EL ARTE DEL SONETO EN JORGE LUIS MORALES
(PARADIGMAS METRICOS)

Disertación presentada a la Facultad del Departamento de Estudios Hispánicos, como uno de los requisitos para obtener el grado de Maestro en Artes, en la Universidad de Puerto Rico

Asima F X Saad Maura

Asima F. X. Saad Maura

Aprobada con la calificación de Sobresaliente

Aura Sande

Marcelino Canino

Presidente del Comité

DEDICATORIA

A Raymond J. McConnie y nuestros dos hijos,

Nikolás Ixyar y Darío Xavier

A Nelly Maura Vda. de Saad

Abreviaciones

Libros:

Metal y piedra.	M y P
Decir del propio ser.	Decir
La ventana y yo	Ventana

Sonetos:

'La voz ausente'.	'La voz'
'Decir del propio ser' I.	'Decir' I
'Decir del propio ser' II	'Decir' II
'Decir del propio ser' III.	'Decir' III
'Estancia en la nieve' I	'Estancia' I
'Estancia en la nieve' II	'Estancia' II
'Formación de la aurora'	'Formación'
'Sueño: voluntad' I	'Sueño' I
'Sueño: voluntad' II.	'Sueño' II
'Voz de la llegada plena' I	'Voz' I
'Voz de la llegada plena' II.	'Voz' II
'Conciencia del ser' I.	'Conciencia' I
'Conciencia del ser' II	'Conciencia' II
'Conciencia del ser' III.	'Conciencia' III
'Sonetos a mi madre' I	'Sonetos' I
'Sonetos a mi madre' II	'Sonetos' II
'Sonetos a mi madre' III.	'Sonetos' III

NOTA

Queremos aclarar que la falta de guiones en algunas palabras a lo largo de la tesis responde a las reglas sobre márgenes del método mecanógrafo Campbell.

INTRODUCCION

Si bien es cierto que se ha escrito mucho sobre Jorge Luis Morales y su obra,[1] no menos cierto es que existen pocos estudios serios y detallados de su obra poética. Abundan artículos de periódicos, cartas, ensayos, reseñas, y otros, que no aportan nada importante ya que son, la mayoría de las veces, apuntes someros, generales y sin rigor investigativo. Fue por esto, además de que se le considera uno de nuestros poetas patrios más importantes, que decidí escogerlo como tema de estudio para mi tesis de Maestría.

Con la valiosa ayuda de mi consejero de tesis, el Dr. Marcelino Canino Salgado, reduje las posibilidades de investigación que ofrece un poeta tan prolífico. Decidimos trabajar exclusivamente los sonetos que aparecen en tres de sus primeros libros de la Década del '50: Metal y Piedra (1952), Decir del propio ser (1954) y La ventana y yo (1960).[2] De estos tres libros, el único que constituye propiamente un sonetario es Decir del propio ser, que cuenta quince sonetos. Los otros dos

---

[1]Veáse parte B de la Bibliografía.

[2]Aclaro que las fechas entre paréntesis responden al año de publicación, por lo cual hago constar que La ventana y yo se escribió entre los años 1953-54, razón para incluirlo en este análisis.

libros incluyen otras variedades poemáticas en las que predominan el verso y la rima libres. Metal y piedra tiene cinco sonetos, mientras que La ventana y yo --el libro más extenso de los tres- sólo incluye cuatro.

Decidimos, entonces, darle al trabajo un enfoque estructuralista haciendo hincapié, sobre todo, en un análisis de métrica sintagmática. Partimos de una estadística que luego nos iluminara una estilística.

¿Por qué escogí los sonetos de Jorge Luis Morales en vez de su poesía más vanguardista, de rima y verso libres?

En la historia de la literatura encontramos la mar de corrientes, escuelas y movimientos que se suceden, uno tras otro, imponiéndose, en mayor o en menor medida, en las distintas épocas. De todas esas épocas, la más importante y trascendental, especialmente por ser la más cercana a nosotros, es la época moderna:

> ese período que se inicia en el siglo XVIII y que quizás llega ahora a su ocaso--es la primera que exalta el cambio y lo convierte en su fundamento.[3]

Es por esto que con el romanticismo, el simbolismo, el surrealismo, etc., sistemáticamente ocurren un sin fin de cambios que a su vez propician otros, casi inter-

---

[3]Octavio Paz, Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia, p. 34.

minablemente.

Jorge Luis Morales forma parte, claro está, de este proceso cambiante y, aún cuando escribe poemas vanguardistas por sus novedades estructural, métrica y temática, no deja de desarrollar las formas poéticas clásicas y tradicionales como la décima, la oda, y en particular, el soneto. Recordemos la historia en la que dos artistas de vanguardia discutían sobre quién era más original y revolucionario: si el vanguardista de la década del '20, o si el más joven de los años '40. Termina el mayor diciéndole al más joven que cuando se han agotado todas las formas nuevas y revolucionarias de expresión artística, no hay mayor signo de rebeldía que componer un buen soneto.[4]

De esta aparente contradicción parte esta tesis, con la cual quiero demostrar que más que vanguardista o trascendentalista, Jorge Luis Morales encarna, en principio, ese espíritu rebelde de los románticos que continúa aún latente en la década de 1950, precisamente cuando él comienza a producir su obra. Su principal "leit motif" desde entonces ha sido la poesía pura, esa que aspira al silencio y, por ende, a la soledad del poeta, quién se mistifica y mitifica a sí mismo. De hecho,

---

[4]Veáse Díaz Plaja. 'Diálogo llamado de los dos vanguardistas', en Poesía y realidad, pp. 229-235.

todos saben que Jorge Luis Morales se ha resistido siempre a pertenecer a grupo alguno que, según él, pueda limitar su creatividad y su originalidad poéticas.

Una vez más reitero que el propósito y el objetivo de esta tesis no están encaminados al análisis de Jorge Luis Morales como parte de una época específica dentro de las letras puertorriqueñas. Más bien me atengo a un análisis métrico, rímico y rítmico de los 24 sonetos que se recopilan en los tres libros ya citados. Por esta razón, no pretendo entrar en largas disquisiciones sobre el trasfondo histórico del Trascendentalismo y la década del '50. No obstante, sí doy algunas generalidades que ayudan a ubicar a este poeta. De desear el lector más información, con el fin de corroborar otros y más datos, bastará con referirse a las fuentes que ofrezco en la Bibliografía.

Para los procedimientos técnicos me he valido de las fuentes principales de métrica y versificación españolas (como se demuestra en la Bibliografía), así como de las notas del Curso de métrica y rítmicas hispánicas que ofrece el Dr. Canino, en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico. Sé que un mero análisis métrico es incompleto y limitado, por lo que he encaminado las estadísticas realizadas para este estudio, hacia una estilística que arroje mayor luz respecto a Morales y el sifnificado general de su obra poética.

Me resulta imprescindible aprovechar esta oportunidad para hacer constar mi agradecimiento por toda la ayuda que recibí de parte de los amigos, profesores y familiares que me dieron ánimo y confianza mediante sus sonrisas, consejos y optimismo.

Muy especialmente agradezco a mi querido director y consejero de tesis, el Dr. Marcelino Canino Salgado, quien me respaldó en todo momento con suma paciencia y gran cariño.

También le doy las gracias a mis profesores de la Universidad Católica de Ponce, los Dres. Luis Díaz Márquez y Luis O. Zayas Micheli, así como al propio poeta Jorge Luis Morales por todas las atenciones y cortesías que tuvieron conmigo.

Como mujer, esposa y madre tengo que agradecerle tanto a tantas personas... La lista sería interminable. No obstante, me limitaré a nombrar exclusivamente aquellas personas que compartieron conmigo más de cerca estos últimos meses de redacción: Maruja Candal, Carmen Centeno, Rita Dragoni, Wanda Flores, Porfirio Martínez Laboy, Beatriz y Ralph McConnie, W. Nicolás Parkhurst, Carmen Inés Rivera Lugo, Rafael Torres Torres y Amelia Elena Yordán. Cuento con que mis demás amigas y amigos se sientan más que aludidos al yo darles mis más sinceras gracias.

CAPITULO I

TRASFONDO HISTORICO

A. El trascendentalismo y la Década del Cincuenta

Tras el largo desfile de 'ismos' que caracterizó las letras puertorriqueñas desde principios de siglo[1], surge en el ámbito universitario, casi a mediados del presente siglo, el que habría de ser el último de los ismos de vanguardia: el Trascendentalismo de 1948.

Más que un movimiento literario, el Trascendentalismo se autodefine como una filosofía de vida cuasi-religiosa, que pretende proteger al hombre -mejor aún, salvarlo- de todos los problemas políticos, sociales, económicos y existenciales prevalecientes en las calamitosas crisis de la posguerra.

Se caracterizó principalmente por un proclamado anhelo profundo del poeta por conocer su propio ser, el cual concibe como la morada de la divinidad. El movimiento se propuso la meta de enaltecer al hombre, contrastándolo con la maldad y fealdad de su circunstancia inmediata, sin rechazar, no obstante, su realidad humana.

Los primeros en revelar estas inquietudes, principales promotores del Trascendentalismo, fueron Félix Franco Oppenheimer (1913-), Eugenio Rentas Lucas (1910-),

---

[1] Ver Nuestra aventura literaria (Los ismos en la poesía puertorriqueña) 1913-1948 de Luis Hernández Aquino.

y Francisco Lluch Mora (1925-), poetas que dieron a la luz el Manifiesto Trascendentalista, publicado en la revista Alma Latina del 3 de julio de 1948. Posteriormente, se sumaron a este grupo Ramón Zapata Acosta (1917-), y Francisco Rojas Tollinchi (1911-1965).[2]

Para estos poetas, lo más importante estriba en lograr una armonía perfecta entre el yo personal y mundano, y el yo espiritual. En su Manifiesto explican que el Trascendentalismo "viene a ser, en su más pura y noble intención, integrador de la personalidad". Se proponen descubrir o develar, el dios interno dentro de sí mismos, contrario a algunos críticos que lo han visto como un endiosamiento por parte de ellos.

Es así como, mediante el uso intenso de un lenguaje simbólico, diferente y personal de cada uno de ellos, revelan una marcada vena mítica y mística, con la cual pretenden penetrar en la conciencia pura del ser y de las cosas hasta alcanzar los secretos más sagrados que allí habitan. Por otro lado, intentan lograr un punto de convergencia entre la realidad concreta - general y externa -, y la vivencia personal espiritual. Por ende, su mayor preocupación es el hombre, el ser, en constante lucha con su propia existencia. Como exponen en su

---

[2]El crítico literario y catedrático de la Universidad Católica de Puerto Rico - Dr. Luis O. Zayas Micheli no incluye dentro del grupo trascendentalista, a este último en su libro Trascendentalismo e ideología en PR, sin embargo, incluye a Francisco Matos Paoli como el precursor del Trascendentalismo.

Manifiesto, se trata de "estructurar una poética ontológica". Es así que definen su movimiento como un "neohumanismo romántico". A través de estas preocupaciones ontológicas persiguen obtener una conciencia universal y, finalmente, trascendental. Los trascendentalistas no se conforman, por lo tanto, con la visión del ser demarcado por un cuerpo limitado y material; parten del microcosmos para alcanzar un valioso macrocosmos: universo ilimitado donde se encuentra el verdadero ser espiritual.

El Trascendentalismo apunta a una época importante de ebullición literaria en Puerto Rico: la década de 1950. Es precisamente en este momento cuando aparece en escena Jorge Luis Morales con el dinamismo y la alegría de un joven poeta de apenas 20 años, aún resguardado de las tragedias mayores y menores experimentadas por los trascendentalistas de más edad.

La vinculación que Jorge Luis Morales tuvo con el Trascendentalismo fue breve; coincidió con su filosofía, conoció y compartió con sus exponentes, pero pasajeramente. Aún en el presente Morales se mantiene solo, al margen de todo grupo que pueda limitar o comprometer su poesía. Es por esto que, más que trascendentalista (en el sentido grupal), en este poeta se perciben rasgos del Romanticismo europeo, como se explicará en la parte B: "Jorge Luis Morales y su poética". Por lo cual, no se afilia a ningún movimiento estrictamente puertorriqueño, aunque sí se le considere como producto de la Década del

'50.

Desde principios de la década del '50 se expandieron en nuestra Isla los horizontes literarios y, con más fuerza que antes, se escucharon voces de poetas de otras partes del mundo hasta entonces conocidos quizás por una minoría, de quienes nuestros poetas aprenden y aprehenden. Sobresalen los nombres de Rilke, Holderlin y, en especial, Juan Ramón Jiménez, quien compartió personalmente con muchos de los jóvenes poetas de entonces, mientras enseñaba en la Universidad de Puerto Rico, siendo Jorge Luis Morales uno de los más allegados al poeta español. De hecho, Juan Ramón Jiménez lo califica como el mejor de los poetas jóvenes de entonces, y en el periódico Universidad escribió sobre Morales: "Sus versos tienen el canto llano de lo místico y un dios sencillo en medio y al final".

El grupo inicial del Trascendentalismo tuvo a su cargo la publicación de la revista Pegaso (1952), además de fundar, años antes, la Editorial Yaurel, gracias a la cual se publicaron libros de ensayo y poesía. En 1954, Lluch Mora y Zapata Acosta, por su parte, publicaron en Yauco la revista Orfeo (1954), dedicada plenamente a la poesía.

Continúan los acontecimientos literarios en la década del '50 con la publicación de la Historia de la literatura puertorriqueña (1956) de Francisco Manrique Cabrera; el Diccionario de literatura puertorriqueña (1955), de Josefina Rivera de Alvarez; y la

fundación del Instituto de Cultura Puertorriqueña (I.C.P.) (1955), con la publicación de su Revista, posteriormente (1958).[3]

Por su propia cuenta, Jorge Luis Morales da a conocer cinco poemarios, a saber: Metal y piedra (1952), Mirada en el olvido (1953), Inspiración del viaje (1953), Decir del propio ser (1954), y La ventana y yo. Este último fue escrito entre los años 1953-54, aunque se publicó en 1960; así como numerosos artículos y ensayos entre los que está su Manifiesto de la Nueva Poesía, publicado en El Diario de Nueva York, el 20 de junio de 1954, y suscrito por los poetas Clemente Soto Vélez (1905-) y Pedro Carrasquillo (1910-1964). Dicho Manifiesto es de suma importancia en el quehacer poético de Morales ya que es punto clave tanto de su poética como de su poesía.

El trascendentalismo, así como los otros ismos, no duró mucho tiempo. Sus miembros se desbandaron y el movimiento, aún joven, murió. Ahora bien, de aquellos poetas, Jorge Luis Morales se ha mantenido más activo dando a conocer no tan sólo una obra lírica extensa, sino también toda una filosofía poética que culmina hoy

---

[3]Para el recuento de revistas y demás acontecimientos literarios, véanse Juan Martínez Capó, "Las pequeñas Revistas literarias...", Asomante, pp. 102-123, y José Emilio González, La poesía en Puerto Rico, Tomo III, La Gran Enciclopedia de Puerto Rico, pp. 312-313.

día con lo que él llama "Medicina óntica".[4]

B. Jorge Luis Morales y su poética

Jorge Luis Morales, nacido en Ciales en 1930, crea, desde su primer poemario, un universo (léxico) metafísicamente trascendental, y su poesía recibe el elogio instantáneo de críticos valiosos de las letras puertorriqueñas.

Ya en 1955, José Luis Martín se refirió a Morales como "la voz lírica más auténtica de la joven poesía puertorriqueña".[5] Años más tarde, José Emilio González corrobora las palabras de Martín al afirmar que:

> Jorge Luis Morales es, sin duda alguna, uno de los poetas mayores del grupo que empieza a publicar en la década del '50.[6]

Francisco Matos Paoli, poeta y amigo personal de Morales se refiere a Morales como "el poeta más acendrado de mi isla hermosa", y en rapto casi extático le llama "privilegio de los dioses".[7]

Jorge Luis Morales es un poeta ascético-filosófico.

---

[4]Véase su más reciente artículo, bajo ese mismo nombre, en la sección Viva de El Reportero, San Juan, Puerto Rico, lunes, 27-VIII-84, p. 26.

[5]'La trayectoria poética de Jorge Luis Morales', El Mundo, 1-X-55, p. 24.

[6]'Escorzos de unidad en la obra de Jorge Luis Morales', Revista ICP, no. 43, abr.-jun. 1969, pp. 9-10.

[7]Carta a Jorge Luis Morales con motivo de su poemario La ventana y yo. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 15-VII-61, p. 39.

Vive dedicado a la poesía como un sacerdote a su religión. Más aún, asegura que el disfrute máximo de la poesía pertenece únicamente "a los entregados, a los escogidos. De ahí que el poeta sea no menos que un dios."[8] "La poesía salva", ha dicho en innumerables escritos y discursos, por lo cual, le rinde culto y tributo como si se tratara de una religión. Su poesía viene a ser, como en la estética romántica, la expresión cumbre de la imaginación del poeta, "capaz de libertar al hombre de los límites del mundo sensible y de transportarlo hasta Dios". Todo esto deja ver claramente los lazos que unieron a Morales con los trascendentalistas, los que a su vez, particularmente él, coincidieron con algunos rasgos simbolistas y hasta surrealistas, ya que, como observa Aguiar e Silva, ambos movimientos "desarrollan principios románticos".[9]

Por esta razón, aseguramos que la conciencia que Jorge Luis Morales tiene de la poesía como esencia verdadera y pura entronca con la visión que se desarrolló en y a partir del romanticismo, (sin dejar de mencionar otras huellas, aún más lejanas, como señala José Emilio González, que remontan a Homero, Platón, San Juan de la Cruz, por mencionar sólo tres). "Se venía pretendiendo

---

[8] 'Afinidades, sí; influencias, no'. Universidad, Río Piedras, Puerto Rico, 30-X-54, p. 6.

[9] Aguiar e Silva, Teoría de la literatura, p. 128.

que el poema fuese cada día más sólo poesía..."[10] De hecho, Jean Cohen explica cómo el romanticismo es el responsable del redescubrimiento de la poesía en su sentido moderno:

> ...el movimiento romántico constituye el momento en que la poesía desarrolló por vez primera y de modo general esta conciencia de sí misma.[11]

Para Jorge Luis Morales, la poesía no es otra cosa que "puro hecho lírico" que ha de brotar desde el interior del ser del poeta, como emoción viviente para darle sentido a lo que él llamó 'Nueva Poesía':

> ... esa que emerge fugaz y eterna, del surtidor del símbolo de mi tiempo histórico-espiritual. Poesía que no presenta anécdota alguna, porque traspasa las fronteras de la anécdota y, sin embargo, tremola la bandera de la verdad en el asta de la belleza desnuda.[12]

Es así como se refleja ese rasgo romántico de la poesía pura, que parte del interior del poeta, sin mensajes ni anécdotas externas como lo sería cualquier tipo de tendencia política, social, o moral. Contrario al poeta Pablo Neruda quien opinaba que la función del poeta debía ser la de "cronista de su época", Morales afirma que tal cronicidad es signo de antipoesía. La poesía,

---

[10] Francisco López Estrada, Métrica española del siglo XX, p. 21.

[11] Jean Cohen, Estructura del lenguaje poético, p. 21.

[12] Jorge Luis Morales, '¿Una ciencia de la poesía?' La Prensa, sec. 2, Nueva York, 21-II-54, p. 10.

por tanto, ha de carecer del elemento anecdótico, ya que éste la limita y empobrece.

Las ideas o tendencias sociales deben ser transmitidas a través de los medios de comunicación masiva (v. gr.: la prensa, la televisión, la radio, etc.). La poesía no es para las masas o para las mayorías, sino únicamente para aquellos privilegiados que, junto al poeta, puedan entenderla. La anécdota, hemos dicho, limita el vuelo poético, mientras que el Ser, el Poeta y su más íntimo canto son ilimitados y eternos; "su eternidad estriba--dice Jorge Luis Morales en su Manifiesto de la Nueva Poesía--en su facultad de perpetuo cambio..." Por esta razón, "la poesía repele toda conceptuación geográfica...La poesía es lo absoluto. La poesía es la poesía... La poesía es..."[13], y como tal, es la única posibilidad que tiene el poeta para develar y desarrollar lo originario. Más aún, la poesía es "arte divino", "transparencia suma", "única religión posible", "único evangelio mesiánico":

> ... La poesía es la ventana por donde se nos entrega el mundo y por donde salimos en busca del mundo... la poesía es la única totalidad concebible, la augusta divinización que nos nace para la eternidad".[14]

---

[13] Jorge Luis Morales, Conferencia: 'Libertad por la poesía', 27-III-76.

[14] Jorge Luis Morales, La poesía salva y Lecciones de teoría poética, Lección II, p. 235.

Mediante sus innumerables artículos periodísticos, ensayos y conferencias, Jorge Luis Morales se nos muestra como filósofo de lo que él llama "la más compleja de las ciencias del espíritu",[15] y adelanta su visión diciendo que es "la ciencia de más edad, la más plenamente desarrollada y, necesariamente, la menos comprendida".[16] Precisamente porque sólo un mínimo de poetas --los elegidos y entregados-- son los que verdaderamente pueden valorarla, conocerla y comprenderla a cabalidad.

Según Jean Cohen, el poeta, al no hablar como el resto de la gente, asegura su estilo propio a través del lenguaje anormal que utiliza, obligatoriamente, en su poesía. Para este crítico, "la poética es la ciencia del estilo poético",[17] es decir, la que tiene a su cargo estudiar dicho lenguaje anormal. En este aspecto se puede decir que Jorge Luis Morales es un estudioso de su propia ciencia. Si bien, poeta es el único título que le enorgullece, la poesía es la única razón del ser y su conciencia. De ahí que a la par que crea poesía, analiza y teoriza sobre la misma creando, así, su poética personal.

Aparte de los artículos de revistas y periódicos, aparecidos en su mayoría en El Mundo y Alma Latina, Jorge

---

[15] '¿Una ciencia de la poesía?'

[16] Ibid.

[17] Jean Cohen, Op. cit., p. 15.

Luis Morales se da a la tarea de escribir otro tipo de crítica y comentario literarios bajo el nombre de Alfabeto y ábaco, y que, no sin cierta ironía, subtituló: (Columna periódica y sin periódico). De hecho, en estos escritos que pertenecen a 1970, prevalece un tono altamente sarcástico, además de liviano y jovial: Psiquiatra con gallo (Tema para pintores); Tres hipóstasis de la rectoría; Zarza de caramotos en salsa, entre otros. Pero, el más importante de estos ensayos es: Otra vez en el estribo (Dislates autobiográficos)[18] en el cual está latente su romanticismo. La primera oración nos pone en contacto con dos grandes poetas románticos ingleses: George Gordon Byron y John Keats, y con Prometeo siempre en mente (recordemos la "visión prometeica" de los poetas románticos respecto a la creación poética),[19] describe sus problemas de salud debido a una fractura de cerviz. Refiriéndose a sí mismo en tercera persona, narra:

> . . . ¡Para bien de sus letras, Puerto Rico no perdió su poeta! Pudo haberlo perdido, sí, en el 1961, a causa de un accidente automovilístico. . . Pero como no le fue llegada su hora, desde la misma cama en que prometeicamente se le aplicaba tracción cervical, impedido para escribir, se acordó que los poetas no necesitan del accidente estilográfico para estilar su poesía. Todo lo que necesita un poeta es ángel y cultura.

---

[18] Fechado el 1ro de marzo de 1970.

[19] Aguiar e Silva, Op. cit., p. 127.

> Recordé que Milton, ciego, dictó a sus hijas nada menos que El paraíso perdido, y yo quise emularlo, dictando a mi esposa, en un rapto de prometeico delirio, el poema 'Resurrexit'. . .

Más adelante dice: "Treinta días estuve, como Prometeo en el Cáucaso, pero en cama de rotación. . ." De regreso en Puerto Rico para su recuperación:

> Y, no empece las dificultades postoperatorias, los insomnios se me convirtieron en heraldos de creación, surgiendo estos Alfabeto y ábaco que escribo todos los días, para poder estar en la universidad sin estar, porque yo soy palabra, y quiero que el fruto de mi palabra lo usufructúen todos cuantos están conmigo. Claro que muchas cosas las digo en parábolas, con telas nuevas, para que sólo me entiendan los que están conmigo que al modo de Cristo y el Marinero "Yo no digo mi canción/sino a quien conmigo va".

Así como encontramos rasgos románticos en la poética de Morales, encontramos, y él mismo lo dice, a otros grandes poetas de quienes ha tomado lo esencial, lo universal, que de una u otra manera los une, de modo que lo específico de uno también se encuentra en el otro. Así: en Edgar Allan Poe y su defensa de la Belleza, "como el más puro y elevado de los placeres",[20] Morales ve al iniciador de la Nueva Poesía en Occidente,"maravilloso buceador de la conciencia universal".[21] En Juan Ramón

---

[20] Aguiar e Silva, Op. cit., p. 48.

[21] 'Defensa de la Nueva Poesía', Alma Latina, 10-VII-54, p. 6.

Jiménez, su gran maestro, está la palabra pura, la poesía pura, "netamente desnuda, en plenitud de música, donde se acumulaban, con alta tensión eléctrica, las esencias más puras de la realidad".[22] Recordándonos a Poe y a Mallarmé, como él mismo señala, están el símbolo y la belleza:

> Al fijar nuestra mirada en lo oculto, sorprendemos el amanecer del símbolo que habrá de convertirse, por impulso propio, en surtidor de belleza. Toda poesía intimista, atenta a los avatares de la conciencia, se alienta, por necesidad, del símbolo[23]

Ahora bien, la soledad ocupa, acaso, el lugar más importante de la poética de Jorge Luis Morales, y sus principales defensores se dejan sentir en la "poesís" de este autor con intensidad:

> Dante, Petrarca, Garcílaso, Goethe, Rainer María Rilke, fueron seres que en la soledad dieron a la Humanidad las esencias de su espíritu. . .[24]

Para Jorge Luis Morales, la soledad es el punto de partida para la creación poética. El poeta, como místico y sacerdote (o dios en potencia), ha de vivir en soledad a la hora de crear su poesía: su decir del propio ser. Siguiendo los pasos de Rilke, funda su vida, su poesía, en la soledad. Es imprescindible que el poeta

---

[22]Jorge Luis Morales, 'A los 3 años de su muerte: Juan Ramón Jiménez'. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, lunes, 5-VI-61, p. 16.

[23]Morales, 'Defensa de la Nueva Poesía', p. 7.

[24]Morales, El poeta y la soledad, Alma Latina, 2-VIII-52, p. 4.

se aísle de todo elemento terrenal y ruidoso, así como anecdótico para que se le haga posible entrar en contacto con su ser espiritual. Todo artista, en su momento de creación más elevada, se encuentra solo, y su obra florece desde la soledad y el secreto, desde adentro, con fuerza inimaginable. Son estos artistas soledosos los que, por lo general, crean una obra valedera que logrará sobrevivir a su autor. Sólo mediante el autoconocimiento que se logra en la soledad, en esa comunicación total que se logra con uno mismo, es que el poeta --y cualquier artista serio-- puede llevar a cabo su única misión: "cantarle a lo íntimo y real de la vida". Es precisamente ésto lo que sucede con el arte surrealista, como asegura Morales, en "El poeta y la soledad", el cual "resulta ser el producto del análisis interior a que se somete el propio artista". Todo esto nos lleva a lo que Díaz Plaja llama "la mitologización" y la "individuación" del poeta que se da en el Romanticismo, con Víctor Hugo como responsable principal.[25]

La soledad desnuda y desenmascara; reduce el hombre a lo esencial; al verdadero ser, surgiendo así la fusión entre el ser (el poeta) y la poesía, una vez se ha rechazado el paisaje exterior, para así darle paso a lo más

---

[25]Guillermo Díaz Plaja, Culturanismo y creación poética, pp. 25-27.

sutil del ser:

> . . . La poesía no está hecha de la materia del alarido. Está hecha, sí, de la materia de lo etéreo; de lo que no se ve, y que por lo tanto se siente mucho más. . . Es más, la esencia de la poesía ha de sorprenderse en lo que llamaría yo una pasión de silencio.[26]

En esa "pasión de silencio", donde el poeta escucha solamente su voz interna, es que se logra el contacto cabal y armonioso con los dioses, dándose, entonces, el milagro de la poesía.

Como símbolo de la soledad, Jorge Luis Morales utiliza el ombú,[27] árbol de la América meridional que crece solitario, y con el cual se identifica. Como el ombú, ha querido crecer este poeta, salvaguardando su propio canto para crecer desde adentro y luego irradiar con su poesía hacia afuera como "ser revelado". Para él, en la soledad yace la esencia de la Nueva Poesía, a través de la cual el poeta se puede revelar al mundo como palabra viva. Sólo entonces surge el universalismo como base de su poética; pues, a medida que el poeta profundiza en su propio ser, más cognoscible se le hará el mundo circundante.

> Todo hombre en su interior es el mundo... La misión del poeta, pues, debe ser cantar a lo que active los nervios del hombre

---

[26] Jorge Luis Morales, "Palabras de homenaje", El Mundo, 24-VI-61, p. 11.

[27] Ver su artículo "El Ombú", El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 2-XI-57, p. 26.

> como especie global, como producto del cosmos. . . El artista, por natural, es un ser cósmico.[28]

Y continúa exponiendo:

> ... La soledad es a manera de una pantalla cinemática en la que se reflejan y se congregan todas las aspiraciones, anhelos y sueños de los hombres todos.[29]

desde su lugar --patria-- específico. De ahí que su coetáneo Matos Paoli le escribiera, en una carta del 28 de octubre de 1975:

> Tiendes a borrarte en lo universal. Pero la perfecta órbita de la isla te escancia siempre. Eres de Ciales y del mundo entero.

Jorge Luis Morales se yergue ante el mundo como autor de una filosofía de vida poética, mística y de salvación, en la cual el hombre, el poeta, como místico y sacerdote, persigue alcanzar sabiduría, poder y espiritualidad mayores.

> Es que para mí, el poeta es un héroe; es que para mí, el hombre es la divinidad. Porque ciertamente, no concibo la divinidad sino como el ser revelado. . .[30]

Se trata, pues, del "culto a la personalidad del poeta" de que habla Díaz Plaja, y que al respecto añade: "El poeta se convierte en un mito que merece, por sí mismo,

---

[28] Jorge Luis Morales, 'El poeta y la soledad'.

[29] Ibid.

[30] Morales, 'La poesía salva', p. 251.

los máximos honores de exaltación lírica".[31]

Aislado de grupos y pandillajes, como él mismo les llama, Morales se mantiene en plena actividad poética. Como profesor en la Universidad de Puerto Rico, director del taller de poesía que por años ha ofrecido en San Juan, y más recientemente, como fundador del Instituto Nacional de Bellas Letras (INBLE), Jorge Luis Morales encarna la filosofía y la visión del yo romántico. No es sólo el poeta, sino el maestro que ofrece y comparte sus conocimientos y sabiduría con aquellos --los elegidos-- que quieran y puedan ir con él. Es ejemplo vivo del poeta que, en la soledad, se supera a sí mismo y, más aún, a los demás. Para los románticos "no hay misterio que se les quede impenetrable; se atreven a llegar incluso hasta Dios y arrancarle sus secretos...", como señala Díaz-Plaja. A la luz de todo lo anterior, y para reafirmar la mitologización romántica que rodea a este poeta, creo pertinente reproducir las últimas estrofas del poema que su esposa --María Socorro Villalobos-- le dedicara a Jorge Luis Morales para su cumpleaños:

(...)
Aún no ha podido nadie
alcanzar tu vuelo de paloma.

Todos quedan atrás
contemplando el relámpago de versos
que vibran en ti, eje de tu tiempo,

---

[31]Díaz-Plaja, Op. cit., p. 28.

de ese tiempo que fue ayer,
que es hoy y que será mañana.

¿Acaso no ven los mortales
que la paloma habita sólo en tu ventana?

('Cincuenta campanadas' en
La poesía salva, p. 133)

Si bien Morales no se relaciona con sus coetáneos trascendentalistas, sino brevemente, no cabe duda de que sí emula a los poetas románticos y simbolistas franceses. Por algo uno de los trascendentalistas le llamó "el Rimbaud puertorriqueño".[32] Y aunque el Trascendentalismo es básicamente un movimiento romántico, queda claro que Jorge Luis Morales ha sobrevivido precisamente por aunar lo novedoso --como producto de la Década del '50--, con lo más clásico y universal del romanticismo europeo.

---

[32]Félix Franco Oppenheimer, 'Jorge Luis Morales, un poeta excepcional', El Mundo, Puerto Rico Ilustrado, San Juan, Puerto Rico, 2-VIII-70, p. 19.

CAPITULO II

EL SONETO ENDECASILABICO

A. Trasfondo histórico

1. El endecasílabo. Al emprender la tarea de buscar los orígenes tanto del verso endecasilábico como del soneto, sirviéndonos de los estudios de Navarro Tomás, Baehr, Sebastián Bartina, Núñez Mata, Balbín y otros (ver bibliografía), no encontramos ningún dato que sugiriera definitivamente alguna base latina. Sí queda bien establecido una raíz proveniente de Francia y Provenza, que aparece en la Península Ibérica a través de Cataluña, Portugal y Galicia, mediante los primeros trovadores catalanes y gallegos que visitaron la España de entonces, sobre todo durante los siglos XIII y XIV.

Antes de formalizarse su uso en España, el endecasílabo ya se había utilizado en la llamada poesía fluctuante, como por ejemplo, el Poema Del Cid y el Poema de Roncesvalles, entre otros.[1] Además lo utilizó Alfonso X, el Sabio (1223-1284) quien, aunque castellano, se valió de éste para sus poesías gallegas. No es sino hasta que apareció el Conde Lucanor de don Juan Manuel, en 1342, que al fin se tiene constancia de su empleo en Castilla.

---

[1]En realidad el dato proviene de Marcelino Menéndez y Pelayo quien afirma que el origen del endecasílabo ya existe en las bases del asclapeadeo mayor latino.

No cabe duda de que los principales responsables de la adaptación del endecasílabo italiano al español fueron Micer Francisco Imperial y don Iñigo López de Mendoza, mejor conocido como el Marqués de Santillana (1398-1458). A este último se le reconoce como "el padre del género italiano en España" ya que "busca sus modelos métricos entre los mismos petrarquistas italianos".[2] Sin embargo, no es sino hasta muchos años después de la muerte del Marqués, que el verso endecasilábico cobra verdadera importancia en España y se arraiga definitivamente.

> Entre las varias experiencias que las letras españolas recogieron de Italia, ... ninguna se destaca de manera tan definida como la adopción del verso endecasílabo con todo el cortejo de sus variadas estrofas. En ningún otro momento de la historia de la versificación española, se puede señalar un acontecimiento de semejante importancia.[3]

Ahora, si bien Francisco Imperial y en especial, Santillana, fueron los precursores del endecasílabo en España, quien verdaderamente lo difunde en toda España es Boscán (1495-1542), seguido, luego, por Garsilaso de la Vega. De ahí que, según Rudolf Baehr:

> se puede mantener la división tradicional en la historia del endecasílabo: antes y después de Boscán, justificada no ya por el mérito de su poesía, sino por el éxito que obtuvo, puesto que sólo a partir de él tiene el endecasílabo en España una historia ininterrumpida.[4]

---

[2]Rudolf Baehr, Manual de versificación española, p. 151.

[3]Tomás Navarro, Métrica española, p. 174

[4]Baehr, Op. cit., p. 146.

Desde entonces, el verso endecasilábico ha sido utilizado por los poetas hispánicos, considerándose como "el verso clásico de la poesía culta española".[5]

El endecasílabo, por ser un verso largo --"el más largo de los versos simples usados en español", según Navarro, consta de varios tipos rítmicos que permiten dar le a cada verso la fluidez adecuada de acuerdo a los acentos.

Para ilustrar métricamente los sonetos de Jorge Luis Morales, y dado mi particular interés en este aspecto, presento un repertorio descriptivo de aquellos ritmos métricos importantes y que han sido utilizados por este poeta, ya que nos referiremos a estos paradigmas constantemente:

1. <u>Enfático</u>. Es el verso endecasilábico cuyo primer apoyo rítmico o acento, cae sobre la primera sílaba, la cual marca un núcleo dactílico seguido por cuatro partes trocaicas. Los otros dos acentos caen sobre las sílabas 6ta y 10ma. Ejemplo:

$$\overset{1}{\breve{o}}oo \quad oo \quad \overset{6}{\breve{o}}o \quad oo \quad \overset{10}{\breve{o}}o$$

2. <u>Heroico</u>. Este verso lleva la primera sílaba en anacrusis. El primer apoyo rítmico cae sobre la 2^{nda} sílaba y le siguen los acentos obligados en las 6ta y 10ma sílabas. Por su forma, es el verso más matemático,

---

[5]Baehr, <u>Op. cit</u>., p. 152.

compuesto todo, a partir de la anacrusis, por cláusulas trocaicas.

$$\underline{0}\,/\quad \overset{2}{\overline{0}}0 \quad 00 \quad \overset{6}{\overline{0}}0 \quad 00 \quad \overset{10}{\overline{0}}0$$

3. Melódico. Tiene dos sílabas en anacrusis y el primer acento sobre la tercera sílaba. Le siguen los acentos intermedio en 6ta y final en 10ma. Esa primera sílaba acentuada se mantiene sola y alargada, seguida de cuatro cláusulas trocaicas.

$$\underline{00}\,/\quad \overset{3}{\overline{0}} \quad 00 \quad \overset{6}{\overline{0}}0 \quad 00 \quad \overset{10}{\overline{0}}0$$

4. Sáfico. Es un verso que presenta dos variantes que en ambas ocasiones tiene tres sílabas en anacrusis y el primer tiempo marcado en la 4ta sílaba pero, su acento secundario o intermedio varía entre las 6ta y 8va sílabas (sáfico menor y sáfico mayor, respectivamente). Las sílabas 4ta y 5ta forman cláusulas independientes y completas. El resto del verso se compone de tres cláusulas trocaicas.

a) Sáfico menor

$$\underline{000}/\quad \overset{4}{\overline{0}} \quad 0 \quad \overset{6}{\overline{0}}0 \quad 00 \quad \overset{10}{\overline{0}}0$$

b) Sáfico mayor

$$\underline{000}/\quad \overset{4}{\overline{0}} \quad 0 \quad 00 \quad \overset{8}{\overline{0}}0 \quad \overset{10}{\overline{0}}0$$

5. Endecasílabo a la francesa. No se tiene constancia segura respecto a los antecedentes de este verso.

Se sabe que ya existía en el período amétrico, y que no es sino hasta el siglo XIX que es recogido por Lista

(1775-1848), quien lo da a conocer en España, imitando los modelos franceses.[6] Desde entonces, lo han utilizado nuestros poetas de habla hispana, aunque no con tanta frecuencia o soltura como los otros cuatro endecasílabos ya expuestos. Navarro Tomás asegura su uso en los períodos neoclásico y modernista, mientras que Baehr señala que Juan Ramón Jiménez lo revivió en el poema Mañana de la Cruz' (1907).[7] El endecasílabo a la francesa sigue las reglas de las variantes del Sáfico, con la diferencia de que su acento en la 4ta sílaba cae obligatoriamente sobre una palabra aguda.

6. Endecasílabo dactílico. Es de los menos utilizados por nuestros poetas. Consta de dos variantes:

a) el propiamente dactílico, denominado también como anapéstico por Milá y Fontanals, y endecasílabo renacentista, provenzal, siciliano o italiano, como lo llama Sebastián Bartina. Sus acentos rítmicos caen sobre las sílabas 4ta y 7ma y el obligado final en la 10ma.

000 / 4 000 7 000 10 00

b) el gallego - portugués, conocido también como endecasílabo de gaita gallega y endecasílabo de arte mayor. Se diferencia del dactílico por tener acento en la

---

[6] Baehr, Op. cit., p. 153.

[7] Este poema está incluido en su libro Baladas de primavera. Véase bibliografía general.

1ra sílaba, formando así tres cláusulas dactílicas y la final, trocaica.

1 4 7 10
ÓOO ÓOO ÓOO ÓO

Ambas variantes existen desde la Edad Media, y fue cultivado por don Juan Manuel, Santillana e Imperial, y más adelante, Garcilaso, Boscán y Hurtado de Mendoza.[8] No obstante, el uso de ambas variantes ha sido menor que el de los otros tipos de endecasílabo por no considerársele metro culto debido a su importante y frecuente uso en canciones y villancicos populares. A partir del siglo XVII, cobra carácter propio, pero se sigue relacionando a "las letras cantábiles".[9] Su mayor fama y su principal uso son regionales, razón para explicar los nombres que se le han otorgado. De hecho, según Rubén del Rosario, el nombre de gaita gallega (segunda variante del dactílico), se debe a que ésta era el instrumento que se utilizaba para acompañar "los versos populares de ese ritmo, siendo el de once el que mejor se adapta a su movimiento".[10]

En el Modernismo surgió un nuevo auge por el endecasílabo dactílico, específicamente por el gallego-portugués (gaita gallega o de arte mayor), y tanto Navarro como Baehr coinciden en que el responsable de dicho acon

---

[8]Navarro, Op. cit., p. 183.

[9]Ibid., p. 296

[10]Rubén del Rosario, El endecasílabo español, p. 107.

tecimiento es Rubén Darío con su poesía 'Pórtico', publicada en el libro En tropel de Salvador Rueda, en 1892. Desde entonces, no faltaron poetas para imitarlo, entre otros, Alfonso Reyes y Gabriela Mistral. Sin embargo, cayó nuevamente en desuso, dato que no ha de extrañar, debido a que, precisamente, su regionalismo lo hace ajeno a nuestra lengua.

> La desafección de las letras cultas por este tipo métrico se debe, con toda probabilidad, a que su cadencia no se corresponde con el ritmo general del idioma.[11]

7. Endecasílabo primario. Según Rubén del Rosario, sólo hay cuatro tipos de endecasílabos, a saber: heroico, sáfico, dactílico y primario, limitando grandemente las posibilidades rítmicas del endecasílabo. Para él, los acentos en el verso heroico caen únicamente en las sílabas 6ta y 10ma, dejando fuera el acento principal en la 2^{nda} sílaba que es, justamente, el que lo distingue de los demás que también llevan acentos en las 6ta y 10ma sílabas. Respecto al sáfico, sólo reconoce el que lleva los acentos en 4ta, 8va y 10ma (sáfico mayor), sin considerar la variante menor. Su dactílico coincide con el dactílico de acentos en 4ta, 7ma y 10ma. La verdadera aportación del estudio de Rubén del Rosario fue establecer el tipo de endecasílabo primario o acentuado a medias, (como lo llamó Henríquez Ureña) con acentos rítmicos en

---

[11] Rubén del Rosario, Op. cit., p. 105.

las sílabas 4ta y 10ma, formando así dos cláusulas dactílicas y la final trocaica. Las tres primeras sílabas están en anacrusis:

$$\underline{000}/\ \overset{4}{\breve{0}00}\quad 000\quad \overset{10}{\breve{0}0}$$

8. Endecasílabo suelto. Es el nombre que se le da al endecasílabo sin rima. Navarro Tomás observa cómo este tipo surgió en el Renacimiento, siendo Boscán el primero en aplicarlo al español, seguido por Garcilaso, quien logró mayor éxito que su coetáneo. Se pretendía darle a la poesía romance el aspecto clásico de la versificación latina y su mayor reto consistía en tener gran seguridad en la construcción rítmica como compensación por la falta de rima.[12]

9. Endecasílabo polirrítmico. De acuerdo con Tomás Navarro, este tipo equivale a la "forma regular del endecasílabo ordinario", donde se combinan las variedades enfática, heroica, melódica y sáfica.

10. Endecasílabo galaico antiguo. Es un verso infrecuente en la poesía hispana debido a su carácter regional. Es el verso que lleva el mayor número -cuatro- de sílabas en anacrusis; aunque de acuerdo a Navarro Tomás ningún verso debe admitir más de tres sílabas en anacrusis. Su primer acento cae sobre la 5ta sílaba, seguido del obli-

---

[12] Navarro Tomás, Op. cit., p. 191.

gado en la 10ma.

$$0000 \quad \overset{5}{\bar{0}} \quad 00 \quad 00 \quad \overset{10}{\bar{0}0}$$

Para terminar, cabe señalar que existe otra distinción para el verso endecasilábico. Responde ésta a la cesura que ocurre luego de la terminación llana del primer heterostiquio[13], clasificándolo de dos maneras: endecasílabo "a maiore" y endecasílabo "a minore", según los términos del florentino Pio Rajna (1847-1930). Dicha cesura divide al endecasílabo en heterostiquios o hemeostiquios de 7 + 4 sílabas (a maiore), o de 5 + 6 sílabas (a minore).

Debido a la importancia y el auge que cobró el ende casílabo desde Boscán, convirtiéndose en el verso clásico por excelencia de la poesía en lengua hispana, pasó a utilizarse como el metro fijo en la forma más culta de poesía: el soneto.

2. <u>El soneto</u>. La base etimológica de la palabra soneto proviene del latín, "sonus", que significa sonido. Pasó al italiano como "sonetto", de donde se adapta al español. No obstante, se encuentra, además, la palabra "sonet", "en provenzal antiguo, que significa melodía

---

[13]Término correcto a usarse (junto a hemeostiquio*) cuando se habla de cesura en el endecasílabo. Aún los grandes estudiosos cometen el error común de llamarle hemistiquio*, que implica una división en partes iguales. Por ser el endecasílabo un verso largo, aunque simple, se divide en heterostiquios*: división de un verso sin igualdad ni proporción numérica*. (*Términos de Balbín Lucas, empleados por el Dr. Canino en su Curso de Métrica y Rítmica).

corta y ligera, "cancioncilla".[14] Al respecto, el autor inglés Charles Tomlinson escribió en 1874:

> "the more usual theory is that the sonnet originated with the Provençal poets in common with the canzone and many other forms..."[15]

y explica más adelante:

> "It seems impossible to examine the forms of the Provençal poems without feeling that the sonnet is quite in harmony with them".[16]

Pero, lo cierto del caso, en lo que a nosotros respecta, es que el soneto llegó a España directamente de Italia, y no cabe duda de que fue Francisco de Petrarca (1304-1374) quien "legó al mundo su imagen definitiva: 2 cuartetos y 2 tercetos, con sus rimas obligadas".[17] Sin seguir el orden establecido por los poetas del "stil nuovo" y luego a Petrarca, para la rima de los cuartetos, (ABBA ABBA), el Marqués de Santillana (1398-1458), introdujo el soneto en España con sus famosos "sonetos fechos al itálico modo", en los que ofrecía ya la innovación de las rimas alternas (ABAB ABAB). Sin embargo, sus sonetos no tuvieron divulgación, por lo que se considera a Boscán y a Garcilaso (1503-1536) como "los efectivos introduc-

---

[14] Baehr, Op. cit., p. 391.

[15] Charles Tomlinson, The Sonnet: Its Origin, Structure and Place in Poetry, p. 9.

[16] Ibid., p. 16.

[17] Efrém Núñez Mata, Historia y origen del soneto, p. 8.

tores de esta forma métrica en la poesía española".[18] Empero, es a este segundo y no a Boscán, a quien se le reconoce como el Petrarca español, pues es el que verdaderamente logra versificar como lo hacían los italianos, componiendo así, los mejores sonetos "de la lengua castellana".[19] Desde entonces, el soneto continuó una línea de triunfos que culminaron en el Modernismo gracias a las curiosas innovaciones que tuvo en las tierras de América hispana. Otros grandes y famosos sonetistas españoles, aparte de los ya mencionados, son Góngora y Argote (1561-1627), Lope de Vega (1562-1635) y Francisco de Quevedo (1580-1645). De éstos, a Góngora se le ha llamado el Príncipe del Soneto.

El soneto es un poema de construcción regular y específica que consta de 14 versos endecasílabos, que se distribuyen a su vez, en 2 cuartetos y 2 tercetos.[20] Las rimas de los cuarteros tienen las mismas consonancias y riman, (en el caso del soneto petrarquista de rima abrazada), el 1ro con el 4to, 5to y 8vo, y el 2^{ndo} con el 3ro, 6to y 7mo, (ABBA ABBA). Aunque las rimas de los

---

[18] Tomás Navarro, Op. cit., p. 184

[19] Núñez Mata, Op. cit., p. 14

[20] Los poetas ingleses, en especial Shakespeare, variaron este modelo clásico y dividieron el soneto en dos estrofas de seis versos, y una conclusión de dos versos ("couplet").

tercetos varían, se tienen como paradigmas principales de Petrarca, las que riman CDC DCD y CDE CDE. Se usa siempre la rima consonante y ningún verso ha de quedar sin su correspondiente rima. No obstante, a la luz de las investigaciones hechas por Núñez Mata, se sabe que desde que el soneto llegó a España, algunos poetas se han valido de las asonantes para rimar con las consonantes, y que este hecho se desarrolló a plenitud en el Modernismo dado el espíritu innovador que prevalecía entonces. Pero este proceder, así como las innumerables alteraciones que ha experimentado el soneto, se salen del patrón clásico establecido por Petrarca, permitiendo así un sinfín de variaciones nuevas que lo han enriquecido.

Como ya se dijo, el desarrollo del soneto llegó a su cumbre en el Modernismo. Rubén Darío, Padre del soneto moderno, sonetiza como ningún otro, rompiendo drásticamente con los patrones antiguos. Aunque mantuvo la rima clásica de los cuartetos, incluyó otras formas y metros nunca antes usados en español, como por ejemplo, alejandrinos y dodecasílabos, así como sonetos de 13 y 16 versos, dejando ver cierta influencia francesa. Por todos sus méritos, Núñez Mata lo llama "el primer sonetista de los tiempos modernos". Y añade:

> Emplea las rimas más raras y sonoras. El soneto llega a la cumbre del genio castellano. Mezcla a veces agudos con graves, graves con esdrújulos, agudos, graves y esdrújulos

> en un derroche de expresiones gallardas y sonoras.[21]

En fin, un verdadero genio, innovador por demás, que tiene su lugar en los anales de la poesía universal.

Aún cuando el soneto se presenta como una de las composiciones líricas más difíciles y estrictas, ha sido practicado por millares de poetas, quizás a modo de reto. Sin embargo, no todos han tenido la misma suerte a la hora de catalogarse como sonetistas valiosos.

> ... desde el Renacimiento no se han dejado de escribir sonetos... Todos los poetas con mejor o peor fortuna, han puesto sus manos en ello, pese a la dificultad que entrañaba la elaboración de un buen soneto.[22]

Perteneciente, desde el principio, "a la poesía culta por el asunto y el estilo",[23] Núñez Mata cita algunas de las frases con que ha sido denominado el soneto, v. gr.: Santo Grial, Vellocino de oro, o Flor de Mirto cocomo lo llamó Saint-Beuve (1804-1868). Francisco Matos Paoli, en Puerto Rico, se ha referido al soneto como "¡piedra filosofal de la poesía!".

B. <u>Los sonetos endecasílabicos de Jorge Luis Morales (Generalidades)</u>

El uso que Jorge Luis Morales hace del soneto ende-

---

[21]Núñez Mata, <u>Op. cit</u>., p. 52.

[22]Antonio Quilis, <u>Métrica española</u>, p. 141.

[23]Baehr, <u>Op. cit</u>., p. 392.

casilábico refleja buen dominio de este género lírico. Maneja el soneto desde su forma más clásica, siguiendo los patrones establecidos por Petrarca, hasta las formas más nuevas que surgieron desde el Romanticismo y que culminaron en el Modernismo, sin dejar, claro está, de impregnarlos de una nota personal, y muchas veces innovadora.

No cabe duda de que Morales se vale, en gran medida, de los patrones clásicos, con sus consabidos ritmos y rimas para expresar sus creaciones líricas. Sin embargo, utiliza también otros metros y combinaciones que nos sorprenden por su novedad o su uso infrecuente.

Para Jorge Luis Morales, el soneto no es un molde limitativo. Al utilizar el soneto en poemarios como Metal y piedra y La ventana y yo, en los que predominan el verso y la rima libres, lo hace con la conciencia de estarle impartiendo mayor lirismo a cada libro.

Los sonetos de Jorge Luis Morales son todos polirrítmicos, predominando en cada soneto un tipo rítmico en particular pero alternando siempre con otros. De esa manera, hay sonetos en los que se encuentran hasta nueve ritmos distintos y nunca menos de cinco. Los ritmos mayormente utilizados por Morales son el melódico y el heroico, como se verá más adelante en nuestro análisis métrico.

Para que el lector pueda tener una idea clara y completa de la diversidad de ritmos empleados por Jorge

Luis Morales en sus sonetos endecasilábicos, ofrecemos una taxonomía razonada y representativa de los mismos:

1. Enfático. Precisamente su nombre lo dice. Es el verso que logra crear un fuerte énfasis dado el acento en la primera sílaba:

1 6 10
síntesis de temor es la espesura

'Escepticismo', Metal y piedra, p. 54.[24]

2. Heroico. Por su forma, es el más matemático y de gran uniformidad, por lo que ofrece una sensación equilibrada y llana:

2 6 10
Na/vegas por un mar de transparencia.

'Trans Umbra', Metal y piedra, p. 46.

3. Melódico. Debido a que la tónica de este tipo de verso permanece sola y alargada (luego de la anacrusis), predomina una sensación de calma y suavidad:

3 6 10
Lo te/rrestre en tu vuelo has trascendido.

(Ibid.)

4. Sáfico menor (a) y sáfico mayor (b). Son acaso, los tipos de verso que resultan más lentos por la tónica y la postónica formar cláusulas independientes:

---

[24]El número de página se refiere a la Nueva Antología Poética que he utilizado para mi trabajo.

a)

4 6 10
por el su/premo instinto que me gui/a

'Decir del propio ser' III, Decir, p. 86

b)

4 8 10
Te desnu/daste del abrupto olvido;

'Trans umbra', Metal y piedra, p. 46

Aparte de la utilización que nuestro poeta hace de estos principales metros rítmicos, se vale de otros tipos menos usados antaño en la lengua española, pero que fueron "revividos" en algún momento de la historia y ahora Morales los utiliza actualizándolos:

5. Endecasílabo a la francesa. Entre los 24 sonetos que analizamos, contamos con un buen número de endecasílabos a la francesa. El acento agudo, luego de la anacrusis de tres sílabas, le imparte a este verso una fuerte cesura a partir de la tónica, dotándolo de una fuerza detenida:

a) endecasílabo a la francesa (menor)

4 6 10
enarbo/lar el canto, mi bandera

'Decir'. . .I, Decir, p. 85.

b) endecasílabo a la francesa (mayor)

4 8 10
como el me/tal en la crujiente forja

'La palabra', Metal y piedra, p. 58.

6. Dactílico[a] y 7. Gallego portugués[b]. Estas variantes se dan en la obra (léase sonetos) de Morales en escala menor, quizás por ser tan regionales y ajenos a la cadencia española. En particular, el gallego portugués cuenta con un ritmo demasiado marcado y fijo lo cual le brinda al verso una "agilidad extraordinaria"[25]:

a)

4 7 10
Consterna/ción total; callan las aves

'Escepticismo', Metal y piedra, p. 54[26]

b)

1 4 7 10
lirio de luz al futuro robado

'La voz ausente', Metal y piedra, p. 63

8. Endecasílabo primario. Denominado también como "acentuado a medias", se empleó antiguamente en las poesías provenzal y francesa, pudiendo ser, acaso, "la forma más antigua de todas", según palabras de Rubén del Rosario en su libro El endecasílabo español.[27]

---

[25]Sebastián Bartina, Tratado de métrica castellana; Verso y versificación, pp. 35-36.

[26]Este verso representa más de una posibilidad rítmica. Como puede observarse, este verso pudiera llevar acentos en las sílabas 4ta, 6ta y 10ma (endecasílabo a la francesa). Sin embargo, dos acentos agudos corridos no nos resultaron apropiados. Nos dejamos llevar, más bien, por la declinación que ocurre en el tono al finalizar una frase con pausa ('total';), y el énfasis que acompaña empezar otra ('callan...'). Además, tomamos en cuenta otras palabras llanas acentuadas en la 'a'.

[27]Rubén del Rosario, Op. cit., p. 110.

4 10
Estrella/ tú donde se purifica

'La palabra', Metal y piedra, p. 58.

Este acento primario -y único- antes del obligado en 10ma, le imparte al verso cierta cualidad de fuerza diferente a la del endecasílabo a la francesa, pues no tiene el acento medial en 6ta u 8va que lleva éste.

En el caso particular de este verso, el acento cae sobre el pronombre personal TÚ, imprimiéndole un valor paradigmático. Como dice Tinianov, citando a A.S. Shishkov, existe "una asociación de conceptos en una mis ma palabra" que le dan más belleza a la imagen que se pretende representar, debido a las innumerables ideas que suscita en la mente del lector.[28]

9. Endecasílabo galaico-antiguo. Un número ínfimo de versos se catalogaron bajo este ritmo, por ser sus apoyos rítmicos, en 5ta y 10ma, harto raros. De hecho, Navarro Tomás, por lo mismo que rechaza que pueda darse una anacrusis de más de tres sílabas, describe al galaico-antiguo como un verso compuesto por un hexasílabo y un pentasílabo, ambos polirrítmicos.

---

[28]Iuri Tinianov, El problema de la lengua poética, p. 83.

5 10
A esta clari/dad sujeto,/ el dí/a
'Conciencia del propio ser', Decir, p. 96

En este verso, la coma después de 'sujeto' es la responsable de que se haya escogido el hiato o,/e, quedando la sinalefa Ae. De lo contrario, el verso hubiera resultado heroico, a ver:

2 6 10
A/ esta claridad sujeto, el dí/a

Los endecasílabos "a maiore" y "a minore" se encuentran en los sonetos de Jorge Luis Morales en relativa proporción los unos y los otros. En muchas ocasiones la decisión respecto al lugar de la cesura fue meramente subjetiva por ser un poco difícil dar con ella.

a) endecasílabo "a maiore", (7 + 4 sílabas)

donde la luz palpita/ sin herida
'Trans Umbra', Metal y piedra, p. 46.

b) endecasílabo "a minore", (5 + 6 sílabas)

del grito solo/ que se trueca en onda.
'Sueño: voluntad I', Decir, p. 92.

LA RIMA. En general, Jorge Luis Morales se ciñe al modelo clásico del soneto, sobre todo, en cuanto a la rima de los cuartetos se refiere (ABBA:ABBA). Sólo un soneto, 'La voz ausente' (Metal y piedra, p. 63) está compuesto a la manera francesa de rimas enlazadas (ABAB: ABAB). También se vale de una combinación usada alta-

mente en el Modernismo, pero de extracción francesa, en el soneto 'Escepticismo' (Metal y piedra, p. 54) cuya rima es ABBA: CDDC.

Las rimas de los tercetos varían a plenitud, desde las principales clásicas (CDC:DCD; CDE:CDE) hasta las menos frecuentes (CCB:DDB; CDD:CEE; EEF:GGF), siendo ésta última de origen francés.

Existen varias clases de sonetos (V. gr.: acróstico, polígoto, en eco, etc.), mas no los consideramos en este análisis ya que nuestro poeta no los utiliza. Ahora bien, entre los 24 sonetos que motivan este estudio, Jorge Luis Morales sonetiza algunos que se salen de la norma:

1. Soneto de rima asonante o Antisoneto. El soneto 'La palabra' del poemario Metal y piedra, nos llama la atención por ser el único, entre el total de 24 sonetos, que no sigue el paradigma de la consonancia típica del soneto clásico. Por el contrario, se vale de la asonancia la cual lo acerca y relaciona a una poesía de estrato popular. Aún más interesante es el hecho de que dicha asonancia es sumamente irregular ya que no guarda la regla de acentuación vocálica necesaria para que exista la rima asonante tal como es. Este fenómeno, por lo tanto, nos enfrenta a un cuasi antisoneto. Alfonsina Storni, denominó antisoneto al soneto compuesto por endecasílabos sueltos, de versos ligados, o, en otras palabras, sin rima o de rima libre. Una lectura del mismo corroborará su irregularidad en cuanto a la rima asonan-

te y justificará que hayamos decidido referirnos a él como 'antisoneto' de ahora en adelante.

Al no poder valerse del factor rímico como delimitador del metro del verso, la responsabilidad y la importancia recaen sobre el ritmo de cada verso, pues sólo de él depende la fluidez que debe tener el soneto para así contrarrestar la ausencia de rima. En nuestro "antisoneto" predominan los ritmos melódico y heróico, como se explicará más adelante en la parte del ritmo.[29]

2. Soneto "al revés" o inverso. En su sonetario Decir del propio ser, Jorge Luis Morales invierte el orden de los cuartetos y los tercetos en el soneto 'Estancia en la nieve' II. El crítico Núñez Mata nos muestra su origen al explicar:

> Pablo Verlaine en Francia, simbolista, (1844-1896), compone a Sapho, sonetos, colocando los dos tercetos antes que los cuartetos.
>
> Estéfano Mallarmé (1824-1898) hace sonetinos tan elegantes y bellos como los de sus coetáneos de la misma escuela simbolista. Escribe un soneto en que los tercetos están encima de los cuartetos.[30]

Dato curioso resulta ser que Morales colocara su

---

[29]En 1944, el coetáneo de Morales, Matos Paoli, ya había publicado el 'Antisoneto al mar doncel', en su libro Habitante del eco, p. 16.

[30]Núñez Mata, Op. cit., p. 35

soneto inverso casi a mitad del sonetario. De los 15 sonetos que componen Decir, 'Estancia en la nieve' II ocupa el 7mo lugar. De esta manera, rompe un patrón establecido, creando, así, más variedad dentro de la totalidad de dicho sonetario.[31]

3. Otro tipo de soneto que utiliza Jorge Luis Morales es el que Théodore de Banville, poeta del Parnaso, consideraba como regular en su construcción:[32] los cuartetos tienen la rima petrarquista (ABBA:ABBA), pero los tercetos riman CCD:EDE. El soneto 'Estancia en la nieve' I, (Decir), sigue este patrón.

Todos estos datos nos encaminan a verificar la gran influencia (o "afinidad" como diría él) que Jorge Luis Morales ha recibido de los poetas románticos, específicamente de los franceses.

---

[31]Cabe señalar que más o menos para la misma época, otra coetánea de Morales, Violeta López Suria, escribió tres sonetos inversos bajo ese mismo nombre en su libro Gotas en mayo (1953). Ver su Antología poética, pp. 8-9.

[32]Núñez Mata, Op. cit., p. 6.

CAPITULO III

LA EXPRESION DEL MUNDO POETICO

A. Temas - símbolos: Introducción

El simbolismo de Jorge Luis Morales es transparente, no hay hermetismos. Por tal razón, he optado por no recurrir a citas y textos innecesarios. Más bien he partido de la documentación disponible recogida a través de los años. Los símbolos de este poeta son bastante comunes en nuestra experiencia literaria tradicional.[1]

Efectivamente, Jorge Luis Morales logra presentar un mundo poético cargado de lirismo a la vez que de cotidianidad. Su léxico, aunque rico, no es rebuscado ni barroco. Sus imágenes y símbolos, aunque innumerables, son concisos y abiertos.

El principal interés al presentar este capítulo estriba en ofrecer una visión abarcadora y general de la poética de este autor, tal como se deja ver en sus sonetos. No se pretende, por tanto, hacer una exposición agotadora de su estilística, sino, más bien, demostrar aquellos temas y símbolos recurrentes a través de estos 24 sonetos, mediante su agrupación en universos léxicos. A partir de la estadística de esos universos llevada a cabo, en primer lugar, llegamos a establecer una temáti-

---

[1] De modo general consulté A Dictionary of Symbols de J.E. Cirlot, y A Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets de Barbara G. Walker, con el propósito de corroborar datos y alusiones. Ambos libros están incluidos en la bibliografía general.

ca y una estilística básicas.

1. La palabra escrita. Para Jorge Luis Morales "la palabra escrita no es otra cosa que lo divino abierto en cruz..."[2], y, de hecho, insiste:

> Hay que crucificar la palabra; hay que fijar la palabra; hay que aherrojar la palabra.[3]

Es al poeta, "príncipe de la palabra" como él mismo lo ha llamado,[4] a quien le corresponde la díficil tarea de querer "aprisionar la palabra en su esencia absoluta".[5] Para lograr esto, es imprescindible referirnos específicamente a la palabra escrita ya que solamente así la palabra fluye eternamente: al quedar fija, aprisionada, crucificada en el papel, la palabra se eterniza e inmortaliza: "¡verba volant, scripta manent!".

En el momento en que la palabra queda escrita adquiere lo que Tinianov llama una "característica léxica propia"[6], como producto irremediable de una época, una nación y un ambiente específicos y particulares. Pero, por

---

[2]Jorge Luis Morales, Alfabeto y ábaco: El parto de la letra.

[3]Ibid.

[4]El hombre y la palabra, Mayo 1961.

[5]Ibid.

[6]I. Tinianov, Op. cit., p. 63

otro lado, el mismo Tinianov señala que la palabra no está dotada de un significado preciso. Por tal razón, este crítico la compara con un camaleón que tiene facultades de cambiar y camuflajearse, y afirma que la palabra no puede existir fuera de la oración o del verso.[7] Por lo tanto, la palabra ha de considerarse siempre dentro del contexto "que le confiere su ámbito discursivo más común y habitual".[8]

La palabra ha de mantenerse pura y exacta. Jorge Luis Morales nos dice:

> ... Siento, vivo y pienso que la palabra, no debe mancillarse en el gimnasio del choteo. La palabra es el método único, insustituible, indelegable, inalterable, que nos garantiza el conocimiento último de las cosas. Por la palabra aprehendo las ultimidades para sorprender mi identidad. Soy por la palabra y la palabra, en la tensión total de sus posibilidades, poesía es, encuentro definitivo y, en fin, salvación.[9]

De ahí se entiende el gran valor que tiene la palabra para este poeta. La palabra, por lo tanto, cobra un sentido cabal y profundo, de modo que la encontramos en su obra --particularmente en sus sonetos-- tanto en función lexemática-temática como en función simbólica.

---

[7]Iuri Tinianov, Op. cit., p. 55

[8]Ibid., p. 63.

[9]Alegoría del moriviví y el coquí, 7-II-81, p. 3.

> En la irradiación de su simbolismo se redime la palabra poética. El símbolo es la palabra que dice para todos y para siempre.[10]

Por un lado, 'la palabra', como tema grafemático, aparece apenas cinco veces en los sonetos de Jorge Luis Morales:

La palabra se nutre de rocío.

1er verso, 'La palabra', Metal y piedra

¡Oh, la palabra - en ti, madre, su origen -

Ibid., 3er verso

una palabra, un sueño, con apuro.

8vo verso, 'La voz ausente', M y P

Vencida la palabra no palpita:

Ibid., 10mo verso

una frutal palabra sin sonido.

8vo verso, 'Sueño: Voluntad'I, Decir

Mientras que por otro lado, contamos con un sinnúmero de alusiones afines, como por ejemplo: trino, voz, decir, habla, canto, sonido, música, hablar, grito, llamada, que se repiten en innumerables ocasiones y que son equivalentes poéticos del concepto "palabra". De igual manera tenemos que tomar en cuenta todas las palabras que forman y componen cada verso de cada soneto. Es impor-

---

[10] La poesía salva ..., Lección II, p. 234.

tante entenderlo así ya que para Jorge Luis Morales la

> ... Poesía es palabra; el ser es palabra; poesía es ser, lo eterno fugitivo que se cuaja, vibrante, en el diáfano esplendor de la palabra.[11]

Hemos de insistir en el hecho de que si bien la palabra resplandece por sí sola, es menester enmarcarla dentro de un contexto particular con el fin de revestirla de una verdadera significación, más amplia y completa. En cuanto al valor significativo de cada palabra hay que aceptar que cada una conlleva su propio "matiz léxico, incluso el más tenue, aún en las palabras más secundarias".[12] Por eso es que reiteramos y sostenemos la visión de Tinianov de que en poesía cada palabra es "una nota léxica característica". En esto estriba la importancia del análisis de las palabras en su contexto con otras (dentro de una frase o en un verso, por ejemplo), en primer lugar, para luego analizarlas independientemente, cada una separada del resto del mensaje. Así, pues, cada palabra adquiere un significado de acuerdo al lugar en que esté situada en relación a los demás formantes del sintagma.

El soneto 'La palabra' es ilustrativo en cuanto a la importancia que tiene la palabra para nuestro poeta.

---

[11] Conferencia 'Libertad por la poesía', 27-III-76.

[12] Tinianov, Op. cit., p. 96.

La palabra es el todo. Sin principio ni fin es la palabra; única, atemporal, eterna.

La trascendencia primordial de este soneto yace en ser el único - entre los 24 sonetos - que no sigue el paradigma de la consonancia típica del soneto clásico, como dijimos anteriormente. Los otros 23 sonetos son paradigmáticos al respecto porque todos llevan rima consonante. Nos interesa este dato, más que nada, por tratarse de "la palabra": ilimitada, infinita, abarcadora. Por lo tanto, concuerda perfectamente bien que sea precisamente este soneto -y no otro- el que no corresponda a las reglas rímicas clásicas y tradicionales. Se trata, pues, de una imagen cabal, absoluta ...

Jorge Luis Morales ha logrado establecer y demostrar la fusión entre los niveles morfosintáctico y semántico. Su mérito es aún mayor al haber escogido el soneto como medio de expresión poética, siendo éste una forma culta, pensada y, hasta cierto punto, rígida. No obstante, la ruptura rímica lo ha llevado a un plano menos rígido que va a la par con el símbolo de la libertad de la palabra. De esta manera surge en este soneto un encuentro entre los elementos culto y popular, ya que como se sabe, la asonancia es de estrato popular. Sin embargo, en este caso, la rima asonante es sumamente irregular por lo que no la podemos clasificar del todo como popular. Algo queda claro: 'La palabra' no ha dejado de ser un soneto culto, aún cuando le hayamos añadido el prefijo "anti"

- antisoneto - por no valerse de la rima consonante.[13] De esta manera, Jorge Luis Morales se aprovecha de la irregularidad de la rima, casi libre, para darle forma a lo que de por sí es libre, espontánea e ilimitada: la palabra.

Por otro lado, resulta interesante el hecho de que en este soneto se encuentren pocos adjetivos. Efectivamente, los nominales sobrepasan a los verbales y los adjetivos, los cuales pueden enumerarse por lo pocos que son. Hay igual número de adjetivos antepuestos y pospuestos: fiel espiga y crujiente forja; dominio cristalino y fruto bermejo. Los demás adjetivos aparecen aislados, por sí solos: azul, intacta (la fuente); esculturada, angelizada (la palabra). Se trata de hacernos llegar el mensaje directamente; es el interés que tiene el poeta de presentarnos la palabra sola, sin artificio, sin demasiada adjetivación que pueda desviar la atención de la esencia de las palabras. Por eso, en este soneto, nos parece percibir

> ... la antigua creencia en el poder
> de las palabras; la poesía pensada
> y vivida como una operación mágica
> destinada a transmutar la realidad.[14]

Por su cuenta, Morales afirma:

---

[13]Ver Capítulo II, parte B, y más adelante, el Capítulo IV, parte A.

[14]Octavio Paz, Op. cit., p. 92.

La palabra nos hace. El ser se
revela en plenitud cuando ha logrado
devenir palabra desnuda... colmada
de la presencia de Dios, Divinidad
revelada, la palabra...[15]

Y como tal, como Divinidad, como todo, la palabra es puente imprescindible para poder llegar a la base del tiempo y el espacio.

2. La palabra, el espacio y el tiempo. El espacio, como elemento, está íntimamente asociado con la palabra y el sonido; es la zona intermedia entre el cosmos y el caos. Por un lado, y tomado como el ámbito de lo posible, es caótico.

para romper mi angustia en accidente,
una palabra, un sueño...

'La voz'

Por otro, como la región en que las formas y estructuras tienen su existencia, es cósmico.

Habla la tierra por mi voz tallada
con acento divino y jubiloso;
y con mi propia voz hablo yo airoso
esta mañana en claridad cuajada.

Tú, Señor, que me diste la sagrada
misión de hablar al aire presuroso,

'Estancia' I

Culturalmente, el espacio se relaciona con el tiempo ya que éste es la apertura mística en que se logra la transición y la trascendencia. Es decir, el sendero

---

[15] El hombre y la palabra, Mayo 1961.

que va del mundo manifestado (espacial y temporal) al reino de la eternidad.

Si llegase algún día, con mis manos
mojadas de rocío y la mirada
en tiempo y en espacio coronada
por esos mundos mínimos lejanos,

'Decir' II

El sonido (la palabra) es la causa mágica del nacimiento del mundo; es la iniciación al mundo de lo bello:

Pero el árbol aquel con mi tristeza
yo hermoso lo torné. Y una mañana
se inició con mi canto en la belleza.

'Formación'

Cada palabra, cada verbo, denota una acción, una pasión, una operación, y su simbolismo es una consecuencia directa de la transferencia de su sentido material al sentido espiritual. En el soneto 'La palabra' encontramos la creación toda, sin principio ni tampoco fin, atemporal y eterna: es la palabra (sonido, canto, voz):

¡Oh, la palabra -en ti, madre, su origen-
(...)
--¡mírala urdiendo el canto sin principio!--
(...)
De tu espuma nació y en mi ha vencido:
la Eternidad le espera sonriente.

Especialemente, en la expresión del universo creativo de la poesía, la palabra es un movimiento que, mediante el poder de la imaginación consciente, transporta al que habla (yo) y al que escucha (tú) de un mundo (en tiempo y en espacio) a otro.

Tú, que ayer me mirabas, Caminante,
junto al árbol sin fruto. Tú que eras
del tiempo segador en las riberas
de la noche; y en ella su habitante.

No me pensaste tú en aquel instante
futuro inventador de primaveras.
Y si me vieras hoy; y si me vieras
(...)

Si tú me vieras, Caminante, ahora.
(...)

'Formación'

Esas palabras, ese tiempo y ese espacio van mucho más allá... No se trata únicamente del yo lírico hablándole al tú poético. Es también el tú que somos nosotros, los lectores, inmersos en aquel mundo pero desde este ahora y en este aquí.

En Jorge Luis Morales, el tiempo y el espacio son los substratos donde se establece una interrelación con los otros elementos.

Las recurrencias al olvido (5 veces escrito con minúscula y 3 con mayúscula; así como los verbos y sus derivados "olvidé", "olvides" y "olvidado") en los sonetos de este poeta recuerdan el arquetipo del "Centro del espacio" en que el tiempo niega su propia esencia (la memoria de su estructura vigente) y regresa a la nada mística donde todo es potencia inmanifestada.

Mi corazón al aire vive unido
como al aire las aves. Es la hora
cuando la luz del sol más tentadora
se funde en mí sin límite de Olvido.

'El que vive en mí'

Se trata de "mantenerse" vivo en el tiempo y el espacio, rechazando la amenaza del olvido; es el anhelo a la inmortalidad:

¡Qué limpia juventud la que he tenido;
sembrando amores y cogiendo amores,
sin que me tiente el árbol del olvido!

'Estancia' I

Es la pugna que se da entre el deseo de vivir (inmortalidad) y la amenaza de la muerte (el olvido):

Se crea un orbe de inmortal latido
combatiendo las aguas del olvido:
asciende el nombre a eternidad segura.

'Conciencia del ser' I

donde triunfa la inmortalidad gracias al verbo, el nombre, la palabra...

3. Los elementos. Durante milenios -desde la filosofía natural antigua- el mundo se ha percibido regido por cuatro elementos básicos: Aire, Fuego, Agua y Tierra, En la creación poética, no han faltado escritores que hayan utilizado los mismos como temas o símbolos. Jorge Luis Morales es uno más de tantos poetas que, a su modo, se vale de esos elementos como simbolismos en su poesía.

Estos cuatro principios fundamentales aparecen en los sonetos de Jorge Luis Morales inmersos en sus respectivos universos léxicos de pájaros, luz, acuático y terrestre (flora); en todo lo telúrico y sus contornos.

a) Aire

Este elemento se asocia primordialmente al aliento de vida, a la idea de la creación y al espíritu de la libertad:

te esparces por los aires de la ausencia.

'Trans Umbra'

La liviandad, el vuelo y la sutileza son esenciales a la conceptualización de este elemento cuya característica distintiva es el dinamismo de la desmaterialización.

Lo terrestre en tu vuelo has trascendido.

'Trans Umbra'

No es sorprendente que encontremos en los sonetos de Jorge Luis Morales constantes referencias a este elemento en su representación alada. Todo pájaro es un símbolo de la espiritualización de la materia. Asimismo, representa la purificación y la libertad del alma humana. Por lo tanto, su capacidad para trascender los límites de la existencia cotidiana se refleja con claridad en el vuelo de las aves:

De las aves que acepte el poderío...
La eternidad trazando con su vuelo
descubrirá la esencia del rocío.

'Sueño' II

El aire es símbolo de poder y limpieza. Dios Padre se manifiesta siempre en aire y fuego; envuelto siempre por un viento fuerte que lo recarga de misterio y de inaccesibilidad. De igual manera, la presencia de los ángeles está acompañada por vientos fuertes. Es ese viento, ese aire que todo lo purifica, el que Jorge Luis Morales incorpora como símbolo en sus sonetos.

Esa voz blanca que posó en mi frente
odia la piedra y el metal que es duro.
Esa voz la conozco: es voz ausente,
enraizada en el aire claro y puro.

'La voz ausente'

De manera que sirva de preámbulo para manifestar la dicha:

¡Lumbre de amor en lo eternal crecida,
que, al fin vencidos nombres y rumores,
se instalará en el viento la alegría!

'Alegría'

Es también en ese aire donde encontramos al ave principal de Morales:

... Y en su aire diamantino
paloma se sorprende...

'Conciencia' III

En Jorge Luis Morales, la paloma es el pájaro esencial y de promisión inspirado por las escrituras cristianas en las que el Espíritu Santo toma esa forma para manifestar su presencia entre los seres humanos. Por eso es que el yo poético rechaza la mundanalidad dura e impura, a cambio de la espiritualidad que representa la paloma:

No a la ciudad yo miro en que perdura
la torpe exclamación de la dureza;
sí a ti, rica paloma de firmeza,
donde el ritmo infinito se inaugura.

'Luna interior'

La paloma, con su pureza, es dadora de felicidad:

Cuánto gozo en la nieve congregado
de júbilas palomas;...

'Voz' I

Por último, la paloma aparece íntimamente ligada a un símbolo recurrente en la poesía de Morales: 'La venta-

na'[16]. La ventana, a su vez, es parte integral del aire; por ella entran y salen el aire, la brisa, el viento y los pájaros, en contínua renovación del ser:

> En esta razón de ángel que me alienta
> inventó una paloma: mi ventana.
> Y con su voz -rubor de la mañana-
> es que mi ser, a diario, se alimenta.
>
> 'Sonetos' I

b) <u>El fuego</u>

El fuego es el elemento de la transformación, la expresión de la energía espiritual, y el mediador entre las formas creadas tras la depuración y la regeneración.

> ¡Soy la total palpitación del mundo,
> soy esencia, soy agua y me confundo
> en este fuego del excelso mito!
>
> 'Conciencia' III

El uso simbólico del fuego implica el deseo de aniquilar el tiempo y las estructuras que lo conforman para dar lugar a la aurora de un mundo sutil, trascendental y eterno en el cual

> a cada instante brota una alborada.
>
> 'Sonetos' II

Pero antes de esa alborada, antes de que hubiese luz como tal, lo que existía en el mundo era la oscuridad,

---

[16] Digo poesía a propósito, pues en los sonetos sólo aparece una vez: en el ejemplo que cito de 'Sonetos a mi madre' I. Por esta razón, además, no lo incluí como parte de los temas-símbolos.

Los "misterios oscuros" ('Escepticismo') y la "espesa sombra" ('La voz ausente') permeaban toda la creación. Luego surgió la luz, que a la vez era la no-luz, es decir, la luz inicial, plena y total del génesis, cuando la creación se vio

sin noche, día, atardecer o aurora,

'Voz' I

Era la luz verdadera, única y original, hasta que se crea ron el sol, la luna, las estrellas, ... El yo poético recuerda:

Fui lucero en el cielo constelado

'Oración'

y se proyecta:

Cada átomo de mí será tan claro
como ese diamantino sol que mira
mis pisadas ...

'Decir' III

y en el presente afirma:

¡Oh, luna virgen, perfección e idea
de la luna que en mí tiene morada

'Luna interior'

La luz, la "generosa llama" ('Conciencia' III), transfigura el alma al destruir la oscuridad y la ignorancia que amenazan al ser. El yo poético se encuentra y se reconoce:

¡Yo amanecido en el dominio ansiado
y en la fruta madura amanecido!

'Voz' I

Ante su iluminación, el yo cobra conciencia de sí:

Y aquí mi corazón ardiente exclama,
al agitarse su ola de estatura:
¡única soy, inconfundible llama!

'Voz' II

El poder victorioso y la vitalidad de la luz triunfan sobre la maldad y la mezquindad de las limitaciones humanas. La purificación es el sacrificio necesario para recibir la iluminación.

El fuego es purificador. La luz es iluminadora. Al purificarnos nos iluminamos, gracias a lo cual podemos descubrir el verdadero sendero. Sendero iluminado; verdad conocida. Esta es la base del autoconocimiento; tal es la clave de la "poesis" de Jorge Luis Morales.

No el pulso al tiempo brinda su latido;
sí el paso inicia a la soñada aurora
donde infinita claridad colora
de pureza interior al viento asido

a la verdad de mí que se ilumina
con la esencia más alta, con la esencia
que sereno perfil da a la conciencia.

'El que vive en mí'

Como se ha demostrado, la luz tiene parte esencial en los sonetos de Morales. De los 24 sonetos, solamente 2 --'Estancia en la nieve' II y 'Sueño: Voluntad' II-- no mencionan la luz o sus equivalentes. En el poemario <u>Metal y piedra</u> hay un solo soneto --'Escepticismo'-- que si bien no la menciona, lo hace indirectamente a través de sus opuestos: "penumbra" y "oscuros". En ese mismo libro, alterna las palabras 'luz' y 'sombra' en los sonetos 'Trans Umbra' y 'La voz ausente'.

'Decir del propio ser' III y 'El que vive en mí'

son los sonetos que cuentan con el mayor número de palabras alusivas al fuego y a la luz: claro, diamantino sol, luz, llama, luce y mañana, en el primero; luz, sol, aurora, claridad, ilumina y lumbre, en el segundo.

El elemento fuego y su universo léxico de luz van desde la luz más pura y tenua: alborada, albada, aurora, albor, albura, amanecer, atardecer, etc., hasta la luz más intensa y plena: fuego, llama, llamarada, lumbre, ardiente, encendido, sol, meridiano y otras. A través de este universo léxico podemos ver claramente una poesía enaltecedora, brillante, positiva, iluminada e iluminadora.

c) El agua

Este elemento, cuya presencia en los poemas de Jorge Luis Morales es evidente tiene connotaciones dispares. Como preservador de la vida y procurador de la pureza, el agua es un elemento de trascendencia:

> Te desnudaste del abrupto olvido;
> navegas por un mar de transparencia.
>
> 'Trans Umbra'

Como mar de indecisiones y deseos, la sangre (que contiene más o menos un 90% de agua) es elemento de contaminación y atadura a la condición humana.

> Un amor unidor que se proclama
> sangre suya, el mismo ser ardiente.
>
> 'Conciencia del ser' II

El tema acuático, pues, en los sonetos de este poeta, está siempre presente. Como en el poema 'The Rhyme of

the Ancient Mariner', del romántico inglés Samuel Taylor Coleridge que versa "Water, water everywhere...", en los sonetos de Jorge Luis Morales el agua parece inundarlo todo, hay agua en todas partes, o cuando menos, está la humedad que se siente en unas "manos/mojadas de rocío" ('Decir' II).

En todos los sonetos de Metal y piedra y La ventana y yo, encontramos este universo léxico. En el sonetario Decir, contrario al crítico literario José Luis Martín, quien afirma que "de los 15 sonetos, solamente tres no evidencian la presencia del agua o sus afines alusiones"[17] el tema acuático está presente en todos excepto uno: 'El que vive en mí'. Se recoge, por lo tanto, un universo léxico sumamente extenso, vasto y amplio, en el cual encontramos desde las palabras más cercanas y directas: agua, llovizna, mar, fuente, ola, río, onda, rocío, vaso, beber, etc., hasta alusiones tales como: sangre, bruma, nube, espuma, arena, ribera y otros. Asimismo, el poeta se vale de palabras cuyo uso no es común en Puerto Rico como, por ejemplo, procela y orvallo.

Toda esta presencia líquida nos da la sensación de pureza y limpieza; de fluir y frescura. Se navega "por un mar de transparencia"; alrededor, la bruma, la espuma

---

[17] 'La trayectoria poética de Jorge Luis Morales', Parte II, El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 8-X-55, p. 15.

...; a lo lejos, la ribera, la arena...; aún más allá, la nieve:

Creció mi corazón entre la nieve

'Estancia' II

y así ha continuado el yo "residente en la nieve..." ('Sueño' II). Ya al final del sonetario se reconoce a sí mismo:

Soy un descubrimiento de rocío,
una nube fijada en el vacío,
(...)

Soy esencia, soy agua...

'Conciencia' III

En sus implicaciones cristianas, tanto el agua como la sangre simbolizan la redención. Es la fuente cristalina donde la claridad de la luz ha penetrado para así convertirla en vehículo de iluminación y de pureza. El ejemplo más ilustrativo al respecto lo tenemos en el soneto 'Oración'. El yo poético, en un acto de reencuentro espiritual, le reza a Cristo:

Quiero beber el agua cristalina
--remedio de mi mal y mi recelo--
en tu fuente serena y cantarina.

De esta manera vemos cómo, por razones obvias, Jorge Luis Morales se inclina al uso simbólico de las aguas "superiores", es decir, aquellas que alimentan la trascendencia mística y dan origen al renacer de un espíritu libre y siempre nuevo:

Yo no quiero gozar en este viaje,
si no como las nubes, como el río,

'Decir' II

... Como el agua que inspira
mi tan profundo amor y tan preclaro.

'Decir' III

En efecto, éste es el elemento más recurrente e intenso en los 24 sonetos. Después de todo el poeta no puede divorciarse de su "isleñidad", pues, como dice una máxima francesa: "El acento del país donde se ha nacido perdura tanto en el espíritu y en el corazón como en el lenguaje".[18]

Para abreviar los innumerables ejemplos que pudiéramos ofrecer, facilito el siguiente listado con el número de veces que aparece cada palabra entre paréntesis, excepto aquellas que sólo aparecen una vez.

agua	(10)	glacial
rocío	(5)	vaso
sangre	(5)	beber
nieve	(5)	cuaja
mar	(3)	mojadas
nube	(3)	derrama
río	(2)	cuajada
ribera	(2)	arena
fuente	(2)	onda
fluir	(2)	ola
llovizna		bruma
navegas		marea
espuma		líquido

No cabe duda de que el agua en Jorge Luis Morales tiene a su haber permear su poesía de pureza y frescura, así como demostrar nuestro paso por la vida siempre y cuando éste se vivencie como el fluir trascendental de los ríos... Del agua vinimos, seres puros, y para mante-

---

[18] La Rochefoucauld.

nernos vivos y puros, a ella debemos permanecer ligados:

Hoy como ayer al agua vivo unido

'Sueño' I

en el agua a que siempre voy juntado.

'Voz de la llegada plena' I

y, aún cuando nuestras vidas sean como los ríos que mueren en el mar, esa muerte, ese morir, es purificador y trascendental.

ch) La tierra

Como elemento, la tierra es la materialización extrema de la idea así como la representación de la pasividad más densa. No es sorprendente hallar en Jorge Luis Morales referencias al "suelo duro", a la vez que afirma en su poética "lo terrestre en tu vuelo has trascendido", ('Trans Umbra').

Por esta razón es que, tal vez, Jorge Luis Morales opta por representar este elemento en su condición más pura, como substrato de las flores (especialmente el lirio y la rosa), los árboles y las frutas. Asimismo, nos la presenta en su estación más trascendente y exhuberante --la primavera--.

El lirio es un emblema de pureza utilizado en la iconografía cristiana como símbolo y atributo de la Virgen María, así como en señal de Su realeza. De esta manera, encontramos la palabra 'lirio' repetida 5 veces y siempre en relación a la luz, la perfección, la alegría...:

Pero esa dulce voz que lo alto nombra
dibuja sobre el cielo, insospechado
lirio de luz, al futuro robado.

'La voz ausente'

¡Qué perfección de lirio retenido
en su temblante tallo enamorado!

'Voz' I

¡Qué llama tersa, lirio de alegría
donde el viento no impone su cruel mella!

'Conciencia' I

¡Qué eternidad de lirios mi destino!

'Conciencia' III

Nótese el uso de la exclamación como factor emotivo que le añade más y mayor simbolismo al lirio. Por último, inclusive, se despuntan alusiones al lirio alucinógeno que abunda en los campos de la Isla:

Lirio arrebatador al tacto esquivo
sin más casa que el aire: lo innombrado.

'Alegría'

La rosa es el símbolo de la totalidad, la perfección y la consumación, y por tanto, representa el centro, el corazón místico y el paraíso regenerado:

Y si me vieras hoy; y si me vieras
residente en la rosa y gobernante,

'Formación'

y más adelante:

hacia la rosa ansiada que perdura
residente en la nieve...

'Sueño' II

El árbol es uno de los símbolos más esenciales en

las tradiciones poéticas. En su sentido más general denota la vida cósmica: sus consistencia, crecimiento, proliferación y generación. Representa a la vida inexhausta y, por ende, equivale a la inmortalidad:

> ésta, mi propia voz, ya madurada
> en el árbol del tiempo...
>
> 'Decir' I

En su versión cristiana, el árbol se utiliza como símbolo del madero de la crucificción desde el cual frutece la redención. Mientras, por otro lado, en el mito de la creación judaica, es vehículo del pecado original por haberle arrebatado el fruto prohibido, la manzana:

> tú, que ayer me mirabas, Caminante,
> junto al árbol sin fruto...
>
> 'Formación'

Pecado que solamente se trasciende por medio del sacrificio a que se somete el Hijo del Hombre.

> El árbol con mi nombre fiel se hermana
> y se ha formado una perenne aurora.
>
> Ibid.

Las frutas representan la culminación y la renovación pues son depositarias de las semillas de la nueva creación --ese "suelo duro" trascendido:

> ¿Veis la fruta en sazón ya dominada
> por el supremo instinto que me guía?
>
> 'Decir' III

> ... me aseguro/siempre de ser la fruta placentera
> que tu excelsa mirada al romper viera
> la semilla de mí y el suelo duro.
>
> 'Estancia' I

La primavera es la estación de la resurrección; es el comienzo, el florecer de lo más puro y esencial: la vida del espíritu.

¡Qué mañana mi voz si fugadera
no gozara del tiempo que enamora
erigido en tu limpia primavera!

'Voz' I

Primaveral origen que sustenta
mi fe, tú de las aves la temprana
vocación; puro orvallo que engalana
mi voluntad de creación, atenta.

'Sonetos' I

Más aún, la tierra es la madre; en ella y por ella el ser Es:

Hoy me revelo fruto, tallo, rama.
¡Qué eternidad de lirios mi destino!
¡Oh, amapola cordial que mi camino
redimiste!...

(...)

¡Soy la total palpitación del mundo!

'Conciencia' III

Como universo léxico telúrico, la presencia de la tierra en los sonetos de Jorge Luis Morales le imparte materialidad a ese mundo poético en el que el agua y el aire tienden a hacerlo etéreo. De esta forma la lucha se hace más dialéctica entre los diversos elementos físicos a que aluden sus poemas. Así el poeta se nos presenta como un nuevo ordenador del caos: la palabra poética creará la luz, el supremo equilibrio.

CAPITULO IV

ESTRUCTURA DEL LENGUAJE POETICO

A. Análisis métrico: El metro, la rima y el ritmo

1. El metro

En la poesía, más aún en una poesía clásica y tradicional como el soneto, es necesario mantener unas divisiones específicas y marcadas entre los versos, para lo cual nos valemos del metro. El metro, a su vez, es el responsable de establecer la diferenciación entre verso y prosa.

> El metro representa, en el marco
> de una escuela poética, la norma
> a la que obedece la lengua poética.
> El metro es el rasgo distintivo de
> los versos con respecto a la prosa.[1]

Por lo tanto, el metro es el que permite, a través de la escanción, la verdadera apreciación de los versos. En palabras de Tomashevski, el metro es un

> sistema canonizado que nos ayuda
> a tener en cuenta la capacidad fónica
> propia de las unidades del verso, (y)
> nos obliga por sus funciones a destacar
> el sistema métrico...[2]

Todo verso requiere, obligatoriamente, explica este autor, que "escandemos (Sic.) en voz alta" para delimi-

---

[1] B. Tomashevski, 'Sobre el verso', en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, p. 115.

[2] Ibid., p. 116.

mitar así no solamente su ritmo particular, sino su unidad métrica.

Métricamente, como se vio anteriormente, todos los sonetos de Jorge Luis Morales son endecasílábicos, y sólo mediante un sinfín de lecturas --mejor dicho, de declamación en voz alta-- se pudo llegar a una decisión objetiva en cuanto al ritmo específico de cada verso. Dicha declamación ha de estar reforzada por la pronunciación fuerte y exagerada de cada sílaba.[3] De esta manera, se logrará llevar a cabo un análisis objetivo de toda la unidad métrica, es decir, del verso.

Más adelante se explicará cómo mientras el ritmo tiene que ver con la "armonía del verso", la rima es el "factor organizador del metro".[4] Es aquí que sale a relucir, entonces, la importancia de la rima no ya como un elemento sonoro, sino como factor del metro, ya que con ella se determina el final de cada verso.

Hay que señalar que el verso no es un elemento independiente o autónomo dentro del poema,[5] sino que hemos

---

[3]No se debe confundir esta pronunciación silábica con la que se requiere para establecer el ritmo, en la cual no se toma en cuenta el conteo, en sí, de sílabas, sino, más bien, "el análisis fonético del discurso", según palabras del autor ya citado.

[4]Tomashevski, Op. cit., p. 119.

[5]Ver Jean Cohen, Op. cit., p. 32.

de considerarlo como un todo: el poema completo; algo así "como un cosmos, como un universo, cerrado en sí...", según palabras de Dámaso Alonso, recogidas por Francisco López Estrada. Se trata, pues, de ver el verso como una serie, como "un sistema de condiciones que influyen de modo peculiar sobre los indicios fundamentales y secundarios del significado..."[6] En fin, se trata de reconocer "la unidad de la serie", como el primer factor del verso.

Como unidad métrica, el verso es la fusión que se logra entre ritmo y sintaxis, sin dejar de lado, claro está, el valor semántico. Todos estos elementos, a su vez, están enmarcados dentro del elemento lingüístico.

Debido a que la lengua poética --a diferencia de la prosódica-- siempre aparece dividida, cortada, por los "segmentos entonacionales equivalentes" que son los versos, es menester establecer "una medida clara y manifiesta de esta equivalencia", nos dice Tomashevski. Y añade que "el metro nos ofrece esta equivalencia".

> El metro es la medida puesto que da indicaciones sobre la igualdad de los segmentos entonacionales... El metro es el criterio según el cual se califica el grupo de palabras como admisibles o inadmisibles dentro de la forma poética elegida.[7]

---

[6] Tinianov, Op. cit., p. 66 y ss.

[7] Tomashevski, Op. cit., p. 122.

En cuanto a nuestro trabajo, la forma poética es el soneto y sobre el mismo se ha hablado en el Capítulo II. De modo que se sabe a cabalidad que es una forma poética establecida y rígida, aún cuando ha pasado por tantos cambios desde la Edad Media.

Dentro de las figuras de las que se vale el poeta para establecer el metro endecasilábico, están la sinalefa, el hiato (o dialefa) y la diéresis. La primera no está limitada por ningún signo de puntuación o pausa métrica, y es de saber que la sinalefa, antes que una licencia poética, es una mera necesidad como parte de la lengua hablada.

Si bien, como se dijo arriba, ningún tipo de pausa o signo de puntuación limita a la sinalefa, no es menos cierto que surge cierta contradicción, pues, por un lado se le da valor expresivo a la pausa, y por otro, ésta se anula por medio de la sinalefa. Veamos ejemplos:

¡Oh, la palabra --en ti, madre, su origen--
'La palabra', M y P

arrancado al misterio. Un retenido
'Conciencia del ser' II, Decir

Tal parece que el poeta se valió de las sinalefas con el único propósito de lograr el metro deseado; el endecasílabo. Pero también, hay que tomar en consideración su función dentro del metro como "agrupamiento dinámico", es decir como unidad, como señala Tinianov. Las sinale-

fas le brindan más movimiento y continuidad a "la unidad de la serie". Es por ésto que su estudio es de vital importancia para el análisis métrico, siendo una de sus funciones la de impartirle mayor "extensividad" a ciertas palabras en el verso.[8] Por ejemplo, en uno de los versos del soneto 'Decir del propio ser' I, encontramos cuatro palabras unidas por una secuencia de sinalefas:

donde ha erigido el agua su morada.

La palabra 'erigido', por sí sola, da muestras de extensividad, además de ser portadora del 1er acento rítmico en la 4ta sílaba -gi- . De esta manera, los otros dos acentos --en 6ta y 10ma-- caen sobre las vocales 'a': agua y morada.

En 'Conciencia del ser' I, tenemos los otros dos ejemplos de la doble sinalefa 'eae' que se encuentran en los 24 sonetos. La primera aparece en el último verso del 2^{ndo} cuarteto:

la línea enriquecida de poesía.

y como se ve, se trata primero del diptongo 'ea' unido, por la sinalefa, a la palabra contigua. La segunda aparece en el último verso del 1er terceto:

asciende el nombre a eternidad segura.

En este último ejemplo, la extensividad es mayor que en los otros dos, ya que de entrada cuenta con palabras más

---

[8]Tinianov, Op. cit., p. 79 y ss.

extensas. Nótese que el verso fluye en una serie ininterrumpida hasta casi el final donde se produce una breve cesura luego de la palabra aguda 'eternidad', produciéndose así lo que Tinianov describe como el "efecto del ritmo sobre la semántica". La palabra 'segura', por lo tanto, cobra mayor significación pues ha quedado aislada, independiente, en fin, segura por sí y en sí misma del resto de la serie. Tinianov explica cómo mediante "el refuerzo de ciertas palabras en la llamada "pausatoria", se logra que ocurra

> como si un sobrante de energía métrica se hubiese concentrado sobre cierta palabra o sobre varias palabras, lo cual subraya y refuerza, dentro de ciertos límites, la palabra misma...[9]

'Decir del propio ser' II, tiene varios ejemplos de sinalefas que le imparten al verso mayor significado semántico a través de la extensividad. A continuación citaré solamente los versos más representativos. (Para el sentido global, favor de recurrir al soneto que se encuentra en la Antología, Capítulo VI).

> su verso en aire y luz a los humanos.
> (...)
> sino como las nubes, como el río,
> como el ave que va de una a otra rama.
> (...)
> lo mismo en primavera que en estío,
> y cada uno en lo eterno se derrama.

---

[9]Tinianov, Op. cit., p. 80.

GRAFICA DE SINALEFAS

	ee	oe	ae	ea	eá	aa	ie	oi	ai	ei	ia	au	eu	ue	oo	ua	ou	uo	ao	eo	eae	iu	aao	eau	eee	ii	io	TOTAL
METAL Y PIEDRA																												
Trans Umbra	2	1	1	-	3	1	-	1	-	-	1	-	1	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	12
Escepticismo	-	2	2	2	1	-	-	1	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	9
La Pàlàbra	1	2	2	2	-	1	1	-	1	-	1	1	-	2	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	15
Oración	1	1	-	-	2	1	2	-	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-	-	11
La Voz Ausente	3	6	2	-	1	1	1	3	-	-	1	1	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	20
TOTAL	7	12	7	4	7	4	4	5	2	1	3	2	2	2	2	-	-	1	-	2	-	-	-	-	-	-	-	67
DECIR																												
Decir del propio ser I	3	2	2	1	-	-	-	-	2	1	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	13
Decir II	1	6	1	2	-	1	1	1	-	1	1	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	18
Decir III	2	5	4	-	1	1	2	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	17
El que vive en mí	3	1	1	-	3	3	1	1	3	2	-	-	1	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	20
Luna interior	4	1	1	-	2	1	2	1	-	2	2	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	17
Estancia en la nieve I	2	-	2	2	3	-	-	1	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	12
Estancia II	2	4	-	2	-	2	2	-	-	1	-	-	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	16
Formación de la aurora	3	3	-	4	-	-	1	1	1	1	-	-	-	1	-	1	1	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	18
Sueño: voluntad I	3	2	2	3	2	-	2	-	1	-	1	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	17
Sueño II	5	4	2	1	3	1	-	-	-	-	-	1	-	2	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	20
Voz de la llegada plena I	2	4	-	-	3	3	1	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	14
Voz II	4	-	1	1	1	3	1	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	14
Conciencia del ser I	3	-	3	4	-	-	-	1	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-	14
Conciencia II	4	-	3	1	2	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	12
Conciencia III	2	-	1	1	2	2	1	-	1	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	11
TOTAL	43	32	23	28	22	17	13	8	8	10	5	4	4	4	-	3	5	-	-	1	3	1	1	1	-	1	1	234
VENTANA																												
Sonetos a mi madre I	2	-	2	3	1	1	-	-	-	-	1	-	-	-	1	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	13
Sonetos II	2	-	1	1	1	1	1	-	1	-	-	1	-	-	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	11
Sonetos III	2	-	1	2	-	4	2	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	13
Alegría	2	2	2	3	2	1	-	1	2	1	-	1	-	-	1	-	-	-	1	-	-	1	-	-	1	-	-	21
TOTAL	8	2	6	9	4	7	3	1	3	2	1	2	-	-	3	2	1	1	1	-	-	1	-	-	1	-	-	58
GRAN TOTAL	58	46	36	35	33	28	21	14	13	13	9	8	6	6	5	5	6	2	1	3	3	2	1	1	1	1	1	358

Gracias a estas sinalefas --en particular-- el poeta logró que el metro fluyera como el tiempo, el aire y la luz, las nubes y el río, en fin, como el ave que vuela "de una a otra rama"...

En general, el uso que Jorge Luis Morales hace de las sinalefas sobrepasa inmensamente los casos contrarios de hiatos (o dialefas) y diéresis. El caso de las sinalefas, así como los del ritmo melódico y el encabalgamiento suave que trataremos más adelante, hace que el metro en los sonetos de este poeta sea más dinámico y fluido. A tal efecto proveemos una gráfica de todas las sinalefas que se encuentran en los 24 sonetos.

Otro factor importante dentro del metro es el asíndeton (o enumeración), el cual aunque Jorge Luis Morales lo utiliza poco, he creído necesario mencionarlo.

Antes del único ejemplo que tenemos de fragmentarismo en los 24 sonetos, vimos algunos asomos del mismo que iban preparando el terreno para el asíndeton que se da en el penúltimo soneto. Sólo me limitaré a este ejemplo pues, aunque los otros enumeran también,[10] en el siguiente ejemplo se manifiesta plenamente ya que, como bien observa Leo Spitzer:

---

[10]Ver los sonetos 'Voz de la llegada plena' I, 'Conciencia del ser' III y 'Sonetos a mi madre' I, versos 10, 1 y 14, respectivamente.

> El fragmentarismo es evidentemente más radical en español, donde se logra... con la ayuda de la supresión latinizante del artículo...,[11]

Así, cuando en el 'Soneto a mi madre' III, el poeta escribe:

> Totalidad que lo total admira:
> espiga, luna, viento, luz, marea,
> árbol, flor, fruto, agua, prado, tea,
> eje donde mi vida siempre gira.

no podemos evitar recordar que anterior a Walt Whitman la enumeración o el fragmentarismo se utilizó siempre "en formas del culto religioso",[12] y aunque este soneto no es de los más místicos de Jorge Luis Morales, sí le canta a la Totalidad y a la ciencia pura con gran fervor.

En fin, el metro de los sonetos de Jorge Luis Morales es sólido, consecuente --once sílabas--, y por ende, rígido, sin embargo, mediante el uso de la extensividad y el fragmentarismo se ven afectados de movimiento y viveza, a lo que tenemos que añadirle los otros dos factores que trataremos a continuación: la rima y el ritmo.

2. La rima

"La rima hace su aparición por primera vez en la poesía cristiana, y aparece destinada a suplantar la variedad métrica de la antigua lírica, la cual va evaporán

---

[11] Leo Spitzer, Lingüística e historia literaria, p. 270.

[12] Ibid., p. 290.

dose poco a poco".[13]

Dentro del análisis métrico, la rima es de suma importancia puesto que la misma delimita no sólo una semejanza sonora al final del verso, sino que también constituye -junto a la pausa, "el marco métrico del verso".[14] Como sabemos, la rima corresponde a la parte de la Métrica que trata sobre la igualdad -sea total o parcial- "de los sonidos finales del verso (a partir de la vocal tónica en el período de enlace o terminación)".[15] Pero, como observa el estudioso Tinianov, la misma está influenciada por otros factores, siendo la sintaxis el más importante. De la misma manera en que nos percatamos de lo que Bousoño llamó "irracionalidad rectificadora" respecto del encabalgamiento, en contrapunto a la pausa, en la rima, Tinianov señala dos momentos: "uno progresivo (primer elemento rimado) y otro regresivo (segundo elemento rimado)".[16]

---

[13]Emil Staiger, Conceptos fundamentales de poética, p. 51.

[14]Antonio Quilis, Op. cit., p. 81.

[15]Francisco López Estrada, Op. cit., p. 72.

[16]Iuri Tinianov, Op. cit., p. 33.

> También la rima es un importante aliciente semántico. La condición de la rima está en la acción progresiva de su primer miembro y en la regresiva del segundo...[17]

Y concluye afirmando que "la rima será más fuerte en una serie breve que en una larga". Dichos momentos son los que aseguran la continuidad en el poema, ya que al escuchar las rimas siguientes inmediatamente recordamos (elemento regresivo) la rima anterior (elemento progresivo), y en la medida en que la distancia entre las rimas iguales sea menor, la continuidad y la cohesión del poema serán mayores y más significativas.

En los sonetos de Jorge Luis Morales encontramos ejemplos de rimas fuertes, (por la brevedad de la serie), en los tercetos con la rima petrarquista: CDC:DCD, a diferencia de los que riman con la otra rima petrarquista CDE:CDE, ya que las rimas están más separadas. El soneto 'Decir del propio ser' I presenta un caso muy particular debido a que el último verso de cada terceto rima con los versos 2ndo, 3ro, 6to y 7mo de los cuartetos:

ABBA ABBA CCB DDB

Efectivamente, el elemento regresivo 'B' cobra un significado especial: por un lado, se presentan tres rimas diferentes antes de la repetición de la rima 'B'

---

[17] Iuri Tinianov, Op. cit., p. 114

en el primer terceto; por otro lado, --he aquí la importancia primordial--, nos causa sorpresa, pues incluir una rima en los tercetos provenientes de los cuartetos es anormal. La sorpresa se repite cuando llegamos al final del soneto y una vez más resuenan en nuestra memoria todas las rimas anteriores (elemento regresivo B).

En el capítulo sobre Versificación del Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Tzvetan Todorov hace una clara distinción de los varios modos de rima de acuerdo a sus distintas clasificaciones. Así, por ejemplo, están las que tienen que ver con (1) la semejanza fónica: aquí se incluyen las rimas asonantes, así como las rimas pobres y ricas, etc.; (2) de acuerdo al lugar del acento están las rimas oxítonas o masculinas (acentuadas en la última vocal), paroxítonas o femeninas (el acento cae sobre la penúltima), etc.; (3) en cuanto a la rima dentro de la estrofa, se distinguen las rimas pareadas (AABB), las alternativas o abrazadas (ABBA), y las encadenadas (ABAB); (4) por último, están las rimas que establecen relación con los "demás elementos del enunciado": rimas gramaticales; semánticas y antisemánticas.[18]

En los sonetos de Jorge Luis Morales, la rima adquiere un estilo claro y relativamente libre, en tanto

---

[18] O. Ducrot y T. Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, p. 225.

y en cuanto acoge, a su vez, rimas que se salen de los patrones establecidos. De los 24 sonetos que comprenden este estudio, sólo hay uno --'La palabra' (Metal y piedra, p. 58)-- escrito en versos sin rima,[19] "llamado libre, suelto, blanco o de rima cero".[20] López Estrada señala cómo este fenomeno surgió por el "intento de crear un metro romance que se pareciese al de los antiguos, tanto por la carencia de rimas como por el uso de versos de un alto valor rítmico (en particular, endecasílabos sáficos)".[21]

Para Morales, "La palabra es el todo -tiempo y materia-"...

> ¡Oh, la palabra -en ti, madre, su origen-
> nacida -fiel espiga- de tu sangre!
>
> (1er cuarteto 'La palabra')

Razón suficiente para no enmarcarla dentro de una rima fija. No obstante, se vale de otros factores que le dan cierta unidad al soneto. Por ejemplo, la terminación 'ente' aparece en tres ocasiones: crujiente, fuente, sonriente. Por otro lado, la vocal 'u' se repite varias veces: nutre, crujiente, azul, esculturada, fruto, urdien

---

[19]Recuérdese que anteriormente (Capítulo II, parte B) explicamos que este soneto tiene rima asonante pero, por la misma ser demasiado irregular, hemos optado por insistir en su rima libre, clasificándolo, entonces, de "antisoneto".

[20]López Estrada, Op. cit., p. 73.

[21]Ibid.

do, pureza, espuma; así como la repetición de los pronombres posesivos 'tu' y 'su', y el personal 'tú'. Desde el principio resuenan las ondas vibrantes de la 'r' tanto en su sonido suave como en el fuerte: palabra, nutre, rocío, cristalino, madre, origen, sangre, estrella, purifica, crujiente, forja, relieve, amor, esculturada, sobre, fruto, bermejo, mirada, urdiendo, principio, pureza, dolor, florece, Eternidad, espera, sonriente. (Nótese que en muchos casos la 'r' ha estado en combinación con otra con sonante, así: br, tr, cr, gr, fr, pr). Otro sonido que cobra carácter significativo es el seseo (nótese que muchas de las palabras anteriores también se valen de este sonido, lo cual crea un balance que resulta agradable). Ahora, el seseo cobra mayor importancia en los siguientes versos:

álzase angelizada en la pureza.
El dolor en su espalda no florece.
De tu espuma nació y en mi ha vencido:

La vocal 'i' se oye con ahínco. En los ejemplos anterio res ya se ha visto; aún así, hay otras palabras donde la 'i' es importante.

A continuación citaré sólo los versos en que la 'i' aparece reiterada, empezando con el 10mo verso, seguido de los versos 2^{ndo} y 4to.

--¡mírala urdiendo el canto sin principio!--
que habita tu dominio cristalino,
nacida -fiel espiga- de tu sangre!

Según Juan Ramón Jiménez, "el verso libre se presta

más a la poesía pura"[22] por lo cual el soneto 'La palabra' sería un ejemplo fiel y cabal de la misma. No se trata únicamente de la cita del poeta español, sino, además, de la concepción que el propio Jorge Luis Morales tiene respecto a la palabra.

Tomando en cuenta todo lo anterior, tenemos que aceptar que si bien la asonancia responde al estrato popular (como mencioné anteriormente: Capítulo II, parte B), no es éste el caso del soneto en cuestión. Por el contrario, la asonancia (y más aún el versolibrismo) de 'La palabra', sirve de elemento paradigmático ya que le añade sentido y significado a las concepciones de libertad, pureza, totalidad, principio, etc., que se le otorgan a la palabra.

Estamos frente a un soneto culto aunque no necesariamente clásico: culto y clásico porque estructuralmente sigue siendo un soneto endecasilábico; culto pero no clásico porque carece del factor rímico consonante. No obstante, dicha falta de rima responde, precisamente, al propósito de enfatizar la ilimitación de la palabra. Como con la palabra, original, ilimitada, sin principio ni fin, tenemos que "en el verso libre nada viene de afuera... Es poesía completa, verdadera poesía".[23]

---

[22] Juan Ramón Jiménez, El Modernismo, Notas de un curso (1953), p. 93.

[23] Ibid.

Siguiendo las clasificaciones de Todorov respecto a la rima, los 23 sonetos restantes, tienen rimas consonantes o graves por abarcar "parte de la sílaba acentuada más una sílaba completa".[24]

De acuerdo al acento, todos los versos son paroxítonos o llanos, llamados también de rima femenina. En cuanto a la rima en las estrofas, Morales se vale en primer lugar de las rimas alternantes o abrazadas (ABBA), al estilo petrarquista, en 22 sonetos. La rima encadenada (ABAB), al modo francés, la utiliza únicamente en el soneto 'La voz ausente' del libro Metal y piedra (p. 63). (Hay que aclarar también, que en el soneto 'Escepticismo' ('Metal y piedra, p. 54), Jorge Luis Morales hace uso de otro tipo de rima francesa que si bien mantiene la rima abrazada, en el 2ndo cuarteto adelanta o cambia la rima a CDDC, haciendo que los tercetos rimen EEF:GGF). En los tercetos, hace uso de las rimas petrarquistas CDC:DCD seis veces, mientras que CDE:CDE sólo aparece en tres sonetos. En cinco sonetos se vale de la rima CCD:EED, forma que fue utilizada por C. Junco de la Vega.[25] Otra rima que Morales utiliza en tres sonetos es CDC:EDE, la cual tuvo auge durante el Siglo

---

[24] R. de Balbín, Sistema de rítmica castellana, p. 202.

[25] Efrén Núñez Mata, Op. cit., p. 56.

de oro.

Para que se vean más claramente los tipos rímicos que Morales usa en sus sonetos, a continuación ofrezco un listado indicando el número de veces a la izquierda y su procedencia a la derecha:

(6)	CDC:DCD	(Petrarca)
(5)	CCD:EED	(Junco de la Vega)
(3)	CDE:CDE	(Petrarca)
(3)	CDC:EDE	(Siglo de Oro)
(2)	CDD:CEE	(Posiblemente se inició en el Modernismo)
(1)	EEF:GGF	(rima francesa)
(1)	CCB:DDB	(Posiblemente se inició en el Modernismo)
(1)	CCD:EDE	(Theodore de Banville)
(1)	ABB:ABA	(CDD:CDC) (Soneto "inverso")

Según Román Jackobson, existen dos clases de rimas: gramaticales y antigramaticales, ambas relacionadas al significado. Por otro lado, Jean Cohen afirma que "su verdadera función sólo aparece al ponerla en relación con el sentido", asegurando más adelante que"la rima echa por tierra el paralelismo fono-semántico sobre el que descansa la seguridad del mensaje",[26] ya que encontramos las mismas rimas en versos con sentidos totalmente diferentes. De hecho, Cohen explica cómo desde el período de los clásicos a los románticos, comenzaron los

---

[26]Jean Cohen, Op. cit., pp. 77 y 79.

poetas a valerse de las rimas no-categoriales, de modo que evitaban rimar palabras de "la misma categoría morfológica".[27] Cohen se refiere a esto como el "principio del no-paralelismo".

Al respecto, he separado las rimas en grupos para poder observar con mayor facilidad los distintos tipos de rimas que utiliza Morales. En primer lugar se agruparon las palabras que terminan en 'ido'. Dicha rima aparece 28 veces:

(1) 'Trans Umbra': trascendido, olvido/verdecido, detenido (cuarteto rima B)

(2) 'La palabra' (sin rima): vencido

(3) 'El que vive en mí': unido, Olvido/latido, asido (rima A)

(4) 'Estancia' I: tenido/olvido (rima D: CCD:EDE)

(5) 'Sueño' I: unido, establecido/encendido, sonido (rima A)

(6) 'Voz' I: amanecido, retenido/Olvido, recorrido (rima B)

(7) 'Conciencia' I: latido/olvido (rima C: CCD: EED)

(8) 'Conciencia' II: decidido, herido/retenido, sido (rima B)

(9) 'Sonetos' II: nacido, Olvido/redimido (rima D: CDC:DCD)

Queda claramente marcado el uso del participio pasivo y los sustantivos masculinos. Nótese, además, la

---

[27] Jean Cohen, Op. cit., p. 83.

repetición de algunas palabras: Olvido (3 veces); olvido (ídem); retenido (2) y latido (ídem).

El segundo grupo de rimas es el que termina en 'ada' y que Morales utiliza 26 veces:

(1) 'Decir' I: enamorada, alborada/iluminada, morada/morada, jornada (rima B: ABBA:ABBA:CCB:DDB).

(2) 'Decir' II: mirada, coronada/nada, albada (rima B)

(3) 'Decir' III: dominada/hermanada (rima D: CDE: CDE)

(4) 'Luna interior': fijada, mirada/morada, (rima C: CDC:DCD)

(5) 'Estancia' I: tallada, cuajada/sagrada, mirada (rima A)

(6) 'Sonetos' I: llamarada/llamada, mirada (rima D: CDC:DCD)

(7) 'Sonetos' II: morada, alborada/alada, sagrada (rima A)

(8) 'La palabra' (rima libre): esculturada

En este grupo también se repite el participio pasivo (utilizado además como adjetivo) junto a los substantivos femeninos. El soneto que presenta mayor distinción es 'Decir' I por utilizar el elemento rimado B, 6 veces. En este grupo, la palabra 'mirada' se repite 4 veces, 3 de las cuales pertenecen a sonetos del libro Decir. La palabra 'morada' aparece en cuatro ocasiones, y 'sagrada' y 'alborada' se repiten dos veces cada una.

En tercer lugar se encuentran las palabras con la terminación 'ura', repetida 19 veces en 7 sonetos. En este grupo predomina el substantivo femenino, seguido

por verbos y en menor grado, adjetivos.

(1) 'Trans Umbra': pura, dulzura (rima E: CCD:EED)

(2) 'Escepticismo': mesura, espesura (rima C: ABBA: CDDC)

(3) 'Luna interior': configura, estatura/perdura, inaugura (rima A)

(4) 'Sueño' II: estatura, perdura/blancura, procura (rima B)

(5) 'Voz' II: hermosura/estatura (rima D: CDC:EDE)

(6) 'Conciencia' I: segura/ternura (rima D: CCD: EED)

(7) 'Sonetos' III: pura, ternura/albura (rima C: CDC:DCD)

En el libro Decir, el autor se valió de la palabra 'estatura' en tres ocasiones. Las otras palabras que se repiten entre los siete sonetos son ternura, pura, y perdura, dos veces cada una.

El elemento rimado 'ía(s)', ocupa el 4to grupo, al aparecer 18 veces en seis sonetos. Debe notarse en estas rimas el uso de verbos alternados con substantivos femeninos. El uso de substantivos masculinos se limitó únicamente a la palabra 'día' la cual se repite cuatro veces. Por otro lado se repite 'alegría' tres veces y 'poesía' dos veces. 'Porfía' está utilizada en su modo adverbial: 'a porfía':

(1) 'Decir' III: guía/poesía (rima E: CDE:CDE)

(2) 'Estancia' II: (Soneto inverso): escondía, día/melodía (rima B o D: ABB:ABA)

(3) 'Sueño' I: geografías, ardías/concedías, tenías (rima B)

(4) 'Conciencia' I: día, armonía/alegría, poesía (rima A)

(5) 'Sonetos' III: día/porfía, alegría (rima D: CDC:DCD)

(6) 'Alegría': día/alegría (rima E: CDE:CDE)

En quinto lugar tenemos las rimas en 'ado', clasificadas como rimas pobres por Tzvetan Todorov[28]. Morales se vale de éstas 16 veces.

(1) 'Oración': pecado, lado/constelado, manchado (rima B)

(2) 'La voz ausente': insospechado, robado (rima E: CDD:CEE)

(3) 'Sueño' I: despertado, enamorado (rima E: CCD: EED)

(4) 'Voz' I: ansiado, enamorado/congregado, juntado (rima A)

(5) 'Alegría': innombrado, olvidado/enamorado, encontrado (rima B)

'Enamorado' aparece repetida tres veces. Nótese el uso del participio pasivo y el substantivo masculino una vez más.

Otra rima pobre, según Todorov, es la terminación '(i) ente', la cual aparece en doce ocasiones:

(1) 'Trans Umbra': siente, ardiente (rima C: CCD: EED)

(2) 'La palabra': (rima libre): sonriente

(3) 'La voz ausente': frente, ausente/creciente, accidente (encadenada rima A: ABAB:ABAB)

---

[28]Ducrot y Todorov, Op. cit., p. 225.

(4) 'Conciencia' II: ardiente/presente (rima D: CCD:EED)

(5) 'Sonetos' II: lente, frente/ausente (rima C: CDC:DCD)

En este grupo predomina el participio activo. Las palabras 'ardiente' y 'ausente' se repiten dos veces cada una.

Trece veces utiliza Morales el elmento rimado '(i)encia', resultando ser todas las rimas substantivos femeninos:

(1) 'Trans Umbra': esencia, transparencia/dolencia, ausencia (rima A)

(2) 'Escepticismo': trascendencia, existencia (rima G: EEF:GGF)

(3) 'El que vive en mí': esencia, conciencia (rima D: CDD:CEE)

(4) 'Voz' I: inocencia, transparencia (rima C: CDC:EDE)

(5) 'Conciencia' II: conciencia, transparencia/presencia, ausencia (rima A)

En este grupo se repite 'transparencia' tres veces y 'esencia', 'ausencia' y 'conciencia', dos veces cada una.

Otros grupos menores de rimas utilizadas por Morales son las terminaciones 'uro':

(1) 'La voz ausente': duro/puro/seguro/apuro (rima B: ABAB:ABAB)

(2) 'Estancia' II: futuro, inauguro/aseguro, duro (rima A: soneto inverso)

(3) 'Conciencia' I: futuro, puro (rima E: CCD:EED)

'era(s)':

(1) 'Decir' I: bandera, primavera (rima C: CCB: DDB)

(2) 'Estancia' II: ribera, primavera/placentera, viera (soneto inverso; rima D ó B)

(3) 'Formación': eras, riberas, primaveras, vieras (rima B)

(4) 'Sueño' I: primavera, era (rima C: CCD:EED)

(5) 'Voz' I: fugadera, primavera (rima E: CDC:EDE)

'ío':

(1) 'La palabra' (sin rima): rocío

(2) 'Decir' II: río, estío (rima D: CDE:CDE)

(3) 'Sueño' II: poderío, rocío, mío (rima C: CDC: DCD)

(4) 'Sonetos' I: poderío, estío, río (rima C: CDC: DCD)

'ora':

(1) 'El que vive en mí': hora, tentadora/aurora, colora (rima B)

(2) 'Formación': ahora, aurora (rima E: CDC:EDE)

(3) 'Voz' I: aurora/enamora (rima D: CDC:EDE)

'ama':

(1) 'Decir' I: rama, derrama (rima E: CDE:CDE)

(2) 'Voz' II: exclama, llama (rima E: CDE:EDE)

(3) 'Conciencia' III: rama, llama/proclama, llama (rima A)

El soneto 'Conciencia del ser' III ilustra plenamente un derrumbe del "paralelismo fono-semántico", ya que la misma palabra --'llama'-- ha sido utilizada no sólo con sentidos totalmente diferentes, sino también grama-

ticalmente opuestas: en el último verso del primer cuarteto, 'llama' ejerce su función de substantivo femenino, mientras que en el 2ndo cuarteto, es un verbo.

Aún cuando se ha visto que Morales se vale del principio del "no-parelelismo" en sus rimas, queda claro el predominio de las rimas categoriales, logrando de este modo, que palabras con significados distintos, estén unidas o relacionadas por lo que Jean Cohen llama "un fondo de significación común". Así queda demostrada la diferencia que existe entre las mismas rimas de acuerdo a su "valor expresivo", "por el simple hecho de que en versos cuyo sentido es totalmente diferente se hallan los mismos juegos de rimas".[29]

3. El Ritmo

Si resulta inconcebible que haya vida sin ritmo, también al hablar de poesía tenemos siempre que dar por sentado el ritmo, pues éste es el energizador vital del verso. El ritmo es el responsable de que podamos diferenciar claramente el lenguaje propiamente poético del de la lengua hablada o la prosa. De hecho, según J. Hierro, en cita que recoge López Estrada, todo poema carente de ritmo ha de ser falso. "El ritmo resulta tan consustancial con la poesía que el poeta lo vive, pero tiene difi

---

[29]Jean Cohen, Op. cit., p. 87.

cultad para explicarlo",[30] pues, como explica más adelante, el poeta, al escribir un poema, lo que hace es "recordar un poema perdido". Recuerda, más bien, aquel ritmo pasado, y ahora, en el momento de su propia creación, lo que hace es revivirlo poniendo, en vez, sus propias palabras.

Es conocimiento general que en una época (no lejana por cierto), se mantuvieran separadas dos corrientes importantes y útiles para el análisis poético. Después de muchas polémicas entre ritmo y semántica, en que se oponían irremediablemente el "principio semántico" de Pushkin y el "sin-sentido rítmico de Derjavin", se logró al fin un equilibrio bastante justo gracias al "lazo indisoluble" entre ambos que propició el gran poeta ruso, Pushkin.[31] Desde entonces, se trata de ejercer un análisis completo de la poesía en el que se tome en cuenta la sonoridad rítmica, por un lado, y el significado intrínseco del verso, por otro. En otras palabras, se trata de emplear, dentro del elemento propiamente lingüístico del poema, el uso apropiado del elemento rítmico, sin que éste, como observa Tinianov, ocasione "incomodidad en el verso". El genio del poeta yace, pues, en presentar el ritmo en su estado más natural; con gran seguridad y

---

[30] López Estrada, Op. cit., pp 32-33.

[31] O. Brik, 'Ritmo y sintaxis', en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, p. 110.

espontaneidad. Sobre todo porque, como se sabe, el ritmo en el ser humano es "de orden biológico", como expresa López Estrada.

El elemento importantísimo del ritmo, dentro del verso métrico, es el acento, y la diferencia que existe entre los acentos prosódico y métrico estriba en que este último se repite y está enmarcado dentro de una misma línea fónica, o sea, verso. El acento, por lo tanto, es constituyente del ritmo. En otras palabras, el acento, en una secuencia repetitiva, da lugar al ritmo, siendo su función, precisamente, la de "subrayar o poner de relieve".[32]

El romanticismo, sabemos, fue, más que nada, un movimiento revolucionario. A la par con la revolución que suscitó en cuanto al mundo --una nueva visión-- se dio también un cambio drástico en la métrica, revolucionando, principalmente, el ritmo.

Filosóficamente, se veía y se sentía el gran ritmo universal por el cual todo en el mundo tiene su correspondencia.[33] Poéticamente, se tradujo aquella concepción del "mundo como ritmo", en un ritmo propiamente "verbal": en poemas. Nos dice Paz: "Los filósofos habían pensado

---

[32]Jean Cohen, Op. cit., p. 98.

[33]Ver Octavio Paz, Op. cit., p. 95 y ss.

al mundo como ritmo; los poetas oyeron ese ritmo".[34] Y desde entonces la revolución y la evolución del ritmo poético se destacaron mucho más en las lenguas romances.

La lengua española es esencialmente rítmica, además de melódica. Es una lengua sonora, llena de ritmo y canción. No en balde el emperador Carlos V de España la clasificó como la lengua para hablarle a Dios.

Siguiendo la línea romántica --reformadora del verso castellano-- que más adelante culminó en el modernismo hispanoamericano, Jorge Luis Morales es continuador de aquella revolución que no fue otra que la de regresar "a la verdadera tradición española: la versificación irregular rítmica".[35] Es por esto que en sus sonetos se vale de once tipos rítmicos diferentes. Se trata de ritmos ya establecidos, clásicos y tradicionales, por ser versos endecasílabos que cuentan con sus propios ritmos, como ya estudiamos en la parte del soneto endecasilábico. De los 336 versos que suman los 24 sonetos estudiados en este trabajo (Ver Gráfica Rítmica 1), queda probado que el ritmo es cuestión de idioma, pues el mismo estilo del escritor está influenciado por su lengua, su idioma particular, y claro está, su cultura. De ahí se sobreentiende la utilización mayor de los ritmos mélodico y heroi

---

[34] Octavio Paz, Op. cit., p. 95 y ss.

[35] Ibid., p. 132

co, por ejemplo, contrario al uso tan limitado de los endecasílabos dactílico, galaico antiguo, gallego portugués y primario, por estos ser, como dijimos en aquel capítulo, ajenos a nuestra lengua española. Es normal, por lo tanto, que Jorge Luis Morales se valga del ritmo melódico en un grado mucho mayor (91 veces) que los demás ritmos. En segundo lugar utiliza el heroico y luego el endecasílabo a la francesa en su modo menor, lo cual se explica tanto por el conocimiento que el poeta tiene del idioma francés, como por conocer la obra de los grandes poetas franceses.

El soneto 'La palabra' (ver Antología al final), ejemplo de "antisoneto" por carecer de rima, es un buen ejemplo rítmico ya que junto a otros dos, es el que más ritmos utiliza. En sus 14 versos, utiliza 8 de los 11 tipos rítmicos: melódico (4), heroico (3), endecasílabo a la francesa (2), enfático (2), sáfico mayor (1), primario (1) y gallego-portugués (1).

Con excepción de los 2 enfáticos, el gallego-portugués y el primario, los demás versos llevan sílabas en anacrusis antes del arsis o sílaba tónica, para poder mantener la regla de que el verso sólo tenga troqueos y dáctilos. El 1er verso del soneto, al llevar dos sílabas en anacrusis, y su primer acento en la 3ra sílaba, es un melódico, así como el 1er verso de cada terceto, y el 2^{ndo} verso del último terceto. En los 4 versos de ritmo melódico (el que más se repite), los acentos caen espe-

cialmente sobre las vocales 'a', 'u' y 'e'.

El 2ndo verso lleva una sílaba en anacrusis y por lo tanto, es heroico. Todos los acentos caen sobre la vocal 'i', hecho que se repite en el cuarto verso de ese mismo cuarteto, también heroico. El 3er verso heroico es el último verso del 2ndo cuarteto, cuyas vocales acentuadas no guardan relación con los otros 2 versos heroicos, pero sí con otros que como veremos, acentúan las vocales 'o', 'e' y 'a'. (En efecto, el melódico que comienza el último terceto, lleva sus acentos rítmicos en esas 3 vocales).

Sigue disminuyendo la anacrusis hasta que en el 3er verso del soneto (1er cuarteto), la 1era sílaba es, justamente, la portadora del 1er acento. Los demás acentos caen sobre las sílabas 4ta, 7ma y el obligado en 10ma, teniendo así un ritmo puramente dactílico. Se trata del endecasílabo gallego-portugués, el cual aparece en el soneto solamente una vez. Este es uno de esos versos que pudieron acentuarse de otra manera. Por ejemplo, pudo llevar acento en 'ti', sin embargo, el acento en 'palābra' influye en la decisión de acentuar 'mādre' en vez de 'ti'. "En el principio fue el verbo"; la madre es eterna, sin principio ni fin, pero dadora de vida. Pala bra y madre son un todo. Luego corroboramos el favoritismo por la 'a', con otras palabras claves que también llevan acento en esa vocal.

Todo análisis métrico ha de hacerse globalmente, en conjunto; el soneto, en este caso, es visto como un todo.

De este modo notamos la insistencia del poeta en la vocal 'a' y en la vocal 'i'. Las palabras acentuadas en la 'a' guardan una estrecha relación entre sí: palābra, mādre, sāngre, metāl, intācta, esculturāda, cānto, álzase, angelizāda, espālda, Eternidād. Por otro lado, la 'i' se ha acentuado más en verbos: habīta, nacīda, purifīca, mīrala, vencīdo.

El 1er verso del 2^{ndo} cuarteto es primario, con un solo acento (en 4ta) antes del obligado en 10ma. Es significativo que ese acento caiga en el pronombre personal 'tú' ya que queda aislado del resto del soneto, cobrando, así, un valor expresivo y paradigmático mayores: Tú, madre, palabra, origen... todo está en 'ti', y tú, al ser todo, estás en todo.

Los dos versos que le siguen llevan sus acentos en 4ta, 8va y 10ma, sin embargo, uno es endecasílabo a la francesa --por llevar el primer acento sobre una palabra aguda (metal), y el otro es sáfico. Ambos son del modo mayor (acento en 8va). En el caso del sáfico mayor, el acento en 'azul' fue decisivo, pues de lo contrario se le hubiera otorgado el acento al pronombre 'mí', lo cual no es posible ya que no existe ningún ritmo que pueda acentuar las sílabras 2^{nda}, 4ta u 8va y la 10ma.

En el primer terceto encontramos --luego del primer verso melódico-- dos enfáticos:

--¡mírala urdiendo el canto sin principio!--
álzase angelizada en la pureza.

Como se ve, ambos versos comienzan con palabras esdrújulas --verbos, para ser exactos-- que de entrada marcan su fuerza y énfasis otorgándole mayor importancia lingüística y semántica.

El último ritmo que nos ocupa es, precisamente, el último verso del soneto:

la Eternidad le espera sonriente.

Es un endecasílabo a la francesa (en su modo menor) que, como se dijo en la parte II-B, tiene la característica de impartirle al verso una "fuerza detenida" debido a la fuerte cesura que se da después del acento agudo.

No creo que sea pura coincidencia que, de todos los sonetos, 'La palabra' sea el que esté compuesto por endecasílabos sueltos. Como describimos en la parte II-A-1 (El endecasílabo), este tipo de verso surgió en el Renacimiento, y con él se trataba de acercarse a la versificación clásica latina. Su importancia estriba en lograr una construcción rítmica fuerte y segura que compense la ausencia de la rima como "factor organizador del metro".[36] Sólo queda, entonces, el ritmo con sus acentos como delimitadores del verso, y por ende, del soneto. El soneto completo es una imagen: 'la palabra' no puede limitarse; ésta debe fluir y ser libre. El ritmo contribuye a dicha libertad. La rima lo forzaría, haciéndolo duro y

---

[36] B. Tomashevski, Op. cit., p. 119

pesado --o mejor dicho, demasiado pensado. De esta manera se deja ver claramente que el verso es una "unidad rítmica y semántica",[37] o sea, tenemos así el verso "como un complejo necesariamente lingüístico".

El soneto 'Conciencia del ser' III, (Decir, pp 97-98), es otro de los sonetos que incorpora 8 ritmos diferentes: melódico (4), heroico (3), enfático (2), endecasílabo a la francesa (1 menor y 1 mayor), sáfico mayor (1), galaico-antiguo (1) y gallego-portugués (1). Nos llaman la atención los dos versos enfáticos:

1 6 10
Hoy me revelo fruto, tallo, rama

y

1 6 10
Soy un descubrimiento de rocío,

Nótese que, estructuralmente, ambos inician (con la misma rima), a los cuartetos y los tercetos, respectivamente, dejando ver claramente una unidad rítmica y semántica: Hoy soy. Es la conciencia misma del ser que se sabe atemporal, eterno. Hoy: el tiempo que es siempre y a la vez, pasado, presente y futuro. Es "la división del presente eterno (Hoy) e idéntico a sí mismo en un ayer, un hoy y un mañana..."[38] Soy: el ser consciente siempre ES. El poeta le ha dado mayor significado al soneto por medio de estas dos palabras; con ellas queda resuelto el soneto

---

[37] Osik Brik, Op. cit., p. 110 y ss.

[38] Octavio Paz, Op. cit., p. 32.

morfosintáctica y semánticamente. El yo poético se ha trascendido a sí mismo: por la magia lingüística de los verbos 'ser' y 'estar', el yo existe ('ser') en el Tiempo ('estar') eternal.

Ahora bien, el último terceto comienza otra vez con 'Soy', sin embargo, en esta ocasión no lleva acento rítmico. ¿Por qué? Los acentos en 4ta y 8va desvían el arsis rítmico; rítmicamente no puede haber acento en la primera sílaba, aunque sí tiene acento secundario. Lo mismo sucede con el 2ndo verso, cuyas sílabas tónicas son la 3ra y la 6ta. El primero es un endecasílabo a la francesa (mayor) y éste es un melódico.

Los otros dos melódicos que se encuentran en el primer terceto y que le siguen a 'Soy un descubrimiento...', están cargados de significado ya que al comenzar con 'una' se revisten de valor paradigmático. El yo poético, por lo mismo que ES, es asexual: Hoy Soy Una, indivisible y única, en fin, es 'El Ser' (1er verso, 2ndo cuarteto).

En la Gráfica Rítmica 2, se ilustran los sonetos que incluyen tal o cual número de ritmos. Así, hay 9 sonetos que utilizan 5 ritmos diferentes; 7 sonetos utilizan 6 ritmos, 5 sonetos se valen de 7 ritmos, y 3 sonetos, de 8 ritmos. Véase la gradación: a la par con la disminución de dos sonetos cada vez, aumenta por uno el número de ritmos. En otras palabras, a mayor número de ritmos, menos sonetos, y vice versa.

Es imprescindible hacer hincapié en la escanción

como factor delimitador del ritmo, como dijimos en la parte del Metro. Todos estos sonetos, así como cualesquier otros poemas, han de recitarse, declamarse en voz alta para podernos percartar, después de escandir cada soneto verso a verso, de su ritmo particular. Por eso es que según Osik Brik, "sólo puede ser presentado como ritmo el discurso poético y no su resultado gráfico".[39]

---

[39] Osik Brik, Op. cit., p. 108.

GRAFICA RITMICA 1

	Enfático	Heroico	Melódico	Sáfico Menor	Sáfico Mayor	Endecasílabo a la francesa menor	Endecasílabo a la francesa mayor	Dactílico	Gallego-portugués	Galaico antiguo	Primario	
Trans Umbra	-	3	3	-	4	3	1	-	-	-	-	
Escepticismo	3	3	5	-	2	-	-	1	-	-	-	
La palabra	2	3	4	-	1	1	1	-	1	-	1	
Oración	-	2	5	-	2	2	2	-	1	-	-	
La voz ausente	-	2	3	4	3	1	-	-	1	-	-	
TOTAL	5	13	20	4	12	7	4	1	3	-	1	70 versos
Decir I	1	1	6	5	-	1	-	-	-	-	-	
Decir II	1	4	6	2	-	-	1	-	-	-	-	
Decir III	4	5	1	1	-	2	-	-	-	1	-	
El que vive en mí	-	-	3	3	2	5	-	1	-	-	-	
Luna interior	-	3	6	2	2	1	-	-	-	-	-	
Estancia I	2	1	2	2	5	2	-	-	-	-	-	
Estancia II	-	2	4	-	1	3	1	-	-	-	3	
Formación	2	4	4	-	2	-	-	-	2	-	-	
Sueño I	2	1	3	1	2	4	1	-	-	-	-	
Sueño II	-	4	4	1	1	2	1	-	-	-	1	
Voz I	-	2	7	1	2	2	-	-	-	-	-	
Voz II	1	1	2	4	1	4	-	-	-	-	1	
Conciencia I	1	4	3	1	3	1	-	-	-	1	-	
Conciencia II	2	3	6	-	1	2	-	-	-	-	-	
Conciencia III	2	3	4	-	1	1	1	-	-	1	1	
TOTAL	18	38	61	23	23	30	5	1	2	3	6	210 versos
Sonetos I	1	3	3	-	-	3	1	-	-	-	3	
Sonetos II	3	-	2	2	3	3	1	-	-	-	-	
Sonetos III	2	2	2	2	1	2	3	-	-	-	-	
Alegría	1	2	3	1	1	3	2	-	-	-	1	
TOTAL	7	7	10	5	5	11	7	-	-	-	4	56 versos
GRAN TOTAL	30	58	91	32	40	48	16	2	5	3	11	336 versos

GRAFICA RITMICA 2

Número de ritmos*	Sonetos
5	1) Trans Umbra
	2) Escepticismo
	3) Decir del propio ser I
	4) Decir II
	5) El que vive en mí
	6) Luna interior
	7) Formación de la aurora
	8) Voz de la llegada plena I
	9) Conciencia del ser II
6	1) Oración
	2) La voz ausente
	3) Decir III
	4) Estancia en la nieve I
	5) Estancia II
	6) Sonetos a mi madre I
	7) Sonetos II
7	1) Sueño: voluntad I
	2) Sueño II
	3) Voz II
	4) Conciencia I
	5) Sonetos III
8	1) La palabra
	2) Conciencia III
	3) Alegría

*Para saber cuáles son los ritmos específicos empleados en cada soneto, favor de referirse a la Gráfica Rítmica 1.

B. Valores expresivos de la pausa y el encabalgamiento

1. La pausa

Resulta imprescindible elaborar algunos puntos respecto a la posición vital que ejerce la pausa en la obra lírica, particularmente en los sonetos de Jorge Luis Morales.

Como bien se sabe, más que nada, la pausa viene a ser un hecho puramente fisiológico dada la necesidad que tiene el hablante --o el lector-- de respirar entre verso y verso. Tal es la función de signos ortográficos como la coma (,), el punto (.), y el punto y la coma (;) que constantemente le sirven al poeta para obtener las pausas requeridas por él para su composición lírica. De ahí que algo tan natural "se ha cargado de significación lingüística", como observa Jean Cohen,[40] haciendo que, en ocasiones, resulte de suma importancia o bien valorarlas individualmente como pausas métricas o semánticas, o bien otorgarles ambos valores a la vez.[41]

En los sonetos de Morales encontramos, además de los signos de puntuación ya mencionados, otros un tanto más especiales y particulares, como por ejemplo, los dos puntos (:), los puntos suspensivos (...), y los guiones

---

[40] Jean Cohen, Op. cit., p. 55.

[41] Ibid., p. 58.

(--). Estos signos le imprimen a sus versos esa mayor "significación lingüística" de la que habla Cohen.

a) Dos puntos (:). Si habláramos de una jerarquía de puntuación, los dos puntos preceden al punto final y definitivo (.) de la oración. Diríamos, pues, que la pausa obtenida por este signo es menor que la del punto (.), pero mayor que la del punto y coma (;).

En los sonetos del libro Metal y piedra, Morales se vale de los dos puntos en cuatro ocasiones: tres veces al final de verso y una vez en el interior:

Final de verso:

El dolor en su espalda no florece.
De tu espuma nació y en mí ha vencido:
la Eternidad le espera sonriente.

(2do terceto, 'La palabra', p. 58)

Oyeme Cristo mío, abre tu cielo:
que el corazón en tu mansión divina
el vaso colme del vital anhelo.

(1er terceto, 'Oración', p. 59)

Nulidad del rocío; espesa sombra.
Vencida la palabra no palpita:
agonizante trino en ella habita.

(1er terceto, 'La voz ausente', p. 63)

Interior de verso:

Esa voz la conozco: es voz ausente,
enraizada en el aire claro y puro.

(Ibid., versos 3ro y 4to, 1er cuarteto)

Con estos ejemplos se ilustran algunas funciones que pueden ejercer los dos puntos. Esta pausa, como se dijo, está en un lugar intermedio entre el punto final y

el punto y la coma. En los tercetos de 'La palabra' y 'La voz ausente' la pausa prepara el ambiente para la recapitulación que se da en el verso siguiente, mientras que en el soneto 'Oración' se trata de un examen de conciencia antes de hacerle una plegaria a Cristo. Por otro lado, el 2do ejemplo de 'La voz ausente', que se da en el interior del verso, sirve para enfatizar la afirmación 'Esa voz la conozco:'. El yo poético hace la pausa sólo para recapacitar y asegurarse de que de verdad conoce 'esa voz': "es voz ausente", y no otra.

En el libro Decir del propio ser se repite el mismo número de pausas: tres al final y una en el interior del verso, pero ahora todas se encuentran en los tercetos:

Final de verso:

> Y aquí mi corazón ardiente exclama,
> al agitarse su ola de estatura:
> ¡única soy, inconfundible llama!
>
> (2^{ndo} terceto; 'Voz de la llegada plena' II, pp. 94-95)

> Se crea un orbe de inmortal latido
> combatiendo las aguas del olvido:
> asciende el nombre a eternidad segura.
>
> (1er terceto, 'Conciencia del ser' I, p. 96)

> En esta claridad se resucita
> lo que en la noche densa no palpita:
> aquí la voz inventa su ternura.
>
> (Ibid., 2^{ndo} terceto)

Interior de verso:

> Donde se mueve el dios que fiel me grita
> con aroma de fruta: el que me invita
> a vivir con amor esta jornada.
>
> (2ndo terceto, 'Decir del propio ser' I, p. 85)

Nótese que en todos los tercetos, la pausa se encuentra en el verso central (2ndo verso), cosa que no se logró del todo en los ejemplos de Metal y piedra. Asimismo, hay semejanzas obvias en los versos 'Vencida la palabra no palpita:' de 'La voz ausente' y 'lo que en la noche densa no palpita:', de 'Conciencia del ser'.

Además de la pausa que precede al resumen o la recapitulación del pensamiento anterior, (como también se vió en el ejemplo de 'Voz de la llegada plena II' (Metal y piedra), se utiliza de otra forma para indicar el enunciado: "¡única soy,...!", como un grito aislado y ajeno del resto del poema.

En el poemario La ventana y yo se dan tres pausas al final del verso como en los libros anteriores, así como otras tres en el interior del verso, de los cuales solamente dos se encuentran en los tercetos.

Final del verso:

> Sereno, Dios escucha mi llamada;
> y, desde ti, me llama hasta su río:
> tu voz, tu amor, tu aliento, tu mirada.
>
> (2ndo terceto, 'Sonetos a mi madre' I, p. 108)

Totalidad que lo total admira:
espiga, luna, viento, luz, marea,
árbol, flor, fruto, agua, prado, tea,
eje donde mi vida siempre gira.

(1er cuarteto, 'Sonetos' III, p. 109)

En el próximo ejemplo se encuentran ambas pausas dentro de la misma estrofa:

No quiero más destino que su alada
estación: ese ritmo que tan leve
tállase en su mirar y me conmueve:
única eternidad, la más sagrada.

para contrarrestar los encabalgamientos (abrupto uno y suave el segundo) que las preceden. El poeta logra un buen equilibrio a niveles morfosintáctico y semántico. Por un lado se percibe la rapidez del aleteo de las aves al tener que pausar abruptamente en 'estación'. Por otro, a través del encabalgamiento suave que une dos versos haciéndolos uno largo, se logra una sensación de liviandad que culmina con la pausa después de 'conmueve'.

Las otras dos pausas internas pertenecen a 'Sonetos a mi madre I', el cual, como se vio, tiene además una pausa al final de verso. La primera interna se encuentra en el primer cuarteto:

En esta razón de ángel que me alienta
inventó una paloma: mi ventana.

(...)

y la otra en el primer terceto:

Centro: en ti alza Dios su poderío,
perpetua exactitud de llamarada,
como desde el invierno hasta el estío.

En el primer ejemplo, se trata de una presentación, mientras que en el terceto, la pausa hace notar al 'yo' dirigiéndose al 'Centro' como lo haría hacia una persona.

b) Puntos suspensivos (...). Este tipo de puntuación no tiene mayor trascendencia en los sonetos de Jorge Luis Morales. Si bien abundan en sus demás poemas, se encuentran apenas dos veces en los tercetos de 'Sueño: voluntad' III, (pp. 92-93), de su libro Decir del propio ser:

> De las aves que acepte el poderío...
> La eternidad trazando con su vuelo
> descubrirá la esencia de rocío.
>
> Un cielo yo veré como este cielo
> que construiste en el espacio mío...
> ¡qué más para un cantor palpar su anhelo!

En ambas ocasiones, las pausas acompañan la misma terminación rímica, sin embargo, en el primer caso, la pausa pertenece a una oración, que a su vez, da inicio a una nueva oración. En el segundo terceto, la pausa pertenece a una oración subordinada, a la que sigue una exclamación que forma parte íntegra de la oración principal con que comienza el segundo terceto. Nuestra vista capta este hecho por lo que esta segunda pausa tiende a durar menos que la primera.

De acuerdo a las forma, rima y posición de ambas pausas, el mensaje poético se ve afectado de mayor significado: 'el poderío' es 'mío', del yo, que luego, en éxtasis de exuberancia poética exclamará: "¡qué más para un cantor palpar su anhelo!"

c) Guiones (--). El Diccionario de la Real Academia Española (1970), define a los guiones más largos como los que separan "las oraciones incidentales que no se ligan con ninguno de los miembros del período". Es así que encontramos en Morales ocho casos de este tipo de oración o frase que teniendo relación estrecha con el sentido del soneto, permanece separada por los guiones. Los ejemplos provienen del libro Metal y piedra en su mayoría, ya que Decir del propio ser, no cuenta con ninguno, y La ventana y yo sólo incluye uno. La clase de pausa que más utiliza Morales es la frase metida, pero separada por estos guiones, dentro de un mismo verso:

Caen las horas --pétalos marchitos--
('Escepticismo', p. 54)

¡Oh, la palabra --en ti, madre, su origen--
nacida --fiel espiga-- de tu sangre!
('La palabra', p. 58)

A mí --la fuente-- llega azul, intacta,
(Ibid.)

En La ventana y yo el ejemplo es:

Y con su voz --rubor de la mañana--
('Sonetos a mi madre' I, p. 108)

De otro lado están los guiones usados en un verso completo:

--¡mírala urdiendo el canto sin principio!--
('La palabra', p. 58)

--remedio de mi mal y mi recelo--
('Oración', p. 59)
--vago y doliente espíritu seguro--
('La voz ausente', p. 63)

Sobre todo, este tipo de pausa sirve de ejemplo para ilustrar lo que el crítico Francisco López Estrada ha denominado como "criterio esticomítico" o la "línea poética cerrada"[42], gracias a la cual

> ... el poeta se deshace del aspecto de la sintaxis común y favorece el rompimiento aparentemente arbitrario de la continuidad del sintagma en líneas que se cortan sin que sea necesario que en cada una quede una parte con sentido de unidad fraseológica.[43]

Los versos del soneto 'La palabra', citados arriba, son bien ilustrativos. Como vemos, ambos versos están cargados de pausas. El primero lleva tres comas, además de los guiones. Si prescindiéramos de dichas pausas, el mensaje quedaría rebajado a: "la palabra nacida de tu sangre". Sin embargo, el valor poético aumenta, precisamente, al aumentar el número de pausas:

> El hablante considerará como cosa natural el hacer coincidir la detención de la voz con la detención del sentido, y entonces la pausa adquirirá una significación precisa: la de indicar la independencia semántica de las unidades entre las que se interpone.
> De esta manera, la división semántica se ve duplicada por medio de una división fónica paralela.[44]

---

[42] López Estrada, Op. cit., p. 137.

[43] Ibid., p. 138

[44] Cohen, Op. cit., p. 56

En general, lo verdaderamente particular de la pausa al final del verso estriba en percatarnos de que en algunos casos, el sentido que tenía el verso queda anulado cuando continuamos leyendo el verso siguiente. Es decir, nos percatamos del "error" cometido y emprendemos una segunda lectura en la que se corrige por medio del encabalgamiento. Es lo que Carlos Bousoño llama "irracionalidad rectificadora".[45] En palabras de Jonathan Culler:

> ... The break at the end of the line represents a pause in reading and hence brings about syntactic ambiguity: one attemps to compose into a whole the sequence preceding the pause and then after passing over the pause, discovers that the construction was not in fact complete and that the elements preceding the pause must be given a different function in the new whole.[46]

En el soneto 'Trans Umbra' encontramos un buen ejemplo:

> Mi corazón en sombras hoy no siente
> el blando tacto de tu mano ardiente,
> ni lo asiste tu voz adolorida.

Una primera lectura nos hace pensar que su corazón ha quedado insensible por la pena (sombra); no siente nada, la tristeza lo embarga. Sin embargo, al pasar al verso

---

[45] Bousoño, El irracionalismo poético, p. 412.

[46] Jonathan Culler, Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics and the Study of Literature, p. 184.

siguiente queda anulado el sentido anterior ya que lo que no siente el corazón es "el blando tacto" de la mano de la muerta. Lo que antes era algo abstracto y por ende, más abarcador, ahora es concreto y limitado: la mano.

Es en este punto cuando es menester analizar ese elemento "rectificador" que le brindará sentido a lo que anteriormente pudo tener otro sentido o hasta parecer absurdo por razón de la pausa que se espera se haga al final del verso. Como se dijo, es el encabalgamiento el que, en una segunda lectura, contribuirá a completar el pensamiento o mensaje que se pretende presentar.

2. El encabalgamiento

Aún cuando se sabe que todo verso lleva una pausa final, sea ésta corta o larga, la misma queda borrada casi totalmente a través del encabalgamiento, por ser éste un "desajuste que se produce cuando una pausa versal no coincide con una pausa morfosintáctica".[47] Es así que el encabalgamiento se relaciona exclusivamente con la pausa más breve --o pausa menor-- que pueda permitirse al final del verso, uniendo "por razón del curso del sintagma, el fin de un verso y el principio del siguiente, y por tanto haciendo desaparecer la pausa menor..."[48]

---

[47] Antonio Quilis, Op. cit., p. 74.

[48] R. Baehr, Op. cit., p. 31.

La discordancia (o desajuste) es amplia, como señalan los estudiosos Cohen y Balbín entre otros. (Ya hemos citado a A. Quilis al respecto).

> ... el encabalgamiento se define como una discordancia entre el metro y la sintaxis, o sea, una vez más, por una relación interna entre el sonido y el sentido.[49]

En palabras de Balbín; el encabalgamiento

> Consiste fundamentalmente en el desajuste entre pausa rítmica y pausa sintáctica, al construirse los grupos melódicos que se integran en la estrofa.[50]

Más adelante en su libro, J. Cohen explica cómo

> ... al despojar de todo valor sintáctico a los silencios, tiende a fundir cada secuencia con la siguiente.
> El discurso deja de estar hecho de segmentos ligados, si bien distintos, y se convierte en un hilo continuo, sin nada en él que empiece o concluya.[51]

De esta manera se favorece "una cohesión más estrecha entre ellos y, por tanto, su acercamiento, que no confusión, a la libertad del curso de la prosa"[52] y así, mediante la variedad rítmica, "evitar la monotonía", como bien señala R. Baehr.

---

[49]Cohen, Op. cit., p. 32.

[50]R. de Balbín, Op. cit., p. 202.

[51]Cohen, Op. cit., p. 102.

[52]López Estrada, Op. cit., p. 71.

Esta pudiera ser una de las razones que motivaron a Jorge Luis Morales a valerse del encabalgamiento como valor expresivo en sus sonetos. Mediante los variados tipos y formas de encabalgamiento que existen,[53] Jorge Luis Morales logra impregnar su poesía con una fluidez llevadera y sonora.

El estudioso A. Quilis es responsable de la clasificación del encabalgamiento en Léxico, Oracional y Sirremático. En nuestro caso, nos interesan únicamente los últimos dos ya que en los sonetos de Morales no se da el tipo léxico. Algunos ejemplos de encabalgamientos oracio nal y sirremático son:

Y libre ya de la fatal dolencia
que tronchó tu ramaje verdecido,

('Trans Umbra', Metal y piedra, p. 46)

¡Quién pudiera negar en trascendencia
de misterios oscuros la existencia
de un religioso y singular camino!

('Escepticismo', M y P, p. 54)

Si llegase algún día, con mis manos
mojadas de rocío y la mirada
en tiempo y en espacio coronada
por esos mundos mínimos lejanos,

('Decir del propio ser III', Decir, p. 85)

a ese mundo que ansío, los cercanos
mundos frutecerían en la nada.

(Ibid.)

---

[53] Ver autores ya citados, especialmente el libro Estructura del encabalgamiento de Antonio Quilis.

¡qué coincidencia de mirar gozoso
que se ha unido mi sangre a tu mirada!

('Estancia en la nieve' I, Decir, p. 89)

Hay un fluir de íntima presencia
arrancado al misterio. Un retenido
amanecer. Un cielo que no ha sido
duramente violado por la ausencia.

('Conciencia del ser' II, Decir, p. 97

Junto a tu ser, ¿qué lumbre sorprendida
desnudará su orbe de fulgores
para inventar a plenitud mi día?

('Alegría', Ventana, p. 125)

En cuanto al encabalgamiento oracional --el que más abunda en los sonetos de Morales--, queda claro que el poeta logra impartirle mayor unidad al poema al presentar una oración, que si bien no es la principal, no deja de ser importante dado el mensaje casi completo e independiente que emite. Por otra parte, gramaticalmente, los sirremáticos revolucionan la sintaxis normal, a la vez que, mediante ellos, se trata de unir los versos prosísticamente. No obstante, se produce en casi todos, un gran lirismo.

El ejemplo 3 ("Si llegase algún día..."), ilustra cómo, a través del uso del encabalgamiento, se profundiza más en el sentido lírico. Los encabalgamientos de esta estrofa insisten en la imagen del "tiempo" y el "espacio", hasta llegar a los "mundos lejanos". Por medio de esa secuencia de versos encabalgados, se produce un sentido de lejanía y lentitud: es el tiempo que

pasa; es la meta lejana. En contrapunto, le sigue el ejemplo 4, del mismo soneto, en el que sí se percibe la cercanía del mundo ya que sólo se ha dividido el adjetivo del sustantivo (cercanos/mundos).

Según Dámaso Alonso, hay dos clases de encabalgamientos, a saber: abrupto y suave. El encabalgamiento abrupto es aquel que termina pronto, es decir, que ocupa una porción corta o breve del verso encabalgado debido a que inmediatamente le sigue una pausa definitiva que lo divide del resto del verso:

> La voz del propio ser busca la estrella
> más remota, morada de armonía.
>
> ('Conciencia del ser' I, Decir, p. 96)

El encabalgamiento suave, en cambio, es el que continúa a lo largo de todo el verso encabalgado o gran parte de él:

> ya forma para mí que te he encontrado
> en la ocultez preciosa del olivo.
>
> ('Alegría', Ventana, p. 125)

Pero, Jorge Luis Morales combina continuamente ambos tipos de encabalgamientos otorgándole a sus sonetos mayor expresividad así como equilibrio:

> Tiene en la soledad plena conciencia
> el ser. Y se rebela decidido
> contra la bruma, contra el aire herido,
>
> ('Conciencia del ser' II, Decir, p. 92)

Primaveral origen que sustenta
mi fe, tú de las aves la temprana
vocación; puro orvallo que engalana
mi voluntad de creación, atenta.

('Sonetos a mi madre' I, Ventana, p. 108)

El encabalgamiento abrupto de 'Conciencia del ser' II, le brinda mayor expresividad y significancia a la "soledad" del "ser". Por medio de la pausa inmediata después de "ser", se reafirma aún más la conciencia que en la soledad cobra "el ser": se nos presenta la supremacía del mismo; se queda solo pero triunfante: es el Todo, abarcador y poderoso. No obstante, la conjunción 'Y' sirve para darle continuidad, uniéndolo a la segunda parte de ese verso hasta el siguiente por medio de un encabalgamiento suave. Algo parecido ocurre en el cuarteto de 'Sonetos a mi madre' I, en el que hay dos encabalgamientos abruptos corridos, sucedidos por uno final suave. "Mi fe" y "vocación" obtienen un gran paralelismo semántico y paradigmático; no cabe duda de que el poeta lleva su fe como una vocación solemne que le mantiene esperanzado y, por ende, vivo. La última palabra de ese verso final, al aislarse también por la pausa que le precede, queda en su función de antibraquistiquio (o hemistiquio final corto, según Quilis), por lo cual puede relacionarse directamente con "mi fe" y "vocación", los cuales son, a su vez, hemistiquios iniciales cortos. La utilización de estos hemistiquios cortos dentro de la misma estrofa

los relaciona entre sí, ya que estructuralmente se han puesto de relieve[54], cobrando así, como se dijo arriba, valor paradigmático. Sobre los mismos hablaremos en el próximo párrafo.

En el Curso de Métrica y Rítmica del Dr. Marcelino Canino Salgado, se estudió este fenómeno poético, añadién dole otras denominaciones a los ya expuestos, así como otras totalmente diferentes y autónomas. Por ejemplo, al hemistiquio inicial corto o braquistiquio --según Quilis-- se le conoce también como protostiquio. Además, se habla de dólicostiquio para referirse a la parte más larga del verso que queda ya sea después de un protostiquio, o entre éste y un antibraquistiquio. Pongamos otros ejemplos:

(1) Protostiquio + dólicostiquio:

Oh, compleja conciencia presentida
('Estancia en la nieve' I, Decir, p. 89)

(2) Dólicostiquio + antibraquistiquio:

la imagen que de ti forjé, redonda.
('Sueño: voluntad' I, Decir, p. 92)

(3) Protostiquio + dólicostiquio + antibraquistiquio:

Tú, que ayer me mirabas, Caminante,
('Formación de la aurora', Decir, p. 91)

---

[54] En cuanto al braquistiquio, ver Antonio Quilis, Métrica española, p. 82 y ss.

Este último sirve a su vez, para ilustrar otra forma de pausas: hemistiquio múltiple, el cual, como se sobreentiende, está formado por varios hemistiquios cortos dentro de un mismo verso:

Tú, Señor, que me diste la sagrada
('Estancia en la nieve' I, Decir, p. 89)

Si tú me vieras, Caminante, ahora.
('Formación de la aurora', Decir, p. 91)

El segundo cuarteto de 'Sonetos a mi madre' III, (Ventana, p. 109), incluye todos los hemistiquios descritos arriba:

Dulce llovizna en que mi ser delira,
eternamente abierta, se recrea.
Infinito, por ti el iris se crea
ala, no más, que hacia su ciencia aspira.

En todos ellos se trata, pues, de hacer resaltar esas partes o palabras del verso mediante el uso de pausas. De esa manera cobran un carácter cuasi independiente que les imparte más y mayor significación.

En los casos en que el protostiquio es a su vez, un encabalgamiento abrupto,[55] el dólicostiquio y el hemistiquio múltiple sirven como contrapunto. El encabalgamiento, junto a las pausas siguientes crean un sismo lingüístico en los sonetos: por un lado está el fluir que el encabalgamiento le imparte al verso, y por otro,

---

[55]Ya se ha visto cómo el braquistiquio no implica encabalgamiento. Ver Quilis, Op. cit.

el mismo casi se anula por los cortes pausatorios.

Entre los 15 sonetos de su libro Decir del propio ser, Jorge Luis Morales sonetea 4 en los que se vale de un encabalgamiento diferente a los ya expuestos, en el sentido de que une no ya dos versos, sino dos estrofas. En ellos, ('Decir' I, 'El que vive en mí', 'Sueño' I y 'Sueño' II) Morales ha obviado aún más las reglas de pausa, eliminando esa pausa mayor e importante que existe para dividir las estrofas de un poema, quitándole así todo valor de silencio. El poeta ha ido en contra de la definición que el escritor Jonathan Culler hace de la pausa:

> The most obvious feature of poetry's formal organization is the division into lines and stanzas. The break at the end of a line or the space between stanzas must be accorded some kind of value, and one strategy is to take poetic form as a mimesis: breaks represent spatial or temporal gaps which can be thematized and integrated with the poem's meaning.[56]

Al ir en contra de lo que representa la pausa --de acuerdo a la cita de Culler-- , Jorge Luis Morales obtiene otro efecto no menos dramático que el que se puede lograr con la pausa, claro está. Para facilitar el entendimiento y análisis de los cuatro sonetos, vistos en conjunto, favor de acudir a la Antología.

---

[56]Culler, Op. cit., p. 183.

En los 2 primeros, el encabalgamiento está situado entre el 2ndo cuarteto y el 1er terceto; unión mucho mayor y más drástica de la que ocurre en los otros dos sonetos en los que el encabalgamiento va del 1er cuarteto al 2ndo.

Como se deja ver, el soneto 'Decir' ...' I, consta de 9 encabalgamientos, pero el verdaderamente significativo es el que ya hemos mencionado. El mismo cambia el sentido que podía tener para nosotros ese último verso del 2ndo cuarteto, hasta antes de continuar la lectura en la próxima estrofa (1er terceto). Una primera lectura nos indica al 'yo' poético viéndose "en el árbol del tiempo", como si éste fuera un espejo en el cual, repito, el 'yo' se ve a sí mismo, solo, desnudo, sin otra acción que lo justifique. Ahora bien, esta idea cambia cuando llegamos a la próxima estrofa, en la cual se completa el mensaje: el 'yo' se ve a sí mismo en la acción específica de "enarbolar el canto..."

Todos los encabalgamientos, excepto uno, son suaves. El único verso con encabalgamiento abrupto es, a su vez, ejemplo de hemistiquio múltiple.

en la voz de conciencia iluminada
ésta, mi propia voz, ya madurada

El segundo soneto que nos interesa, 'El que vive en mí', incluye 10 encabalgamientos de los cuales uno, al igual que el soneto anterior, se sitúa entre el segundo cuarteto y el primer terceto. Uno de los rasgos

distintivos que diferencia a éste del anterior, estriba en el menor número de pausas. De hecho, en este soneto se dan dos encabalgamientos antes y otros después del encabalgamiento mayor, sin otra pausa que ya casi al final ('alta'). De modo que la lectura resulta más rápi da: es el "paso" que inicia a la soñada aurora", sin otra señal de que sean versos independientes que la repe tición de la rima como "factor organizador del metro".[57] En el soneto anterior, por el contrario, la repetición de las pausas después de "ésta", "voz", "tiempo", y "canto", contrarrestan la fluidez que debe impartir el encabalgamiento.

Los otros dos sonetos ('Sueño: Voluntad' I y II), incorporan este tipo de encabalgamiento estrófico, pero situado entre los cuartetos. A mi juicio, el encabalgamiento del primer soneto no está tan logrado ni tiene tanto valor como el del segundo. Al pasar del 1er cuarteto al segundo casi pensamos que después de la palabra 'establecido' debió haber una pausa --una coma. En cambio el encabalgamiento de 'Sueño II', se asemeja grandemente al que ocurre en 'Decir...I': luego de tres encabalgamientos, casi al final del último, se da una pausa (en 'Decir I', fue coma; en 'Sueño II', es un punto), a

---

[57]Tomashevski, Op. cit., p. 119

la que sigue un antibraquistiquio (¡Qué ligero), el cual encabalga con un verbo infinitivo en la siguiente estrofa ('enarbolar' en 'Decir' I; 'batallar' en 'Sueño' II), causando un encabalgamiento suave aunque no llega hasta el final del verso. Una vez más hay otra pausa que da lugar a otro antibraquistiquio.

--enarbolar el canto, mi bandera, 'Decir' I

--batallar con tu espada! Yo que Enero 'Sueño' II

Como vemos, ambos versos son endecasílabos "a maiore", pues se dividen en 7 + 4 sílabas. Además, en ambas ocasiones, los encabalgamientos fluyen rápidamente, por lo cual adquieren mayor valor lingüístico y gran expresividad, sobre todo en 'Sueño' II, ya que espontáneamente se lee el verso tan "ligero" como el "batallar" de las espadas.

Con estos cuatro sonetos, queda ejemplificado, además, el encabalgamiento encadenado, como lo denomina Rafael de Balbín, con el cual tenemos un "recurso expresivo" que se logra al repetir consecutivamente el encabalgamiento dentro de un mismo "complejo estrófico",[58] acercando al verso de este modo, a la prosa, como se dijo anteriormente. Pero, como ya se ha visto, en muchas ocasiones, la utilización de la pausa (coma, punto y coma, dos puntos, etc.) contrarresta la soltura que de-

---

[58]Balbín, Op. cit., p. 213.

bía lograrse mediante los encabalgamientos. Ahora bien, Jorge Luis Morales utiliza el encabalgamiento abrupto con menor frecuencia que el suave, por lo que se puede decir que su poesía a la vez que es dinámica, fluye suavemente.

C. Exclamaciones y preguntas retóricas

Los sonetos de Jorge Luis Morales son ejemplo de una lírica sumamente emotiva y personalista, precisamente porque el poeta trata de romper con la estética objetiva e "impersonal de la tradición latina", como lo hicieron los románticos mediante la "interiorización de la visión poética".[59] Con los poetas románticos surgió "la aparición del yo del poeta como realidad primordial".[60] Las exclamaciones y en menor número las preguntas retóricas, le sirven a Morales para impartirle a los sonetos más fuerza y emotividad dirigidas al lector con el propósito de conmoverlo y hacerlo parte íntegra del mundo poético donde el yo poético se desenvuelve.

A través de las preguntas y exclamaciones, el lector se hace partícipe de la experiencia poética. Debido a que "el lírico es un ser solitario (que) ignora la

---

[59] Octavio Paz, Op. cit., p. 93.

[60] Ibid.

existencia de un público y poetiza para sí", según palabras de Emil Staiger,[61] es que resulta de suma importancia que el lector esté en una actitud receptiva. Esto ocurre únicamente cuando "su alma está acordada con el alma del poeta".

> Y es así como la poesía lírica
> se nos revela como un arte
> solitario, un arte que únicamente se percibe entre dos almas
> armonizadas en idéntica soledad.[62]

Entre los 24 sonetos, contamos con 24 exclamaciones repartidas en 15 sonetos. Es decir que apenas 9 sonetos no incluyen exclamaciones. En cuanto a las preguntas, solamente hay un total de 5: 3 en el sonetario Decir del propio ser y 2 en el libro La ventana y yo. Dato interesante es que estas preguntas han sido formuladas con el propósito de reafirmar, corroborar e insistir en algo que el yo poético ya conoce.

La primera pregunta la encontramos en el Soneto 'Decir del propio ser' III, y la misma guarda estrecha relación con la exclamación que la precede.

> ¡Qué glorioso estupor luce en mi espejo!
> ¿Veis la fruta en sazón ya dominada
> por el supremo instinto que me guía?
>
> (1er terceto)

---

[61] E. Staiger, Conceptos fundamentales de poética, p. 65.

[62] Ibid., p. 66.

Es obvio que al yo poético le interesa recalcar el hecho de que a él lo guía un "supremo instinto". Es importante que el lector así lo entienda pues de ahí se desprende el decir de su propio ser que él desea plasmar a lo largo de todos los sonetos de este libro. Todos --como lectores-- somos el 'tú' a quien el 'yo' se dirige. Por eso es que si no nos "armonizamos" con la soledad del poeta, como dice Staiger, el mensaje poético permanece nulo.

Las próximas tres preguntas mantienen la misma estructura de afirmar por medio de la negación. Las primeras dos se encuentran en Decir del propio ser:

¿Quién si no tú que en el futuro ardías
y aún en el eco estás establecido

este mundo crear pudo encendido?
¿Quién si no tú que al árbol concedías
en el viento morada?...

('Sueño: voluntad' I)

Y la otra, en La ventana y yo:

¿Y qué eres tú si no la ciencia pura?

('Sonetos a mi madre' III)

Como se ha visto, todas estas preguntas van dirigidas al 'tú' poético, contrario a las exclamaciones que, en su gran mayoría, se producen en un rapto de exuberancia poética por parte del 'yo' que raya en un egocentrismo y un narcisismo casi exagerados. Partimos de las exclamaciones del sonetario Decir, ya que las de Metal y piedra (4 en total) no son tan personalistas. La primera exclamación, como vimos más arriba, se encuentra en

'Decir del propio ser' III. La misma da inicio al tono altamente subjetivo y eufórico que prevalece en todo el libro. Por eso es que desde que leemos:

¡Qué glorioso estupor luce en mi espejo!

y algunas de las exclamaciones siguientes:

¡Qué limpia juventud la que he tenido...!

('Estancia en la nieve' I)

¡Yo amanecido en el dominio ansiado
y en la fruta madura amanecido!

('Voz de la llegada plena' I)

Y aquí mi corazón ardiente exclama
(...)
¡única soy, inconfundible llama!

('Voz' II)

Hoy me revelo fruto, tallo, rama.
¡Qué eternidad de lirios mi destino!
(...)

('Conciencia del ser' III)

no podemos evitar echar un suspiro de alivio al llegar al último terceto del último soneto y leer la última exclamación de todo el sonetario:

¡Soy la total palpitación del mundo,
soy esencia, soy agua y me confundo
en este fuego del excelso mito!

('Conciencia' III)

Es el yo que se impone ante el mundo y la humanidad como ser total, absoluto y trascendental. Es el poeta mismo que a través del yo poético, se hace valer dando a conocer su existir, su vivencia. Al igual que los poetas románticos, se trata de concebir

> la experiencia poética como una experiencia vital en la que participa la totalidad del hombre. El poema no sólo es una realidad verbal: también es un acto. El poeta dice y al decir, hace. Este hacer es sobre todo un hacerse a sí mismo: la poesía no sólo es autoconocimiento sino autocreación.[63]

Y así queda explícito en Jorge Luis Morales y su "decir del propio ser".

Hay una diferencia notable entre estas exclamaciones y las que se dan en Metal y piedra y La ventana y yo. En estos dos libros las exclamaciones resultan relativamente neutrales en comparación a las exclamaciones tan apasionadas de Decir, lo cual se explica por sí solo dado el caso de que este libro representa el encuentro cabal y pleno del poeta consigo mismo, con su propio decir, con su propio ser.

No es de extrañar el hecho de que Jorge Luis Morales haya escogido decir su "Decir" mediante 15 sonetos, logrando así más unidad, seguridad y equilibrio en el mensaje. A juzgar por el número de exclamaciones de todo el libro (16 en total) y las pocas preguntas retóricas (apenas 3), podemos deducir que el poeta se siente seguro de sí; no tiene dudas. Por eso es que en vez de preguntar, puede dar fe y testimonio con sumo orgullo y seguridad absoluta.

---

[63] Octavio Paz, Op. cit., pp. 91-92

Los sonetos de Morales responden básicamente a un gran lirismo. Tanto las exclamaciones como las preguntas retóricas tienen el propósito de establecer un acercamiento entre el yo poético y el lector. He aquí la importancia que tienen lo lírico, lo dramático y lo épico --según los concibe Emil Staiger-- en la poesía. Mientras "lo lírico nos es infundido", lo épico nos cautiva y lo dramático nos conmueve y excita. Y aunque no cabe duda de que los sonetos de Jorge Luis Morales están impregnados de lirismo, las exclamaciones y preguntas retóricas han contribuido a impartirles ciertos rasgos épicos y dramáticos que producen y están más de acuerdo con la admiración.[64]

¡Oh, luna virgen, perfección e idea
de la luna que en mí tiene morada
y en mi agitada agua balancea!

('Luna interior', Decir)

¡Qué más para un cantor palpar su anhelo!

('Sueño: voluntad' II, Decir)

¡Lumbre de amor en lo eternal crecida,
que, al fin vencidos nombres y rumores,
se instalará en el viento la alegría!

('Alegría', Ventana)

Estamos de frente a lo lírico cargado de gran dramatismo. El yo poético se maravilla y canta sus pasiones y alegrías con el fin de conmover al 'tú' poético que

---

[64]Emil Staiger, Op. cit., p. 69.

son todos los lectores. Se trata, pues, de darle vida y sentido reales a su poesía en tanto y en cuanto nosotros, los lectores, estemos abiertos y receptivos; solamente así se logrará cabalmente el fenómeno poético.

CAPITULO V

CONCLUSIONES

El trascendentalismo recoge básicamente los postula dos románticos respecto a la religiosidad de la poesía. Por tal razón, he llegado a la conclusión de que éste, al igual que otros movimientos literarios, no es otra cosa que la continuación de una línea romántica en plena mitad del siglo XX.[1]

En Jorge Luis Morales abundan más los rasgos románticos que trascendentalistas, razón que justifica o explica su corta relación con los fundadores de este movimiento de 1948 en Puerto Rico. De hecho, el mismo Paz afirma cómo

> Los textos críticos de los románticos ingleses y alemanes fueron verdaderos manifiestos revolucionarios e inaguraron una tradición que se prolonga hasta nuestros días.[2]

A tal efecto --como ya he mencionado-- no creo aceptable clasificar a Morales como poeta trascendentalista. Más bien nos referimos a él como un poeta de corte romántico que surgió como producto y parte de esa ebullición literaria que se dio en la Isla durante la década de 1950.

No es pura coincidencia que este poeta no se vincu-

---

[1]Ver Los hijos del limo de Octavio Paz.

[2]Ibid., p. 90

lara a ningún movimiento o grupo puertorriqueño. En vez, se ha mantenido solo aislándose cada vez más de sus coetáneos y sus respectivos grupos. Quizás por sentir que dada la falta de originalidad de los mismos, lo que cada uno pudiera aportar como novedoso, puede desmerecer dentro de equis grupo. Después de todo, los grupos, en muchas ocasiones drenan energías, elemento esencial y vital para la creatividad artística.

Lo cierto es que desde que Jorge Luis Morales da a conocer su poesía (Metal y piedra fue su primer libro publicado), recibe grandes elogios y buena crítica, empezando por sus poetas coetáneos.

Como ya se vio en el Capítulo II-B, Jorge Luis Morales presenta una poética en prosa que responde a las bases del romanticismo inglés, alemán y, más tarde, francés. Su poesía, cargada de gran lirismo, a su vez conlleva una defensa de la poesía pura romántica, pero que él bautizó bajo el nombre de "Nueva Poesía".

En su poesía, Morales se ciñe a temas trascendentales, universales, que lo mismo atañen a puertorriqueños como a cubanos, australianos o españoles. Es esa poesía pura que no se ve limitada por regionalismos, anécdotas ni protestas de índoles social, política, cultural, etc., y sin embargo, la puertorriqueñidad del poeta --o las huellas de su tiempo histórico-espiritual, como él mismo dice-- se dejan sentir en la misma.

En todo momento el poeta aspira a la superación suya y del mundo en el que habita. El uso extenso de los universos léxicos del aire, agua, fuego y tierra (sobre todo lo relativo a la flora), reafirma y confirma su insularismo. De ahí partimos para aseverar --como ya lo hicimos-- que el léxico, así como los símbolos, temas e imágenes de Jorge Luis Morales son transparentes, reales e impregnados de cotidianidad. No es una poesía hermética como la de algunos contemporáneos suyos (Matos Paoli, por ejemplo), sino una poesía llana, aunque altamente simbólica.[3]

A través de sus sonetos, el poeta nos sumerge en el interior del yo poético. Un yo que la mayoría de las veces se dirige al tú poético que en segundo, tercero o cuarto término somos cada uno de nosotros, los lectores. Por lo tanto, impera una relación de tú a tú entre el yo hablante y el tú --nosotros-- que escucha. Esta relación se logra más y mejor mediante las exclamaciones y preguntas retóricas, ya que en las mismas se percibe una sensación de diálogo directo y personal entre el tú y el yo poéticos.

La prosa y la poesía de este poeta no están tan divorciadas como pudiera parecer. Simbólicamente, la

---

[3]Recuérdese que me refiero exclusivamente a los 24 sonetos que forman esta tesis.

poesía de Jorge Luis Morales persigue brindarle más conocimiento al ser. La poesía es el arma que tiene el poeta ante las materialización, politiquería, deshumanización, pobredumbre, etc., en que se encuentra nuestra sociedad, y sobre las que él habla en sus artículos periodísticos. La palabra es ser; la palabra es poesía, y --nos dice Morales-- "La poesía salva". Por esta razón, la misma no puede degenerarse, empobrecerse, ensuciarse ni limitarse tratando temas ajenos a su haber y de los que se puede y debe tratar mediante la prosa. Para Morales, la prosa es un instrumento para teorizar sobre su concepción de la poesía. La prosa, pues, le permite presentar en un nivel más concreto, los mismos conceptos abstractos y depurados que trata en su poesía. Los Alfabeto y ábaco, al igual que tantos otros artículos de periódico tratan diversos temas de la realidad político-social de Puerto Rico, así como otras anécdotas y demás, con gran ironía y sarcasmo. Casi podemos oír al propio Jorge Luis Morales en las siguientes palabras de Juan Ramón Jiménez:

> Yo creo que la poesía es fruto de paz. Creo que un hombre puede y debe intervenir en lo social, en prosa, con crítica real y clara y para lo práctico, y luego contar o decir su mensaje íntimo en verso para la delicia. Muy fuerte en crítica, muy delicado en creación poética.[4]

---

[4]Juan Ramón Jiménez, Crítica paralela, p. 205.

Por un lado, Morales rechaza lo anecdótico en y para la poesía, a la vez que acepta y afirma que la misma no es para las masas sino para un grupo escogido. Por otro lado, asegura que su poesía es exclusivamente el producto de su propia experiencia vital dentro de su tiempo histórico-espiritual. Por tal razón, tanto él como Corretjer, Matos Paoli y otros, son poetas nacionales ya que, obligatoriamente, al escribir lo hacen como puertorriqueños.[5]

Para algunos (o muchos) Jorge Luis Morales se contradice e inclusive aseguran que en su poesía no hay patriotismo ni nacionalismo. Desde el caso específico de sus sonetos, los juicios anteriores pudieran parecer ciertos. Personalmente, me inclino a opinar lo contrario justamente porque su lenguaje poético es sumamente simbólico y lírico. No es menester decir las cosas abiertamente; mucho menos en poesía. Jorge Luis Morales prefiere poetizar sobre su "decir" interno, sobre su propio ser, antes que hacerlo sobre otros temas que, a la postre, están fuera de él. Al "decirnos", lo hace, claro está, como hombre puertorriqueño. Más que nada, lo

---

[5]Veáse su artículo 'Poesía y nacionalidad', El Nuevo Día, 12-II-84, p. 16.

"dice" como poeta, y como tal, lo hace simbólicamente. De esta manera es que podemos "encontrar" al puertorriqueño y su Isla. La fuerte presencia de los cuatro elementos principales: aire, fuego, agua y tierra, deja ver claramente la isleñidad del poeta. Toda su poesía (específicamente sus 24 sonetos), está impregnada de brisa, sol, mar y flores, árborles y frutas: una verdadera isla tropical, sin lugar a dudas.

La poesía vista como religión surgió en el romanticismo. De hecho, el famoso escritor mexicano Octavio Paz asevera:

> ... los poetas románticos fueron los primeros en afirmar, lo mismo ante la religión oficial que ante la filosofía, la anterioridad histórica y espiritual de la poesía. Para ellos la palabra poética es la palabra de fundación. En esta afirmación temeraria está la raíz de la heterodoxia de la poesía moderna tanto frente a las religiones como ante las ideologías.[6]

A tal efecto, en el último artículo que recogemos antes de cerrar estas líneas, Jorge Luis Morales nos dice:

> Holoterapia (Holós, lo uno) o Medicina óntica (Ontós, el ser) son los nombres con que he bautizado a este método de higienización, fundado en un proceso de esclarecimiento

---

[6]Octavio Paz, Op. cit., pp. 80-81.

> de la conciencia hacia el hallazgo del propio ser, mediante la exploración de la palabra en tensión estética.[7]

Esa "palabra en tensión estética" no es otra que la misma poesía concebida como vía de salvación. Se trata, pues, de volcar el ser hacia adentro a través de la poesía, la cual --como religión-- nos enfrenta con nuestra propia palabra y, por ende, con nuestra propia conciencia.

Semántica y morfosintácticamente, el soneto --como estilo alto y sublime-- va a la par con el fin que el poeta pretende alcanzar por medio de la poesía. Como forma culta, se entiende que Jorge Luis Morales lo haya escogido para transmitirnos su mundo poético, sobre todo su "decir del propio ser".

La métrica de los sonetos de Jorge Luis Morales es consecuente con todo lo anterior. El endecasílabo es un metro clásico y su importancia estriba en saber manejar sus variados ritmos con el propósito de darle mayor fluidez a cada verso y, por añadidura, al soneto completo.

Como se vio en el capítulo sobre la métrica, este poeta maneja a plenitud el metro, la rima y el ritmo,

---

[7] Jorge Luis Morales, 'Medicina óntica', El Reportero, San Juan de Puerto Rico, 27-VIII-84, p. 26.

dando muestras de un estilo firme, depurado y serio en sus sonetos. Mantiene las constantes de rimas ya establecidas, sean clásicas petrarquistas, francesas o modernistas, así como la utilización de aquellos ritmos más castellanos, como el melódico y el heroico, por ejemplo.

En todo momento se percibe la erudición poética de Morales, pero donde mejor se proyecta es en su soneto 'La palabra'. Por lo mismo que para él la palabra es libre, atemporal, infinita y más, el mensaje poético queda expresado totalmente mediante la ruptura del paradigma de la rima consonante. Es decir, Jorge Luis Morales aúna los elementos clásico y novedoso al componer un soneto que, por su irregularidad rímica, se convierte en un "antisoneto", y en el que trata, precisamente, el tema de la palabra.

En general, el estilo de Jorge Luis Morales es claro y sencillo, así como sus temas y símbolos. En sus sonetos se nos muestra como un poeta jovial y optimista que le canta a lo universal y trascendental de la vida: la belleza, el amor, la luz, la pureza, la madre, etc.. Aún cuando trata el tema de la muerte ('Trans Umbra'), no se queda en la nada existencial, sino que, más bien, se trata de la transmutación de la enfermedad dolorosa, hacia la pureza y la luz. Los temas-símbolos que trabajé (por ser los principales y más abundantes estadísticamente), se desarrollan con soltura y transparencia. Estos 24 sonetos nos enfrentan a una poesía fluctuante

y flotante, luminosa y clara, limpia y sencilla, sin que por esto sea simplista y vacua. Por el contrario, está colmada de simbolismo y vivencia personal e íntima. Para lograr una comunicación completa entre el poeta -yo poético- y el lector, es imprescindible que surja algo así como un entendimiento espiritual. Después de todo, el propio Jorge Luis Morales asegura que el poeta sólo dice su poesía --o canta su decir-- a aquellos que están dispuestos a entenderlo y viajar con él, y yo le añado: por el sendero religioso de la poesía.

ANTOLOGIA DE SONETOS

Juzgué necesario incluir la siguiente antología que comprende los 24 sonetos extraídos de los poemarios Metal y piedra, Decir del propio ser, y La ventana y yo. De esta manera, le evito al lector tener que referirse a dichos libros para consultar los sonetos, a la vez que le facilito el poder verlos en conjunto, globalmente, como una unidad total.

Recuérdese que el número de página que acompaña cada soneto se refiere a la Nueva Antología poética que utilicé para mi análisis como expliqué anteriormente. Decidí incluir la página correspondiente a cada uno, en caso de que el lector desee recurrir a aquel libro.

'Trans Umbra'

Habitas lo impalpable. Pura esencia.
Lo terrestre en tu vuelo has trascendido.
Te desnudaste del abrupto olvido;
navegas por un mar de transparencia.

Y libre ya de la fatal dolencia
que tronchó tu ramaje verdecido,
¡Oh singular perfume detenido!,
te esparces por los aires de la ausencia.

Mi corazón en sombras hoy no siente
el blando tacto de tu mano ardiente,
ni lo asiste tu voz adolorida.

Pero en ti advierte una fragancia pura
en el dominio de la fiel dulzura,
donde la luz palpita sin herida.

Metal y piedra, p. 46

'Escepticismo'

Caen las horas--pétalos marchitos--.
La galerna feroz sacudió el tallo.
Cuánta penumbra se allegó en desmayo
de huracanes soberbios y malditos.

Adentro hay conmociones sin mesura
que me hacen evocar procelas graves.
Consternación total; callan las aves;
síntesis de temor es la espesura.

Suspendidas están todas mis ansias
al pecho de coral de las distancias
como signo fatal de mi destino.

¡Quién pudiera negar en trascendencia
de misterios oscuros la existencia
de un religioso y singular camino!

M y P, p. 54

'La palabra'

La palabra se nutre del rocío
que habita tu dominio cristalino.
¡Oh, la palabra --en ti, madre, su origen--
nacida --fiel espiga-- de tu sangre!

Estrella tú donde se purifica
como el metal en la crujiente forja.
A mí --la fuente-- llega azul, intacta,
relieve del amor, esculturada.

Sobre el fruto bermejo de mi pecho
--¡mírala urdiendo el canto sin principio!--
álzase angelizada en la pureza.

El dolor en su espalda no florece.
De tu espuma nació y en mí ha vencido:
la Eternidad le espera sonriente.

M y P, p. 58

'Oración'

Cuán me hielan las nieves del pecado
en mi mundo glacial, mi Cristo bueno.
Si me olvidé de ti, Pastor sereno,
no te olvides de mí, vuelvo a tu lado.

Fui lucero en el cielo constelado
caído al mar de indecisiones lleno.
Reintégrame con júbilo a tu seno;
limpia mi triste corazón manchado.

Oyeme Cristo mío, abre tu cielo:
que el corazón en tu mansión divina
el vaso colme del vital anhelo.

Quiero beber el agua cristalina
--remedio de mi mal y mi recelo--
en tu fuente serena y cantarina.

M y P, p. 59

'La voz ausente'

Esa voz blanca que posó en mi frente
odia la piedra y el metal que es duro.
Esa voz la conozco: es voz ausente,
enraizada en el aire claro y puro.

Sigo buscando en la virtud creciente,
--vago y doliente espíritu seguro--,
para romper mi angustia en accidente,
una palabra, un sueño, con apuro.

Nulidad del rocío; espesa sombra.
Vencida la palabra no palpita:
agonizante trino en ella habita.

Pero esa dulce voz que lo alto nombra
dibuja sobre el cielo, insospechado
lirio de luz, al futuro robado.

M y P, p. 63

'Decir del propio ser' I

Cuando se cuaja el verso, me recreo
en la luz que despide enamorada,
redonda siempre, signo de alborada
porque mi reino de fragancia ideo.

He sido un soñador y balanceo
en la voz de conciencia iluminada
ésta, mi propia voz, ya madurada
en el árbol del tiempo, en que me veo

enarbolar el canto, mi bandera
por el aire de eterna primavera
donde ha erigido el agua su morada.

Donde se mueve el dios que fiel me grita
con aroma de fruta: el que me invita
a vivir con amor esta jornada.

Decir, p. 85

'Decir' II

Si llegase algún día, con mis manos
mojadas de rocío y la mirada
en tiempo y en espacio coronada
por esos mundos mínimos lejanos,

a ese mundo que ansío, los cercanos
mundos frutecerían en la nada.
Pero también quiere decir la albada
su verso en aire y luz a los humanos.

Yo no quiero gozar en este viaje
si no como las nubes, como el río,
como el ave que va de una a otra rama.

Todos cantan al hombre y al paisaje,
lo mismo en primavera que en estío,
y cada uno en lo eterno se derrama.

<u>Decir</u>, p. 86

'Decir' III

Cada átomo de mí será tan claro
como ese diamantino sol que mira
mis pisadas. Como el agua que inspira
mi tan profundo amor y tan preclaro.

Todo recuerdo en mí tornará en raro
fluir de luz. Y el aire que respira
esa llama constante que en mi gira
será la voz de Dios sobre lo ignaro.

¡Qué glorioso estupor luce en mi espejo!
¿Veis la fruta en sazón ya dominada
por el supremo instinto que me guía?

¡He despertado en ti, minuto viejo,
en plena juventud, con la hermanada
mañana danzadora en la poesía!

Decir, p. 86

'El que vive en mí'

Mi corazón al aire vive unido
como al aire las aves. Es la hora
cuando la luz del sol más tentadora
se funde en mí sin límite de Olvido.

No el pulso al tiempo brinda su latido;
sí el paso inicia a la soñada aurora
donde infinita claridad colora
de pureza interior al viento asido

a la verdad de mí que se ilumina
con la esencia más alta, con la esencia
que sereno perfil da a la conciencia.

Porque el que vive en mí la cuerda afina
hacia celeste música. Y la lumbre
con voluntad domina y reciedumbre.

<u>Decir</u>, p. 87

'Luna interior'

Ya la luna en el cielo configura
su clave de marfil. Y en su pureza
mi sostenida ansia de belleza
cobra un claro contorno de estatura.

No a la ciudad yo miro en que perdura
la torpe exclamación de la dureza;
sí a ti, rica paloma de firmeza,
donde el ritmo infinito se inaugura.

Miro a tu clave con amor fijada
en la frente de Dios que se recrea
en el trémulo mar de la mirada.

¡Oh, luna virgen, perfección e idea
de la luna que en mí tiene morada
y en mi agitada agua balancea!

Decir, p. 88

'Estancia en la nieve' I

Habla la tierra por mi voz tallada
con acento divino y jubiloso;
y con mi propia voz hablo yo airoso
esta mañana en claridad cuajada.

Tú, Señor, que me diste la sagrada
misión de hablar al aire presuroso,
¡qué coincidencia de mirar gozoso
que se ha unido mi sangre a tu mirada!

A tu mirada está mi sangre unida.
Oh, compleja conciencia presentida
en mi niñez cruzada de blancores.

¡Qué limpia juventud la que he tenido;
sembrando amores y cogiendo amores,
sin que me tiente el árbol del olvido!

<u>Decir</u>, p. 89

'Estancia' II

Creció mi corazón entre la nieve
que una llama sin término escondía
para regir con tino el dulce día.

Y si hoy mi labio, desafiar se atreve
la arena que tentó mi melodía,
gracias a Dios que en el amor me mueve.

Gracias a ti, Señor, que mi futuro
creando estás del tiempo en la ribera;
y entregándome has la primavera
que vive el agua donde me inauguro.

Sé que persistes pues que me aseguro
siempre de ser la fruta placentera
que tu excelsa mirada al romper viera
la semilla de mí y el vuelo duro.

<u>Decir</u>, pp. 89-90

'Formación de la aurora'

Tú, que ayer me mirabas, Caminante,
junto al árbol sin fruto. Tú que eras
del tiempo segador en las riberas
de la noche; y en ella su habitante.

No me pensaste tú en aquel instante
futuro inventador de primaveras
Y si me vieras hoy; y si me vieras
residente en la rosa y gobernante

Pero el árbol aquel con mi tristeza
yo hermoso lo torné. Y una mañana
se inició con mi canto en la belleza.

Si tú me vieras, Caminante, ahora.
El árbol con mi nombre fiel se hermana
y se ha formado una perenne aurora.

<u>Decir</u>, p. 91

'Sueño: voluntad' I

Hoy como ayer al agua vivo unido
y en soledad gozando geografías.
¿Quién si no tú que en el futuro ardías
y aún en el eco estás establecido

este mundo crear pudo encendido?
¿Quién si no tú que al árbol concedías
en el viento morada? Tú tenías
una frutal palabra sin sonido.

Meridiano de espesa primavera
era tu nombre a mis sentidos y era
la imagen que de ti forjé, redonda.

Música tierna en mí te has despertado
más hermoso que el tiempo enamorado
del grito solo que se trueca en onda.

<u>Decir</u>, p. 92

'Sueño' II

Viajero siempre, junto a mi viajero
por el día que erige su estatura
hacia la rosa ansiada que perdura
residente en la nieve. ¡Qué ligero

batallar con tu espada! Yo que Enero
lo amarro al corazón con su blancura,
ausente hoy, sólo por ti procura
mi sangre despertar al ser entero.

De las aves que acepte el poderío...
La eternidad trazando con su vuelo
descubrirá la esencia del rocío.

Un cielo yo veré como este cielo
que construiste en el espacio mío...
¡qué más para un cantor palpar su anhelo!

Decir, pp. 92-93

'Voz de la llegada plena' I

¡Yo amanecido en el dominio ansiado
y en la fruta madura amanecido!
¡Qué perfección de lirio retenido
en su temblante tallo enamorado!

Cuánto gozo en la nieve congregado
de júbilas palomas; cuánto Olvido
que soñó mi sendero recorrido
en el agua a que siempre voy juntado.

Ah, dulce estancia plena de inocencia,
sin noche, día, atardecer o aurora,
totalidad sin fin de transparencia.

¡Qué mañana mi voz si fugadera
no gozara del tiempo que enamora
erigido en tu limpia primavera!

Decir, p. 94

'Voz' II

No luceros teniendo la luz gozo;
vivo la altura, ausente la distancia;
y disfruto del aire que en fragancia
de blanca flor me asiste generoso.

Aquí mi nombre se proclama airoso
tan familiar a mí. Y en su constancia
la cristalina brisa de mi infancia
veo correr en vuelo juguetoso.

Toda llegada plena es el regreso
a la pisada prima. ¡Qué hermosura
el viejo albor denuncia con exceso!

Y aquí mi corazón ardiente exclama,
al agitarse su ola de estatura:
¡única soy, inconfundible llama!

Decir, pp. 94-95

'Conciencia del ser' I

A esta claridad sujeto, el día
en júbilo de amores se adoncella.
La voz del propio ser busca la estrella
más remota, morada de armonía.

¡Qué llama tersa, lirio de alegría,
donde el viento no impone su cruel mella!
Siempre parece al corazón más bella
la línea enriquecida de poesía.

Se crea un orbe de inmortal latido
combatiendo las aguas del olvido:
asciende el nombre a eternidad segura.

En esta claridad se resucita
lo que en la noche densa no palpita:
aquí la voz inventa su ternura.

<u>Decir</u>, p. 96

'Conciencia' II

Tiene en la soledad plena conciencia
el ser. Y se rebela decidido
contra la bruma, contra el aire herido,
demandando redonda transparencia.

Hay un fluir de íntima presencia
arrancado al misterio. Un retenido
amanecer. Un cielo que no ha sido
duramente violado por la ausencia.

Hay en la soledad lo que el ser ama.
Un amor unidor que se proclama
sangre suya, el mismo ser ardiente.

Busca el ser su destino de futuro
por esta soledad de amor tan puro
que elige su mirada en el presente.

<u>Decir</u>, p. 97

'Conciencia' III

Hoy me revelo fruto, tallo, rama.
¡Qué eternidad de lirios mi destino!
¡Oh, amapola cordial que mi camino
redimiste! ¡Oh, generosa llama!

El ser hallado vibra, se proclama,
reside en sí. Y en su aire diamantino
paloma se sorprende, acento fino,
exacto amanecer que la luz llama.

Soy un descubrimiento de rocío,
una nube fijada en el vacío,
una piedra agarrada al infinito.

¡Soy la total palpitación del mundo,
soy esencia, soy agua y me confundo
en este fuego del excelso mito!

Decir, pp. 97-98

'Sonetos a mi madre' I

En esta razón de ángel que me alienta
inventó una paloma: mi ventana.
Y con su voz --rubor de la mañana--
es que mi ser, a diario, se alimenta.

Primaveral origen que sustenta
mi fe, tú de las aves la temprana
vocación; puro orvallo que engalana
mi voluntad de creación, atenta.

Centro: en ti alza Dios su poderío,
perpetua exactitud de llamarada,
como desde el invierno hasta el estío.

Sereno, Dios escucha mi llamada;
y, desde ti, me llama hasta su río:
tu voz, tu amor, tu aliento, tu mirada.

Ventana, p. 108.

'Sonetos' II

Vigila Dios en ella su morada.
¡Esa pasión de nube en que se mueve!
Y por su religión de joven nieve
a cada instante brota una alborada.

No quiero más destino que su alada
estación: ese ritmo que tan leve
tállase en su mirar y me conmueve:
única eternidad, la más sagrada.

Todo lo miro por su limpia lente.
Por su pecho de azul recién nacido
por la quietud de su tan clara frente.

Encuentro en ella mi esperado Olvido;
y, conquistando mi dominio ausente,
¡me sorprendo en canciones redimido!

Ventana, pp. 108-109

'Sonetos' III

Totalidad que lo total admira:
espiga, luna, viento, luz, marea,
árbol, flor, fruto, agua, prado, tea,
eje donde mi vida siempre gira.

Dulce llovizna en que mi ser delira,
eternamente abierta, se recrea.
Infinito, por ti el iris se crea
ala, no más, que hacia su ciencia aspira.

¿Y qué eres tú sino la ciencia pura?
Por ti el ángel amasa, día a día,
su original materia de ternura.

Basta nombrarte y brotan a porfía,
entre el holán discreto de la albura,
¡las cifras del amor y la alegría!

Ventana, p. 109

'Alegría'

Lirio arrebatador al tacto esquivo,
sin más casa que el aire; lo innombrado.
Y un destino de líquido olvidado
corriendo por la ausencia redivivo.

Latir presente al corazón activo
que te busca y te encuentra enamorado,
ya forma para mí que te he encontrado
en la ocultez preciosa del olivo.

Junto a tu ser, ¿qué lumbre sorprendida
desnudará su orbe de fulgores
para inventar a plenitud mi día?

¡Lumbre de amor en lo eternal crecida,
que, al fin vencidos nombres y rumores,
se instalará en el viento la alegría!

Ventana, p. 125

CAPITULO VII

BIBLIOGRAFIA

A. Obras de Jorge Luis Morales

1. Publicadas

a) Poesía

'Optimismo'; 'Súplica', Alma Latina, San Juan de Puerto Rico, 4 de marzo de 1950, p. 8.

Metal y piedra, Santurce, Soltero, 1952, 100p.

Mirada en el olvido, Yauco, El eco de Yauco, 1953, 3p.

Inspiración del viaje, homenaje a la hermana muerta. San José de Costa Rica, Ediciones del Repertorio americano, 1953, 14p.

Aventura autobiográfica a Francisco Lluch Mora (Poema) Orfeo, Yauco, abril, 1954, I, pp. 4-5.

Decir del propio ser, 1era ed., New York, Las Americas Publishing Co., 1954, 24p.

Decir del propio ser, New York, Colección Símbolo, 1954, 24p.

Reconocimiento de las ventanas (Poema) Orfeo, Yauco, diciembre de 1954, I, no. 2, p. 27.

Poema del origen. Orfeo, Yauco, diciembre de 1955, II, no. 4, p. 27.

Oda en mis veinticinco años (Poema), Asomante, 1958, XIV, no. 1, pp. 51-58.

La ventana y yo. Río Piedras, Ed. La torre, Universidad de Puerto Rico, 1960, 98p.

Jornada precisa. Barcelona, Rumbos, 1962, 105p.

Resurrexit (Poema). Asomante, 1962, XVIII, no. 4, pp. 49-52.

Jornada precisa. 2nda ed., San Juan, Puerto Rico, Juan Ponce de León, 1963, 88p.

Discurso a los pájaros, Dibujos de Rafael Rivera García. Prólogo de Antonio Oliver Belmás, San Juan, Puerto Rico, Colección Moriviví, 1965, 86p.

La ventana y yo y un ruiseñor (Poema). Orfeo, Yauco, junio de 1965, II, no. 3, p. 26.

Antología poética. Prólogo por Wilfredo Braschi. Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1968, 274p.

Los ríos redimidos. Río Piedras, Editorial Universitaria, 1969, 55p.

Canción (Poema). Casa de las Américas, La Habana, Cuba, enero-febrero, 1972, XII, no. 70, p. 128.

Preludio en lengua y rabo (Poema). Revista de la Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, P.R., sept-marzo, 1974-1975, 5-6, pp. 215-216.

Luis Lloréns Torres (Poemas). Boletín de la Academia de Artes y Ciencias de Puerto Rico, XII, no. 4, oct-dic 1976, pp. 60-61.

Tiempo y fábula (Oda en mis cincuenta años). El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 16-XI-80, p. 14-B.

Nueva antología poética, 2nda. ed. rev. y aum. San Juan, Puerto Rico, Universitaria, 1975, 363p.

Tiempo y fábula (Oda en mis cincuenta años). San Juan, Puerto Rico, Editorial Asol, 1980, 8p.

Salvado margen. Barcelona, Asol, Colección Algas, 1983, 184p.

b) Prosa (cuentos, crítica, glosa o paráfrasis de textos

Tránsito (Cuento). Alma Latina, Puerto Rico, no. 715, 13-VIII-49, p. 12.

Memorias de Ciales. Alma Latina, San Juan de Puerto Rico, 4-XI-50, p. 13.

Presagio consumado (un cuento puertorriqueño). Alma Latina, San Juan de Puerto Rico, no. 837, 15-XII-51, pp. 10, 11 y 16.

Pancho El Carbonero (Cuento). Alma Latina, San Juan de Puerto Rico, 3-V-52, p. 6.

El poeta y la soledad. Alma Latina, San Juan de Puerto Rico, 2-VIII-52, p. 4.

Antología puertorriqueña. Sobre: La antología de poetas puertorriqueña, de Angel Valbuena Briones y L. Hernández Aquino. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 13-II-53, p. 21.

Cinco poemas: 1)Creación de tu nombre; 2)Futuro sombrío; 3)Anticipado canto; 4)Límite; y 5)Décima endecasílaba. Asomante, San Juan de Puerto Rico, no. 2, abril-junio 1953, pp. 38-41.

Prólogo: 'Clemente Soto Vélez y su poesía', Abrazo interno, New York, Las Americas Publishing Co., 1954, 20p.

¿Una ciencia de la poesía?. La Prensa, New York Sec. 2, 21-II-54, p. 10.

'Defensa de la Nueva Poesía'. Alma Latina, San Juan de Puerto Rico, 10-VII-54, p. 6.

Afinidades, sí; influencias, no. Universidad, Río Piedras, 30-X-54, p. 6.

Prólogo: 'Aproximación a una poesía legítima'. Collazo, Paula. Forma clara (Poemas), New York, Alex Pina, 1954, 74p.

Prólogo: Rojas Tollinchi, Francisco. Sonetos de la vida, el amor y la muerte. Puerto Rico, Yauriquén, Cuadernos de poesía puertorriqueña, 1955, 101p.

Prólogo: Rojas Tollinchi, Francisco. Sonetos de la vida, el amor y la muerte. Barcelona, Cervantes, 1955, 101p.

Prólogo: Rojas Tollinchi, Francisco. Silencio de Dios. Puerto Rico, Yauriquén, Cuadernos de Poesía puertorriqueña, 1956, 140p.

La poesía de Violeta López Suria. Sobre: Violeta López Suria, En un trigal de ausencia, San Juan de Puerto Rico, 1954. En: Orfeo, Yauco, junio 1955, II, no. 3, pp. 52-53.

Profecía de Puerto Rico (de José Emilio González). El Mundo, San Juan de Puerto Rico, 25-VI-55, p. 14.

'La poesía de Isabel Cabanillas'. El Mundo, San Juan de Puerto Rico, 27-VIII-55, p. 22.

Sobre: Soliloquios de Lázaro de Manuel Joglar Cacho. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 13-IV-57, p. 30.

El ombú (prosa). El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 2-Xi-57, p. 26.

Areyto y más areyto. (Yahuba Bayael, Don Belamino, Don Hiram y Fidel). Revista Jaicoa, Jayuya, febrero-marzo de 1959, s.f.

'Liberación de la poesía puertorriqueña': Crítica y antología de la poesía puertorriqueña (1er Congreso de la poesía puertorriqueña, Yauco, 1957), San Juan, Puerto Rico, ICP, 1958, pp. 29-35.

Sobre: Francisco Arriví, Isla y nada. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 18-VI-60, p. 32.

A los 3 años de su muerte: Juan Ramón Jiménez. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 5-VI-61, p. 16.

Palabras de homenaje. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 24-VI-61, p. 11

Sobre: En torno al pensar histórico, de Miguel de Ferdinandy. Río Piedras, La Torre, UPR, 1961, 218p. En: El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 31-III-62, p. 33.

Romanticismo y literatura. Extramuros, Universidad de Puerto Rico, 1962, I, no. 2, pp. 23-25.

Tres poetas universitarios: Juan Sáez Burgos, Angelita Dávila y Francisco Martínez Ortíz. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 13-VII-63, p. 20.

Hugo Margenat, Una 'Lámpara apagada'. Guajana, octubre de 1963, no. 4, p. 7.

Las serranillas del Marqués de Santillana. Extra muros, (Número homenaje a Antonio S. Pedreira), Universidad de Puerto Rico, mayo 1964, II, 1-2, pp. 65-90.

Hacia un Góngora más humano. Sobre: Luis de Góngora (su vida --sus mejores páginas-- su época), de Antonio Oliver Balmás, Madrid, Nuevas Editoriales Unidas, vol. VI, de la Colección Genio y Figura. En: El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 13-III-65, p. 26.

Prólogo: Gardón Franceschi, Margarita, La alondra se fue con la tarde..., (Tres cánticos en la aurora), San Juan, Puerto Rico, Juan Ponce de León, 1966, 68p.

Estética y honra. El Mundo, Suplemento Puerto Rico Ilustrado, San Juan, Puerto Rico, 17-I-71, p. 18.

El reino de los pájaros (ensayo). El Mundo, Suplemento Puerto Rico Ilustrado, San Juan, Puerto Rico, 27-VI-71, p. 19.

Marina Arzola: 'Palabras vivas'. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 12-XII-76, p. 8-C.

Los poemas de Luis Muñoz Marín. El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 28-V-80, p. 33.

Sobre: Jaime Marcano Montañez: Flores en mi jardín y Jardinero del alma. Caguas, 1979, pp. 89 y 74, respectivamente. En: Mairena, San Juan, Puerto Rico, Otoño 1980, II, 5, pp. 103-106.

Poesía y nacionalidad. El Nuevo Día, Revista Domingo, San Juan, Puerto Rico, 12-II-84, p. 16.

Poesía y sociedad. El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 17-VI-84, p. 11

Medicina óntica. El Reportero, Sec. Viva, San Juan, Puerto Rico, 27-VIII-84, p. 26.

c) Otras publicaciones (Antologías, Trabajos de erudición, Alfabeto y ábaco, etc.)

El hombre y la palabra, mayo 1961, mecanografiado, s.f.

Elegía por Jorge Luis Porras Cruz (Poema). Mimeografiado, 8 de febrero de 1970.

Las cien mejores poesías líricas de Puerto Rico. Selección, prólogo y siluetas por Jorge Luis Morales. Río Piedras, Edil, 1973, 248p.

'Libertad por la poesía' (conferencia). Mecanografiado, 27-III-76.

España en Alfonso Reyes. Río Piedras, Ed. Universitaria, 1976, 182p.

Poesía afro-antillana y negrista. Selección, Introducción, Notas y Glosario por Jorge Luis Morales, San Juan, Puerto Rico, Universitaria, 1976, 269p.

Alegoría del Moriviví y el Coquí. Palabras pronunciadas en el Ateneo Puertorriqueño, en ocasión del homenaje que le rindió la Sociedad de Autores, el día 7 de febrero de 1980. Mecanografiado, 4p.

Alfonso Reyes y la literatura española. Portada: Ernesto Alvarez. San Juan, Puerto Rico, Editorial Universitaria, Colección Mente y Palabra, 1980, 193p.

La poesía salva y Lecciones de teoría poética. San Juan, Puerto Rico, Asol, 1983, 294p.

Alfabeto y ábaco: Columna periódica y sin periódico*

Arte y desahogo. 11-II-70, 4p.

Psiquiatra con gallo. (Tema para pintores). 13 y 14-II-70, 3p.

De táctica y condimento. 15-II-70, 2p.

Otra vez en el estribo (Dislates autobiográficos). 1-III-70, 6p.

De la universidad como casa de entendimiento. 22-VI-70, 3p.

Zarza de caramotos en salsa. 2-IX-70, 2p.

Mis maestros. El Mundo, Suplemento Puerto Rico Ilustrado, San Juan, Puerto Rico, 27-IX-70, p. 19.

Tres hipóstasis de la rectoría. 10-XI-70, 3p.

---

*Bajo este título, Jorge Luis Morales se dio a la tarea de escribir sobre distintas anécdotas de la realidad puertorriqueña, así como sobre sus propias vivencias (íntimas y personales), en un tono sumamente jocoso e irónico. Algunas se tiraron en mimeógrafo y otras (las menos) se publicaron en periódicos, lo cual las hace de difícil acceso hoy día.

B. Estudios, crítica, ensayos y reseñas sobre Jorge Luis Morales

Allué Morer, Fernando.
Sobre: Las 100 mejores poesías líricas de PR, Río Piedras, Edil, 1973, 248p.
En: Poesía Hispánica Moderna. Madrid, no. 251, nov. 1973, pp. 17-18.

Sobre: Nueva antología poética. Río Piedras, Ed. Universitaria, 1975, 363p.
En: Poesía Hispánica Moderna, Madrid, no. 293, mayo 1977, pp. 15-16.

Arzola, Marina.
Un libro de Jorge Luis Morales: Discurso a los pájaros. El Mundo, Suplemento Puerto Rico Ilustrado, San Juan, Puerto Rico, 8-VIII-71, p. 19.

Braschi, Wilfredo.
El lector en su rincón: Otra jornada poética. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 25-II-63, p. 12. Sobre: Jornada precisa de Jorge Luis Morales.

Un poeta en la ventana. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 22-V-61, p. 14.

Un poeta integral llamado Jorge Luis Morales. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 25-XII-83, p. 6-A.

Colberg, Severo E.
Jorge Luis Morales: Vocación de poeta. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 23-X-61, p. 14.

Davis-Lett, Stephanie.
Reseña sobre: Poesía afroantillana y negrista de Jorge Luis Morales. Revista Sin Nombre, X, no. 2, jul.-sept. 1979, pp. 112-115.

Franco Oppenheimer, Félix.
Jorge Luis Morales, un poeta excepcional. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, Puerto Rico Ilustrado, 2-VIII-70, p. 19.

García Rodríguez, J.M.
Un prólogo para Salvado margen, Boletín de la Academia de Artes y Ciencias de Puerto Rico, jul-dic. 1981, XVIII, nos. 3 y 4, pp. 53-61.

Gardón, Margarita.
De Jorge Luis Morales: Discurso a los pájaros. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 1-X-66, p. 10.

González, José Emilio.
Los libros: Morales, Jorge Luis, Metal y piedra, San Juan, 1952. En: Asomante, San Juan, Puerto Rico, IX, no. 3, jul-sept 1953, pp. 65-68.

Sobre: Jorge Luis Morales, Decir del propio ser, New York, Colección Símbolo, 1954, 24p. En: Orfeo, Yauco, 1954, I, no. 2, pp. 43-45.

Sobre: Jorge Luis Morales, Decir del propio ser, New York, Colección Símbolo, 1954, 24p. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 26-I-57, p. 21.

De Jorge Luis Morales: La ventana y yo. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 9-IX-61, p. 16.

De Jorge Luis Morales: Discurso a los pájaros. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 12-VIII-67, p. 24.

Escorzos de unidad en la obra de Jorge Luis Morales.* Revista Instituto de Cultura Puertorriqueña, no. 43, abril-junio 1969, pp. 9-10.
*(Palabras en el Ateneo Puertorriqueño, la noche del 15 de enero de 1969).

González, Mario Miguel.
De Jorge Luis Morales: Discurso a los pájaros. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 15-XI-66, p. 29.

González Torres, Rafael A.
El mundo poético de Jorge Luis Morales. La Torre, julio-diciembre 1971, IXI, no. 73-74, pp. 223-236.

Hernández Aquino, Luis.
Entre los libros: Cuartetos y poesías. Revista Colegial, Mayagüez, 1953, II, no. 8, p. 10.

Entre los libros: La ventana y yo. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 25-II-61, p. 42.

Sobre: La ventana y yo. Río Piedras, La Torre Universidad de Puerto Rico, 1960, 98p.
En: Revista del Instituto Cultura Puertorriqueña, año 4, no. 11, 1961, p. 60.

Jiménez, Juan Ramón.
Prosa y verso de estudiantes. (Jorge Luis Morales), Universidad, Río Piedras, 1953, V, no. 67, p. 9.

King, Lloyd.
Sobre: Poesía afroantillana y negrista. Selección e introducción de Jorge Luis Morales. Río Piedras, Ed. Universitaria, 1976, 269p.
En: Caribbean Studies, Instituto de Estudios del Caribe, UPR, Río Piedras, XVII, nos. 1-2, abril -julio 1977, pp. 179-180.

Marcos Padúa, Reynaldo.
Sobre: La ventana y yo. San Juan, Puerto Rico, Asol, 1973, 98p. En: Boletín de la Sociedad de Autores Puertorriqueños, San Juan, Puerto Rico, oct-dic 1973, p. 9.

Martín, José Luis.
Enfoques literarios contemporáneos: La trayectoria poética de Jorge Luis Morales. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 1-X-55, p. 24. (Parte I).

Enfoques literarios contemporáneos: La trayectoria poética de Jorge Luis Morales. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 8-X-55, p. 15. (Parte II).

Martínez Capó, Juan.
Sobre: Jorge Luis Morales, Antología poética, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1968, 274p.; Jorge Luis Morales, Los ríos redimidos, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1969, 55p.
En: El Mundo, Suplemento Puerto Rico Ilustrado, San Juan, Puerto Rico, 6-VI-71, p. 18.

La escena literaria. Sobre: Las 100 mejores poesías líricas de Puerto Rico. El Mundo, Puerto Rico Ilustrado, San Juan, Puerto Rico, 24-III-74, p.10.

Sobre: Jorge Luis Morales, España en Alfonso Reyes, Río Piedras, Universitaria, 1976, 181p.
En: El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 17-IV-77, p. 14-A.

Sobre: Alfonso Reyes y la literatura española, Río Piedras, Ed. Universitaria, 1980, 193p.
En: El Mundo, San Juan, Puerto Rico, Sección literaria, 10-XI-80, p. 14-B.

Sobre: Jorge Luis Morales, Alfonso Reyes y la literatura, Río Piedras, Editorial Universitaria, 1980, 193p.
En: El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 11-I-81, p. 5-B.

Sobre: Tiempo y Fábula: Oda en mis 50 años, San Juan, Puerto Rico, Asol, 1980, 8p (edición provisional en estarcido).
En: El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 10-XI-83, p. 14-B.

Matos Paoli, Francisco.
La ventana y yo: Carta a Jorge Luis Morales. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 15-VII-61, p. 39.

Carta a Jorge Luis Morales. Jornada precisa. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 9-XII-62, p. 38.

De Jorge Luis Morales: Discurso a los pájaros. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 7-V-66, p. 26.

Oliver Belmás, Antonio.
Prólogo a Discurso a los pájaros de Jorge Luis Morales. San Juan, Puerto Rico, Colección Moriviví, 1965, 86p.

Ortíz, José A.
El poeta Jorge Luis Morales. El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 26-XII-81, p. 19.

Pastor, Jorge.
Metal y piedra, libro de actualidad, Diario de New York, 21-VI-53, s.f.

Poliana,(Paula Collazo)
Metal y piedra. Diario de New York, 10-VII-53, s.f.

Reyes García, Ismael.
Homenaje a Jorge Luis Morales, Anales de la Sociedad de Autores Puertorriqueños, 1980-81, I, no. 1, pp. 40-43.

Robb, James Willis.
Sobre: España en Alfonso Reyes, Río Piedras, Ed. Universitaria, 1976, 182p.
En: Hispania, Baltimore, Maryland, vol. LX, no. 4, Dec., 1977, pp. 1033-1034.

Rosa-Nieves, Cesáreo.
Poesía de Jorge Luis Morales. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 11-VIII-52, p. 9.

Torres Morales, José Antonio.
Sobre: Jorge Luis Morales: Decir del propio ser. El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 15-XII-65, p. 22.

Sin Autor.
Sobre: Nueva Antología Poética, Río Piedras, Ed. Universitaria, 1975, 363p.
En: Angela Luisa, San Juan, Puerto Rico, vol. X, no. 10, febrero 1976, p. 11

Sin Autor.
Sobre: España en Alfonso Reyes. Río Piedras, Ed. Universitaria, 1976, 182p.
En: El Mundo, San Juan, Puerto Rico, Sección literaria, 10-X-76, p. 9-B.

Sin Autor.
Sobre: Poesía afroantillana y negrista. Selección e introducción de Jorge Luis Morales, Río Piedras, Ed. Universitaria, 1976, 269p.
En: El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, Sección Carrusel, 14-V-77, p. 3.

Sin Autor.
Sobre: Poesía afroantillana y negrista. Selección e introducción de Jorge Luis Morales, Río Piedras, Ed. Universitaria, 1976, 269p.
En: El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 14-VIII-77, p. 7-B.

Sin Autor.
Sobre: España en Alfonso Reyes. Río Piedras, Ed. Universitaria, 1976, 182p.
En: Revista Cayey, X, no. 20, enero de 1978, p. 159.

C. Bibliografía general

Aguiar e Silva, Víctor Manuel de.
Teoría de la literatura. Versión española de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1975, 550p.

Alonso, Amado.
Materia y forma en poesía. Madrid, Gredos, 3era. ed., 1969, 402p.

Anderson Imbert, Enrique.
Historia de la literatura hispanoamericana, I, 7ma. reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, 519p.

Baehr, Rudolf.
Manual de versificación española. Traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada. Madrid, Gredos, 1972, 443p.

Balbín, Rafael D.
Sistema de rítmica castellana. Madrid, Gredos, 2da. edición revisada, 1968, 400p.

Bartina, Sebastián, S.J.
Tratado de métrica castellana; Verso y versificación. Barcelona, Eds. Jover, 1964, 216p.

Bousoño, Carlos.
El irracionalismo poético. Madrid, Gredos, 1977, 457p.

Braschi, Wilfredo.
Nuevas tendencias en la literatura puertorrique ña. En: Literatura puertorriqueña: 21 Conferen cias. San Juan, Puerto Rico, 1960, 616p (ps. 541-552).

Brik, Osik.
'Ritmo y sintaxis', en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, México, Siglo XXI, 1980, pp. 107-114.

Cabrera, Francisco Manrique.
Historia de la literatura puertorriqueña. Río Piedras, Ed. Cultural, 1971, 384p.

Canino Salgado, Marcelino.
Eufonía, ritmo, metro y otros elementos acústicos en cuatro sonetos de Luis Hernández Aquino. Mairena, San Juan, Puerto Rico, III, no. 8, Otoño 1981, pp 44-57.

Circlot, J.E.
A Dictionary of Symbols. Translated by Jack Sage. 2nd. Ed. Reprinted, New York, Philosophical Library, 1983, LV, 419p.

Cohen, Jean.
Estructura del lenguaje poético. Versión espa ñola de Martín Blanco Alvarez, Madrid, Gredos, 1970, 226p.

Culler, Jonathan.
Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1978, 301p.

Díaz Plaja, Guillermo.
Culturanismo y creación poética. Madrid, Colección Selecta de Revista de Occidente, 1972, 199p.

Díez Borque, José María.
Comentario de textos literarios, Método y practica, 5ta. edición, Madrid, Playor, 1980, 236p.

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov.
Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Traducción de Enrique Pezzoni. Buenos Aires, Siglo XXVI, 1974, 421p.

Franco Oppenheimer, Fpelix, Francisco Lluch Mora y Eugenio Rentas Lucas.
Manifiesto trascendentalista, Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 3-VII-48, no. 657, pp. 6, 7, 10, 16 y 33.

Friedrich, Hugo.
Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días. Traducción española de Juan Petit, Barcelona, Seix Barral (Bibl. Breve) 1958, 2nda. edición, 414p.

Fubini, Mario.
Métrica y poesía. Traducido por Milagros Arizmendi y María Hernández Esteban, 1ra. ed., Barcelona, Ed. Planeta, 1970, 386p.

García Berrio, Antonio.
Lingüística del texto y texto lírico (La tradición textual como texto). Coloquio Internacional sobre investigación literaria, UPR, 12-16 de abril de 1977, 29p.

Géigel Polanco, Vicente.
Los ismos en la década de los veinte. En: Literatura puertorriqueña: 21 Conferencias, San Juan, PR, ICP, 1960, (616p), pp. 263-289.

Goldman, Lucien.
'Les chats' de Charles Baudelaire. Traducido por Luis Díaz Márquez.
En: Structures mentales et création culturelle, Paris, Anthropos, 1970, pp. 393-399.

González, José Emilio.
'La poesía puertorriqueña de 1930 a 1954'. Asomante, San Juan, Puerto Rico, 1955, XI, 1, pp. 89, 90, 92.

'Los poetas puertorriqueños de la década de 1930' En: Literatura puertorriqueña: 21 Conferencias, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960, (616p), pp, 291-318.

La poesía en Puerto Rico; Tomo III de La Gran Enciclopedia de Puerto Rico. Madrid, Ediciones R, 1976, 359p.

Hernández Aquino, Luis.
Nuestra aventura literaria. (Los ismos en la poesía puertorriqueña) 1913-1948. San Juan, Puerto Rico, La Torre, UPR, 2da. ed., 1966, 270p.

Jiménez, Juan Ramón.
El modernismo. Notas de un curso (1953). Edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez. México, Aguilar, (Colección Ensayistas Hispánicos), 1962, 369p.

Baladas de primavera (de 1907)
En: Primeros libros de poesías. Recopilación y prólogo de Francisco Garfías. Madrid, Aguilar, 3ra. ed., 1967, 1593p.

Crítica paralela. Estudios, notas y comentarios de texto por Arturo del Villar. Madrid, Narcea, S.A. de Ediciones, 1975, 388p.

Kenner, Hugh.
The Art of Poetry. New York, Halt, Rinnehart and Wilson, 1964, 357p.

Lázaro Carreter, Fernando.
Diccionario de términos filológicos. Madrid, Gredos, 1974, 3ra. edición corregida, 443p.

López Estrada, Francisco.
Métrica española del siglo XX. Madrid, Gredos, 1969, 225p.

López Suria, Violeta.
Antología poética, Selección y prólogo por Juan Martínez Capó, Río Piedras, Universitaria, UPR, 1970, 262p.

Matos Paoli, Francisco.
Habitante del eco. Santurce, Imprenta Soltero, 1944, 99p.

Malmberg, Bertil.
Los nuevos caminos de la lingüística. Traducción de Juan Almela. México, Siglo XXI, 6ta. edición, 1974, 251p.

Martínez Capó, Juan.
'Las pequeñas revistas literarias (Panorama: 1930-1954)', Asomante, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo de 1955, no. 1, pp. 102-123.

Navarro Tomás, Tomás.
Métrica española. New York, Las Americas Publishing Co., 1966, 556p.

Núñez Mata, Efrén.
Historia y origen del soneto. México, Ediciones Botas, 1967, 298p.

Paz, Octavio.
Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona, Seix Barral (Biblioteca Breve), 2da. ed., 1974, 224p.

Quilis, Antonio.
Métrica española. Madrid, Ediciones Alcalá, 1969, 194p.

Rivera de Alvarez, Josefina.
Diccionario de literatura puertorriqueña (Tomos I y II), San Juan, Puerto Rico, ICP, 1970, 1,639p.

Literatura puertorriqueña. Su proceso en el tiempo. Madrid, Partenón, 1983, 953p.

Rosa-Nieves, Cesáreo.
La poesía en Puerto Rico. Historia de los temas poéticos en la literatura puertorriqueña. 3ra. ed., San Juan, Puerto Rico, Edil, 1969, 301p.

Spitzer, Leo.
Lingüística e historia literaria, 2da. ed., Madrid, Gredos, 1974, 306p.

Staiger, Emil.
Conceptos fundamentales de poética. Traducción y estudio preliminar de Jaime Ferreiro Alemparte. Madrid, Rialp, 1966, 257p.

Tinianov, Iuri.
El problema de la lengua poética. Traducción de Ana Luisa Poljak, 2da. ed., Buenos Aires, Siglo XXI, 1975, 132p.

Tomashevski, B.
'Sobre el verso', en Teoría de la literatura de los formalistas rusos. México, Siglo XXI, 1980, pp. 115-126.

Tomlinson, Charles.
The Sonnet: Its Origin, Structure and Place in Poetry. Reprinted. London, The Folcroft Press, Inc., 1970, 227p.

Ullman, Stephen.
Lenguaje y estilo. Traducción del inglés por Juan Martín Ruíz-Werner. Madrid, Aguilar, 1973, 322p.

Walker, Barbara G.
The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets. New York, Harper and Row, 1983, XI, 1124p.

Wellek René y Austin Warren.
Teoría literaria. Madrid, Gredos, 1953, 541p.

Zayas Micheli, Luis Osvaldo.
Trascendentalismo e ideología en Puerto Rico. San Juan, Puerto Rico, Mairena, 1983, 189p.

INDICE

Página

INTRODUCCION. i

CAPITULOS

I. TRASFONDO HISTORICO. 1

A. El trascendentalismo y la Década del '50 1

B. Jorge Luis Morales y su poética. . . 6

II. EL SONETO ENDECASILABICO 19

A. Trasfondo histórico. 19

1. El endecasílabo. 19

2. El soneto. 27

B. Los sonetos endecasilábicos de Jorge Luis Morales (Generalidades) . 31

III. LA EXPRESION DEL MUNDO POETICO 41

A. Temas - símbolos 41

1. La palabra escrita 42

2. La palabra, el Espacio y el Tiempo 48

3. Los elementos. 51

a) Aire 51

b) Fuego. 54

c) Agua 57

ch) Tierra 61

IV. ESTRUCTURA DEL LENGUAJE POETICO. 65

A. Análisis métrico 65

1. Metro. 65

2. Rima 73

Página

3. Ritmo. 88

B. Valores expresivos de la pausa y el encabalgamiento 101

C. Exclamaciones y preguntas retóricas. 122

V. CONCLUSIONES. 129

ANTOLOGIA DE SONETOS 138

'Trans Umbra' 139

'Escepticismo'. 140

'La palabra'. 141

'Oración' 142

'La voz ausente'. 143

'Decir del propio ser' I. 144

'Decir' II. 145

'Decir' III 146

'El que vive en mí' 147

'Luna interior' 148

'Estancia en la nieve' I. 149

'Estancia' II 150

'Formación de la aurora'. 151

'Sueño: voluntad' I 152

'Sueño' II. 153

'Voz de la llegada plena' I 154

'Voz' II 155

'Conciencia del ser' I. 156

'Conciencia' II 157

'Conciencia' III. 158

Página

'Sonetos a mi madre' I. 159

'Sonetos' II. 160

'Sonetos' III 161

'Alegría' 162

BIBLIOGRAFIA 163

A. Obras de Jorge Luis Morales 163

1. Publicadas. 163

a) Poesía. 163

b) Prosa (cuentos), crítica, glosa o paráfrasis de textos. 164

c) Otras publicaciones 167

B. Estudios, crítica, ensayos y reseñas sobre Jorge Luis Morales 170

C. Bibliografía general. 174