorías gramaticales.

2.4. La sintaxis.

2.4.1. En el poema hay dieciséis oraciones. En ellas puede observarse una interesante organización, ya que el autor utiliza una gama de formas que el idioma de su época le ofrece.

2.4.2. El soneto está integrado por dos cláusulas. Los dos cuartetos forman la primera y los dos tercetos, la segunda. En este aspecto, podemos observar paralelismo entre los dos tipos de estrofa: los dos cuartetos = una cláusula; los dos tercetos = otra cláusula. (Ver figura 16).

2.4.3. La primera cláusula está integrada de la siguiente manera.

Mensaje de los cuartetos:

La postrera sombra que me llevare el blanco día
 podrá cerrar mis ojos y,
 lisonjera, podrá desatar hora (ahora)

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria, en donde ardía;
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

PRIMERA
CLÁUSULA

Alma a quien todo un Dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

SEGUNDA
CLÁUSULA

Fig. 16. Cláusulas del poema.

esta alma mía a (de) su afán ansioso.
mas (la postrera sombra)
no dejará la memoria de esotra
parte en la ribera, en donde ardía;
(porque)mi llama sabe nadar la agua fría
y (sabe) perder el respeto a ley severa.

Este mensaje está armónicamente dispuesto en el entramado
de los versos de la siguiente manera:

primer cuarteto. Los dos primeros versos presentan encabalgamiento. En ellos se encuentra la primera parte del predicado y el sujeto. Este, a su vez, está formado por un núcleo y tres adjetivos, dos simples y un adjetivo oracional.

En el segundo par de versos aparece la segunda parte del predicado, la cual, al ser más extensa que la primera, equilibra la longitud entre los elementos. Con ello se obtiene una distribución elegante de los elementos oracionales:

verso 1: predicado

versos 1 y 2: sujeto

versos 3 y 4: predicado.

Si atendemos a la longitud de los elementos oracionales dentro de los versos tenemos una distribución progresiva ascendente:

verso 1: predicado (menos de un verso)

versos 1 y 2: sujeto (un verso y algo más)

versos 3 y 4: predicado (dos versos).

(Ver figura 17).

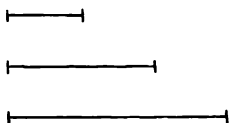


Fig. 17. Longitud de los elementos oracionales del primer cuarteto.

Si esta distribución la reducimos a un esquema lineal tenemos: (ver figura 18).

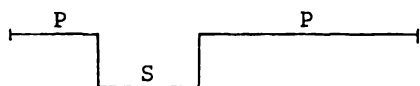


Fig. 18. Esquema lineal de los elementos oracionales del primer cuarteto.

Es decir, que el sujeto se encuentra incrustado en medio de dos predicados para lograr la armonía.

Pero este esquema: predicado + sujeto + predicado está en paralelismo con la estructura del sujeto: modificador + núcleo + modificador. Es decir, un elemento central y otro elemento que se antecede y que se pospone.

La postrera sombra que me llevare el blanco día
 M N M

En los dos casos, el último elemento es el más extenso (el segundo predicado, en el caso del cuarteto y la oración adjetiva, en el caso del sujeto). (Ver figura 19).

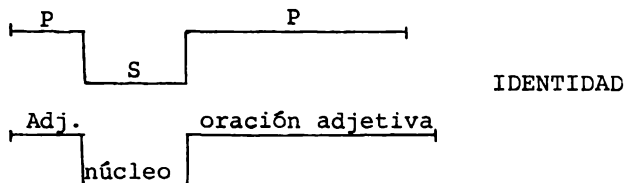


Fig. 19. Identidad en los dos esquemas de elementos oracionales.

Pero si penetramos a las microestructuras que forman el cuarteto volvemos a encontrar nuevas oposiciones y diferencias: hay un quiasmo entre las perífrasis verbales de los dos predicados (versos 1 y 3). Además, hay identidad en la posición de los

objetos directos (inmediatamente después del núcleo del predicado) y en el hecho de que ambos están modificados por posesivos; pero para expresar la idea de posesión, el autor usa los dos tipos de adjetivos que el español tiene: el antepuesto (verso 1) y el pospuesto (verso 3), estableciendo entre ellos una oposición dentro de las identidades mostradas anteriormente y formando también un nuevo quiasmo: (ver figura 20).

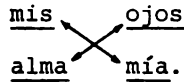


Fig. 20. Quiasmo.

Pero hay otro quiasmo más que se forma al considerar los dos adjetivos que están al lado de los núcleos posesivos. En el verso 1, el adjetivo está pospuesto y en el verso 3, está antepuesto: (ver figura 21).

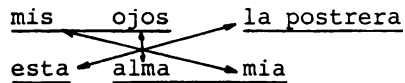


Fig. 21. Quiasmo

o más claramente: (ver figura 22).

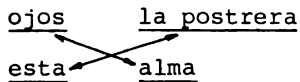


Fig. 22. Quiasmo.

Entre estos adjetivos existe oposición también, porque en el verso 1 es modificador indirecto y en el verso 3 es directo.

Ahora bien, el análisis de estos versos nos muestra que las estructuras sintácticas de los dos núcleos oracionales que forman el predicado están estrechamente ligadas por medio de quiasmos; sólo permanece aislado el nexa copulativo y que entra en paralelismo con otro elemento semejante en el verso 8.

Resumiendo lo observado hasta aquí, tenemos que son dos los paralelismos que atan las dos oraciones del predicado: identidad en el orden de los elementos oracionales:

| | | | |
|------------------------|-----------|---|-----|
| verbo + objeto directo | (verso 1) | } | ID. |
| verbo + objeto directo | (verso 3) | | |

Fig. 23. Identidad en elementos oracionales del predicado.

Y dos alternancias u oposiciones entre las palabras que forman estos elementos; una parcial y una total. Parcial es en la que se atiende a la categoría gramatical de los elementos.

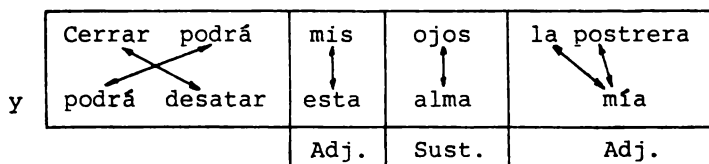
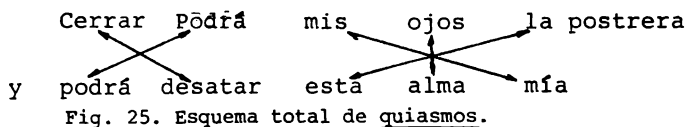


Fig. 24. Esquema parcial de quiasmos.

Pero en otro sentido, el esquema de quiasmos es total, por que envuelve a todas las palabras de los dos versos:



La estrecha unión que se da entre las estructuras de los versos 1 y 3 contrasta con la independencia sintáctica que tienen los versos 2 y 4. El 2 es el sujeto y el 4 está formado por tres elementos heterogéneos. El 2 presenta unidad (núcleo + modificador); el 4 no, porque consta de tres modificadores de distinto tipo. El núcleo de dos de ellos es sombra y del otro es alma. Si unimos los cuatro versos tenemos:

identidad sintáctica: versos nones,

oposición sintáctica: versos pares.

Al atender a la adjetivación del cuarteto, descubrimos una serie de elementos semánticos interesantes; por ejemplo, que el núcleo del conflicto se establece entre tres polos: los sustantivos sombra, alma y día; en ese orden. A ello nos lleva la consideración de ciertos aspectos formales. En primer lugar, son los únicos que van acompañados de más de un adjetivo. Además, están colocados en el centro de la estrofa, lo que les confiere un lugar cualitativamente superior. La posición semántica-sintáctica prominente de sombra está marcada por ser:

- a) el sustantivo que aparece primero, de los tres dichos,
- b) el único que está en posición nuclear independiente (núcleo del sujeto),
- c) el que rige al sustantivo día, y
- d) tiene dos adjetivos que le anteceden y uno muy amplio que le sucede.

La posición segunda del sustantivo alma está dada por su función sintáctica: núcleo del objeto directo. Está regido por el núcleo del predicado, no por el sustantivo sombra.

Un poco menos importante, pero muy cercano al anterior es el sustantivo día. Su posición inferior está marcada por :

- a) ser regido por sombra, o sea estar subordinado al núcleo del sujeto.
- b) ser parte de un simple adjetivo, y
- c) no ocupa el lugar central con respecto a sus adjetivos.

Sin embargo, parece identificarse funcionalmente con alma por ser partes, las dos, de un elemento modificador. Así tendríamos el nudo del conflicto: enfrentamiento entre:

- a) sombra y b) alma, día.

Esto aparece con gran claridad si observamos la posición que guardan estos sustantivos en sus versos correspondientes: sombra inicia el verso; día y alma lo terminan. Por otra parte, si atendemos a la rima podemos encontrar otro elemento que muestra la identificación que el autor hace entre alma y día, de acuerdo con la teoría de Jakobson que afirma que a toda asociación formal responde una asociación semántica.

Pero llama la atención que en la distribución perfecta que hace el autor de estos tres términos en el espacio de los dos versos (2 y 3) falte un elemento, el cuarto, para formar el juego de términos. Sin embargo, si la ausencia de ese término la particularizamos con el nombre correspondiente, tendremos un conjunto perfecto de sinónimos o términos equivalentes y opuestos o antónimos: (ver figura 26)

La primera oposición (sombra - blanco día) es figura de la segunda (nada - alma). Además, la función sintáctica que cumple

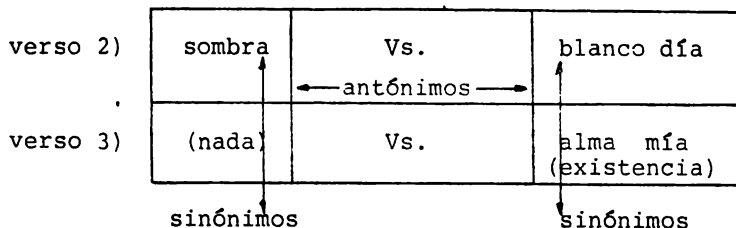


Fig. 26. Cuatro sustantivos en conjuntos de sinónimos y antónimos.

alma mía lleva a emparentar también, de forma sinonímica, este sustantivo con el otro objeto directo: mis ojos. Así: alma mía = mis ojos. El parentesco semántico es evidente; es un tópico tradicional llamar a los ojos, "el espejo del alma". De esta manera, aparece el conflicto principal del poema, esquematizado en las siguientes oposiciones:

la sombra Vs. el blanco día

la obscuridad(cerrar) Vs. mis ojos

la nada Vs. alma mía.

Así, la sombra es obscuridad, es la nada y el alma es los ojos y el blanco día. Tópicos, todos ellos, usados desde la antigüedad. Lo novedoso es la presentación y el juego sintáctico que hace con ellos el poeta:

La sombra postrera:

a) cerrará mis ojos (=me llevará a la obscuridad),

b) desatará mi alma (=me liberará),

c) me llevará el (al) blanco día (= la sombra me quitará el blanco día, o sea la existencia)

(= pero también me llevará (al) blanco día).

Segundo cuarteto. La organización de esta estrofa está íntimamente unida a la anterior; es el segundo elemento de la adversación que se inicia con el principio del poema. En conjunto, desarrollan un mismo esquema sintáctico, pero armónicamente dispuesto, pues es un caso de simetría invertida. (Ver figura 27).

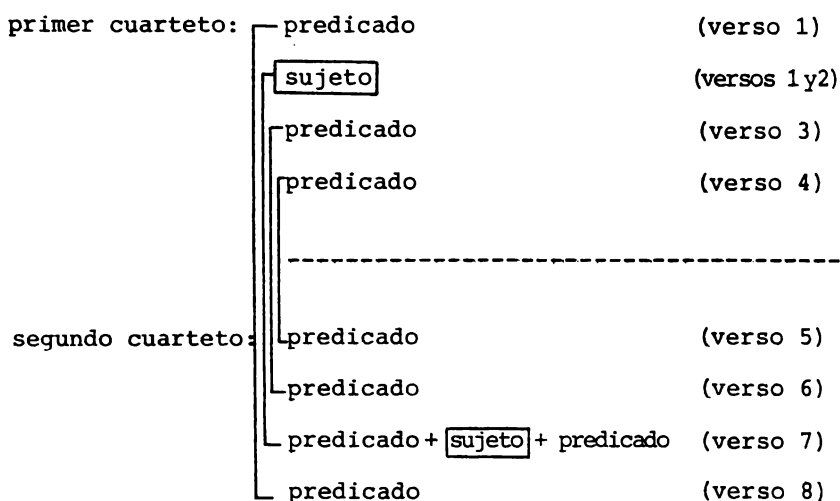


Fig. 27. Esquema sintáctico de los dos cuartetos: simetría invertida.

Puede verse que el poeta juega de diferentes formas con el esquema predicado + sujeto + predicado y forma unidad con los dos cuartetos.

Los sujetos aparecen en el segundo verso, empezando a contar tanto de arriba hacia abajo como de abajo hacia arriba. El primer sujeto rige o aparece en los seis primeros versos y

el segundo sólo en los dos últimos; pero en ellos está repetido el esquema sintáctico del primer cuarteto: predicado + sujeto + predicado.

Aún la estructura de los predicados es semejante: (ver figura 28).

Primer cuarteto:

la sombra: podrá cerrar mis ojos y } VERSOS
podrá desatar esta alma } 1 a 4
 mía a su afán ansioso. }

Segundo cuarteto:

mi llama: sabe nadar la agua fría y } VERSOS
(sabe) perder el respeto } 7 y 8
 a ley severa. }

} IDENTIDAD

Fig. 28. Identidad de los dos predicados de los cuartetos.

Entre ese paralelismo el autor intercala un par de versos (5 y 6) independientes, que esconden la simetría al lector no atento y que ayudan a evitar la monotonía derivada de la repetición de estructuras.

La distribución de las oraciones que componen esa gran cláusula formada por los dos cuartetos es igualmente armónica; es una adversación. El primer elemento de ella está formado por un sujeto con doble predicado (primer cuarteto); el segundo elemento consta de una oración con sujeto omitido (por ser el mismo del primer elemento) y una oración causal con doble predicado (segundo cuarteto).

Al colocar el nexu adversativo exactamente a la mitad de los ocho versos, el autor confiere a cada cuarteto autonomía como elemento independiente y total; pero a la vez, dependencia con respecto al otro cuarteto, por ser miembros adversados.

Un sujeto con doble predicado inicia y termina la cláusula (identidad); pero se oponen en la extensión y en el tipo de oraciones que forman esas estructuras.

Semánticamente vuelve a aparecer la lucha entre los sujetos de las dos oraciones: la muerte y el alma. La primera representada por "la postrera sombra" y la segunda por "mi llama". Es el planteamiento más extenso de la batalla que se resolverá al final del poema en "polvo enamorado"; es decir, en la victoria del alma sobre la muerte; del amor sobre la corrupción de la materia.

2.4.4. Ahora explicaré la organización de la segunda cláusula. Primer terceto:

Alma a quien todo un Dios prisión ha sido, (verso 9)
 venas que humor a tanto fuego han dado, (verso 10)
 medulas que han gloriosamente ardido, (verso 11)

verso 9: oración imprecativa,
 verso 10: oración imprecativa,
 verso 11: oración imprecativa.

Los tres versos son sujetos del siguiente terceto. Cons-

tan de núcleo y oración adjetiva. Esto los emparenta con el sujeto de la primera oración del poema, aunque sólo parcialmente, pues ese sujeto también consta de núcleo + oración adjetiva.

El paralelismo en la estructura de estos tres versos (núcleo + oración adjetiva) contrasta con las oposiciones que el autor hace en las estructuras de las oraciones adjetivas. Ninguna de ellas es idéntica a otra. El juego de oposiciones se da entre límites muy estrechos: las palabras varían en el orden de la colocación que tienen las funciones sintácticas. Los extremos de los tres versos son siempre iguales (sustantivos y participios), pero los elementos interiores varían. De esta manera, el perfecto paralelismo entre los tres versos es sólo aparente. He aquí los esquemas funcionales:

núcleo del sujeto + oración adjetiva (complemento indirecto + predicado nominal + verbo) ----- (verso 9),

núcleo del sujeto + oración adjetiva (complemento directo + complemento indirecto + verbo) ----- (verso 10),

núcleo del sujeto + oración adjetiva (verbo auxiliar + adverbio + participio) ----- (verso 11).

Así pues, hay identidad en la macroestructura del terceto pero hay oposiciones en el interior de las oraciones adjetivas.

Segundo terceto:

su cuerpo dejarán, no su cuidado; (verso 12)

serán ceniza, mas tendrá sentido (verso 13)

polvo serán, mas polvo enamorado. (verso 14)

verso 12: dos oraciones adversativas.

verso 13: dos oraciones adversativas.

verso 14: dos oraciones adversativas.

Los paralelismos y oposiciones que presentan las oraciones de esta estrofa abarcan diversos aspectos:

a) las tres oraciones compuestas tienen un mismo sujeto, tácito y compuesto: alma, venas y medulas,

b) las tres oraciones compuestas son adversativas, pero diferentes en su forma: dos omiten el verbo en la segunda oración (versos 12 y 14) y una no (verso 13): (ver figura 29)

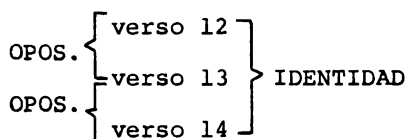


Fig. 29. Verbos en las oraciones adversativas que forman el segundo terceto.

c) En el verso 12 la adversación es asindética y en los versos 13 y 14 se utiliza la misma conjunción: mas, para marcar esa función, no obstante que el autor pudo usar pero: (ver figura 30):

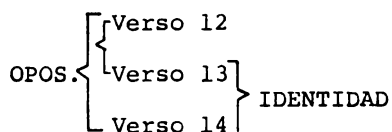


Fig. 30. Partícula de adversación.

Además, puede observarse la perfección del verso 12. Es el equilibrio perfecto; reparte tres palabras a cada lado de la cesura, no obstante que la primera parte pide seis sílabas y la segunda, cinco; hay también adecuación rítmica y sintáctica total. Esa perfección está en paralelismo con la importancia del mensaje ideológico que lleva. Los versos que le siguen son sólo eco de éste. Puede advertirse esta afirmación por el hecho de que los otros dos pierden este equilibrio en el número de palabras a cada lado de la cesura; queda sólo la adecuación rítmica-sintáctica.

De aquí se derivan otras relaciones de identidad/oposición. El verso 12 tiene tres palabras antes y después de la pausa; los versos 13 y 14 tienen dos antes de la pausa y tres después: (ver figura 31)

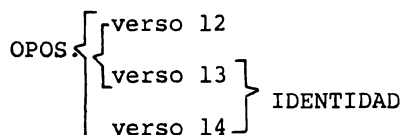


Fig. 31. Adecuación rítmica de los versos del segundo terceto.

Pero esta identidad está formada por oposición de elementos. Las palabras anteriores a la pausa, en los versos 13 y 14 están opuestas por quiasmo; además, la unidad (dos palabras por verso) está rota por la heterogeneidad de sílabas: (ver figura 32).

OPOS. $\left\{ \begin{array}{l} 5 \text{ en el verso 13: se/ r\u00e1n/ ce/ ni/ za} \\ 4 \text{ en el verso 14: pol/ vo/ se/ r\u00e1n} \end{array} \right.$

Fig. 32. Heterogeneidad de s\u00edlabas.

Vuelve despu\u00e9s a aparecer la identidad en la part\u00edcula de adversaci\u00f3n de los dos versos, colocada despu\u00e9s de la pausa, pa ra volver despu\u00e9s a la heterogeneidad u oposici\u00f3n. Las dos pa labras que siguen al nexu adversativo en cada verso son diferen tes en categor\u00eda gramatical: (ver figura 33)..

verbo + complemento (verso 13) } OPOS.
Sust. + Adj. (verso 14) }

Fig. 33. Palabras que siguen al nexu adversativo.

Adem\u00e1s, en el n\u00famero de s\u00edlabas, dos palabras son iguales (ten/dr\u00e1, pol/vo) y dos desiguales (sen/ti/do, e/na/mo/ra/do).

Este representar por medio de esquemas las numerosas y fi nas relaciones de oposici\u00f3n e identidad que se dan entre los elementos de la estrofa, nos ha permitido encontrar la complica da red que los une sem\u00e1ntica y formalmente.

Las palabras de este terceto est\u00e1n atadas fuertemente unas a otras, y la fuerza de esa atadura est\u00e1 en relaci\u00f3n con la den sidad del mensaje. La forma lleva al contenido. Es, sin duda, la estrofa m\u00e1s importante del poema:

- a) por su colocación final,
- b) por su perfecto equilibrio semántico y sintáctico en el número y la distribución de los elementos,
- c) por la complicada red de relaciones semántico-formales,
- d) por la simetría en las unidades entonativas,
- e) porque todos los versos tienen un mismo sujeto compuesto, lo cual los ata de manera total entre sí, y
- f) porque presenta la solución al conflicto planteado en la primera parte del poema (los cuartetos): la batalla entre el alma (fuente del amor) y la muerte. Como aquel conflicto se planteó por medio de una amplia estructura adversativa; ahora, al final, ese conflicto se soluciona con tres construcciones del mismo tipo - pequeñas, equilibradas, elegantes -, que reafirman de manera contundente la victoria del alma y del amor sobre la muerte.

2.4.5. Las oraciones que forman el soneto son las siguientes:

- 1.- Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra
que --- nexo
- 2.- me llevare el blanco día,
y --- nexo
- 3.- (la postrera sombra) lisonjera podrá desatar esta
alma mía hora a su afán ansioso;
mas --- nexo

- 4.- no de esotra parte en la ribera dejará la memoria
 en donde --- nexo
- 5.- ardía
- 6.- nadar sabe mi llama la agua fría
 y --- nexo
- 7.- (sabe) perder el respeto a ley severa.
- 8.- Alma a quien todo un Díos prisión ha sido,
- 9.- venas que humor a tanto fuego han dado,
- 10.- medulas que han gloriosamente ardido,
- 11.- su cuerpo dejarán,
 (pero) --- (nexo)
- 12.- no (dejarán) su cuidado;
- 13.- serán ceniza,
 mas --- nexo
- 14.- tendrá sentido;
- 15.- polvo serán
 mas --- nexo
- 16.- (será) polvo enamorado.

2.4.6. El poema tiene una elegante estructura sintáctica fundamental, un equilibrio perfecto de elementos, como se muestra en el siguiente esquema:

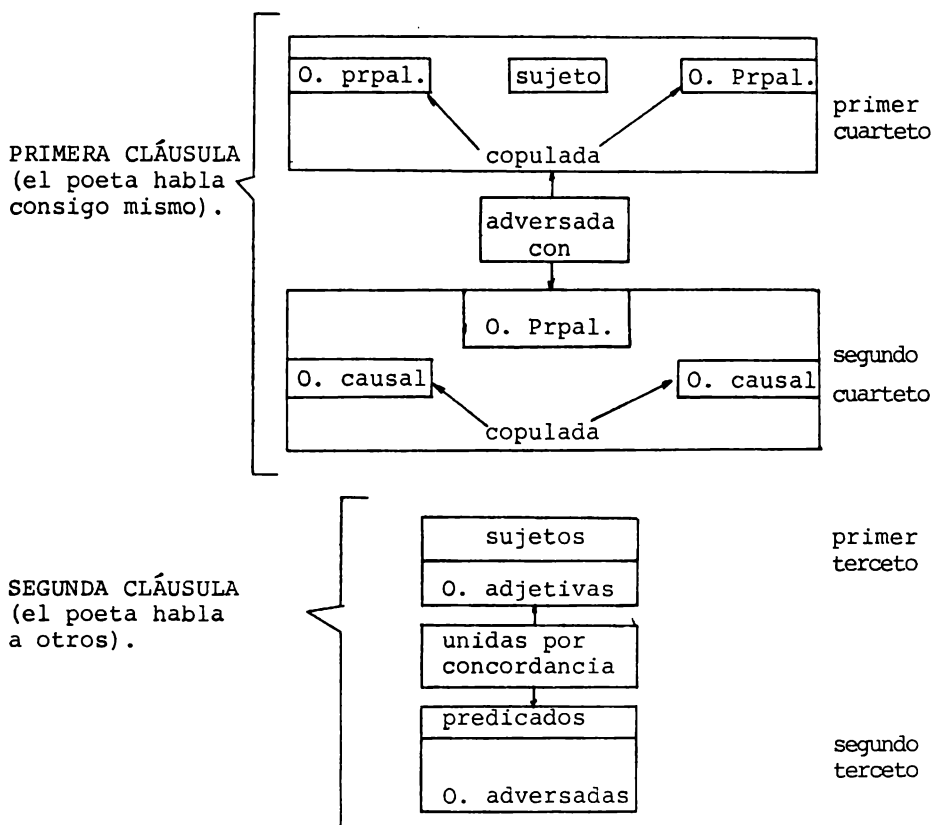


Fig. 34. Estructura sintáctica del poema.

Puede verse que el contraste es claro entre las dos cláusulas y entre los dos tipos de estrofas. La primera cláusula tiene una sintaxis horizontal; las oraciones no corresponden a los versos, sino que se alargan a través de ellos o bien son menores que ellos. Por el contrario, la segunda cláusula tiene una sintaxis vertical: los versos corresponden a las oraciones y, además, el autor muestra su dominio de la lengua al incluir en el primer terceto sólo oraciones adjetivas y sólo una de ellas en cada verso, y en el segundo, únicamente adversativas y en número de dos por verso.

Por otra parte, el sentido de lucha que tiene el soneto queda a la vista, si se observa que todo el poema está sustentado en construcciones adversativas: algo que se enfrenta a algo. Aun al final de la lucha (y del soneto) se conserva ese sentido de victoria parcial; el autor dice a la muerte: vencerás en parte; pero serás vencida en parte. Esto se debe a que la estructura formal es sustentadora de las estructuras significativa e ideológica. La forma en los grandes poetas no es inútil e irrelevante, como algunos piensan; por el contrario, es un elemento fundamental en su trabajo literario.

B I B L I O G R A F Í A

- Alonso, Amado. "Sentimiento e intuición en la lírica", en Mate -
ria y forma en poesía, 3 ed., Gredos, Madrid, 1969, pp.11-18
- Alonso, Dámaso. "El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo.", en
Poesía española, Gredos, Madrid, 1971, pp.495-580.
- Blanco Aguinaga, Carlos. " «Cerrar podrá mis ojos» : tradición y
originalidad.", en Francisco de Quevedo (edición de Gonzalo
Sobejano), Taurus, Madrid, 1978, pp. 300-318.
- Castagnino, Raúl H. El análisis literario, 11 ed., Nova, Buenos Ai
res, 1979, 391 pp.
- Cohen, Jean. Estructura del lenguaje poético, Gredos, Madrid, 1977,
221 pp.
- Culler, Jonathan. La poética estructuralista, Anagrama, Barcelona,
1978, 370 pp.
- Diez-Echarri, Emiliano y José Ma. Roca Franquesa. Historia general de
la literatura española e hispanoamericana, 2 ed., Aguilar,
Madrid, 1972, pp. 575-584.
- Gili Gaya, Samuel. Curso superior de sintaxis española, 12 ed.,
Vox, Barcelona, 1979, 331 pp.
- Jakobson, Roman. Ensayos de poética, fondo de Cultura Económica ,
Madrid, 1977, 260 pp.
- Jakobson, Roman. "La lingüística y la poética.", en Estilo del len
guaje (recopilación de Thomas Sebeok), Cátedra, Madrid, 1974,
pp. 123- 173.

- Lázaro Carreter, Fernando. "Quevedo entre el amor y la muerte:", en Francisco de Quevedo (edición de Gonzalo Sobejano) ..., pp. 291-299.
- Luna Traill, Elizabeth. "Estructuras sintácticas del soneto«Detente sombra de mi bien esquivo» de Sor Juana Inés de la Cruz.", en Acta poética, Vol. I, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1979, pp. 109-118.
- Mansour, Mónica. Análisis textual e intertextual " Elegía a Jesús Menéndez" de Nicolás Guillén, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980, 91 pp.
- Navarro Tomás, Tomás. Arte del verso, 6 ed., Colección Málaga, México, 1975, 187 pp.
- Pascual Buxó, José. Introducción a la poética de Roman Jakobson, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978, 67pp.
- Quevedo y Villegas, Francisco Gómez de. Obras completas.Verso, (edición de Astrana Marín), Aguilar, Madrid, 1943, p. 63.
- Real Academia Española. Diccionario de autoridades, Gredos, Madrid, 1964.
- Real Academia Española. Diccionario de la lengua española, 19 ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1970.
- Rifaterre, Michael. Ensayos de estilística estructural, Seix Barral, Barcelona, 1976.
- Teoría de la literatura de los formalistas rusos (antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov), 4 ed., Siglo XXI, México, 1980, 232 pp.
- Walter Naumann. "«Polvo enamorado»". Muerte y amor en Propercio, Que-

vedo y Goethe:", en Francisco de Quevedo (edición de Gonzalo Sobejano)..., pp. 326-342.