

TOMO II

H O M E N A J E

*Luis Jaime Cisneros*

## Capítulo 65



Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú  
FONDO EDITORIAL 2002

Homenaje Luis Jaime Cisneros  
Tomo II

Editor: Eduardo Hopkins Rodríguez

Diseño de carátula: Gisella Scheuch

Copyright © 2002 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica  
del Perú. Plaza Francia 1164, Lima  
Telefax: 330-7405. Teléfonos: 330-7410, 330-7411  
E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Obra Completa rústica:  
9972-42-473-1  
Tomo II: 9972-42-475-8  
D.L. 1501052002 2422

Obra Completa tapa dura:  
9972-42-476-6  
Tomo II: 9972-42-478-2  
D.L. 1501052002 2421

Primera edición: julio de 2002

Derechos reservados, prohibida la reproducción de este libro por cualquier  
medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

# En las claves del soneto. Sobre «Retorno fugaz» de Juan Ramón Jiménez

José Luis Rivarola  
*Academia Peruana de la Lengua*

*Para Luis Jaime, maestro de estilo y de estilística.*

DESDE SUS LEJANOS ORÍGENES en el siglo XIII cuando Giacomo da Lentini, *il notaio* de la corte siciliana de Federico II, inventó una nueva forma métrico-poética estilizando y modulando la *stanza* de la *canzone*, dilatándola verticalmente a los catorce versos y horizontalmente al endecasílabo,<sup>1</sup> hasta la actualidad, la historia del soneto es la historia de una continua metamorfosis<sup>2</sup> y, asimismo, de una reconocible identidad.<sup>3</sup> Se diría que el aún no develado misterio de esta contradicción está vinculado al hecho de que el invento del notario constituyó una

---

<sup>1</sup> Esta hipótesis es más atendible que aquella que lo hace derivar del *strambotto*. Para un sustento de la misma en términos métrico-retóricos, cfr. MENICHETTI A. «Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto». *Strumenti Critici* n.º IX, 1975, pp. 1-30. Sobre la extensión vertical y horizontal véase G. BERTONE, artículo sobre el soneto en BECCARIA G.L. *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica, diretto da...*, Turín: Einaudi, 1989.

<sup>2</sup> No en vano, en el prólogo a *La moneda de hierro* (1976), J.L. Borges se refirió a las «posibilidades indefinidas del proteico soneto» (cito por *Obras completas*, Barcelona: Emecé, 1989, tomo III, p. 121). Sobre la historia del soneto y sus continuas transformaciones métricas y poético-discursivas existe una bibliografía abundantísima. Sobresale el libro de MÖNCH, W. *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*. Heidelberg: Kerle Verlag, 1955 (con amplia bibliografía). Particularmente informativo y más reciente es el ensayo de SCHLÜTTER, H.J. *Sonett. Mit Beiträgen von R. Borgmeier [referido al soneto inglés] und H.W. Wittschier [sobre el soneto romance]*. Stuttgart: Sammlung Metzler, 1979. Para el ámbito de la lengua española existe el útil panorama de GICOVATE, B. *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

<sup>3</sup> Sobre este punto, cfr. el citado libro de MÖNCH y el ensayo del mismo autor «Das Sonett. Seine Ausbauförmern und stilistischen Eigentümlichkeiten». En: *Syntactica und Stilistica. Festschrift für Ernst Gamillscheg zum 70. Geburtstag*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1957, pp. 387-409. Véase también el ensayo del poeta alemán BECKER, J.R. «Philosophie des Sonetts oder kleine Sonettlehre». *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur*, n.º 8, 1956, pp. 329-351.

intencionada proyección del universo de formas puras y abstractas al plano de la figuración poética. En efecto, si hemos de dar crédito a las investigaciones de W. Pötters<sup>4</sup> —y todo apunta a que debemos dársele—, el soneto habría sido inventado utilizando precisos criterios y cálculos matemáticos, sería, en verdad, una transposición de las *figuras magistrales* que la matemática medieval utilizaba para calcular la relación entre el círculo y sus cuadrados, el inscrito y el circunscrito.<sup>5</sup> Pero esta armonía y proporción en el plano métrico repercutieron en el resto del cuerpo poético, en el sentido de que una estructura versal insuflada de abstracciones y orientada por la precisión de los cálculos se constituyó en soporte especular de otra estructura *sui generis* por la vertebración lingüística y conceptual de la idea poética. Emergió así una composición arquetípica, laberíntica y enigmática, como la caracterizó Borges en un memorable soneto de *El otro, el mismo*, dedicado tácitamente a Lentini:

Vuelve a mirar los arduos borradores  
De aquel primer soneto innominado,  
La página arbitraria en que ha mezclado  
Tercetos y cuartetos pecadores.

Lima con lenta pluma sus rigores  
Y se detiene. Acaso le ha llegado  
Del porvenir y de su horror sagrado  
Un rumor de remotos ruseñores.

¿Habrás sentido que no estaba solo  
Y que el arcano, el increíble Apolo  
Le había revelado un arquetipo,

---

<sup>4</sup> Véase ahora el libro que resume años de investigaciones al respecto: PÖTTERS, W. *Nascita del sonetto. Metrica y matematica al tempo di Federico II*. Rávena: Longo, 1998.

<sup>5</sup> Aunque no puedo entrar en el detalle de la demostración, diré, por lo menos, y a riesgo de simplificar el asunto en exceso, que de los análisis comparativos de Pötters resulta una asombrosa coincidencia entre diversos valores numéricos implicados en el soneto y los valores usados para medir el círculo en la matemática medieval: se trata, entre otros, de 11 y 14, 7 y 22, 154 (11·14 y 7·22), y de la relación 4:3. En lo que concierne al soneto, dichos valores se refieren, respectivamente, a sílabas y versos (11, 14), a líneas y sílabas (7, 22: en manuscritos medievales se escribían los sonetos en líneas de dos versos cada una), a la multiplicación de los valores anteriores (11·14 y 22·7 = 154), y a una reducción (que no explicito ahora) de otras proporciones entre partes y números de sílabas.

Un ávido cristal que apresaría  
 Cuanto la noche cierra o abre el día:  
 Dédalo, laberinto, enigma, Edipo?<sup>6</sup>

Que la identidad del soneto no deriva de una forma métrica fija e inmutable, aquella inventada por Lentini, es de sobra conocido: ya en el siglo siguiente al del notario siciliano, Antonio da Tempo<sup>7</sup> enumeró dieciséis tipos de sonetos, varios de los cuales se apartaban de la fisonomía métrica inicial, bien en cuanto al número de versos, bien en cuanto a la medida de estos, bien en cuanto a la estructuración estrófica. La metamorfosis, iniciada pronto, continuó a lo largo de toda la historia poética occidental, en la cual se han escrito sonetos concebidos y recibidos como tales, que, sin embargo, transgreden ostensible y provocadoramente en ciertos casos las normas básicas con las que se fijó el invento. Pero esta transgresión no ha significado destrucción, sino, por el contrario, confirmación de una identidad situada más allá del esquema métrico originario, si bien este esquema subsiste, a pesar de todo —aun en los casos más osados de rebeldía—, como forma virtual y referencial, como arquetipo al que se remiten inevitablemente las realizaciones particulares (fenotípicas). Esto vale tanto para el llamado *soneto inglés*,<sup>8</sup> que se constituye como subarquetipo en el siglo XVI, cuanto para transgresiones menos reguladas y consolidadas, como las geniales de Andreas Gryphius en el siglo XVII,<sup>9</sup> o las más modernas de Baudelaire, Darío o Rilke.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> «Un poeta del siglo XIII». Cito por la edición de *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1976, p. 877.

<sup>7</sup> Su tratado se titula *Summa artis rithmici vulgaris dictaminis* y fue escrito en 1332 pero se publicó por primera vez en 1509. Hay edición crítica de R. ANDREUS. Bologna: Casa Carducci, 1977.

<sup>8</sup> El «soneto inglés» tiene una estructura estrófica de tres cuartetos y un pareado final; en muchos casos se puede advertir, sin embargo, un corte o pliegue del discurso poético al inicio del noveno verso, fenómeno que remite a la articulación estrófica original. Cfr. a este propósito el libro de MÖNCH, W., ob. cit., y también FULLER, J. *The Sonnet*. Londres, 1972. En el ámbito de la poesía en español, J.L. Borges ha sido uno de los más insignes cultores de este tipo de soneto, sin olvidar, por cierto, a Enrique Banchs, tan apreciado por el propio Borges.

<sup>9</sup> Sobre este gran poeta e inspirado sonetista, y su relación con la poesía de Góngora, cfr. MÖNCH, W. «Góngora und Gryphius. Zur Aesthetik und Geschichte des Sonetts». *Romanische Forschungen*, n.º 65, 1953.

<sup>10</sup> Un caso de sumo interés es el representado por las deconstrucciones vallejianas de sonetos, las cuales, aun en los casos más extremos, conservan elementos de la forma

Por otra parte, que la identidad del soneto no deriva puramente del respeto a una estructura métrica se manifiesta también en la necesidad —subrayada en la bibliografía— de diferenciarlo de una composición de once versos que respete las características métricas del soneto (en cualquiera de sus versiones más o menos canónicas) pero que carezca de otros rasgos considerados sustanciales de este.<sup>11</sup> Claro que aquí se comienza a pisar terreno resbaladizo, pues no existe ninguna «teoría del soneto», por más válidos que puedan ser los elementos de reflexión que contenga, que se deje aplicar consensualmente de modo clasificatorio, en el sentido de la diferenciación señalada. Más bien, es evidente que cuando se sale del terreno de la caracterización métrica resultan involucradas preferencias subjetivas del receptor, quien tenderá a negar la condición de soneto a la composición que no cumpla con las expectativas que él tiene al respecto (o a considerarla «mal soneto», utilizando, así, el término en su solo alcance métrico). Ahora bien, como de este momento subjetivo no se puede prescindir, habrá que contar con un amplio margen de discrepancias, y asimismo con el hecho de que el universo del discurso nunca podrá estar dividido en dos clases complementarias.<sup>12</sup>

Dejando de lado este asunto, sobre el cual no vale la pena insistir, es claro que las reflexiones y opiniones que el soneto ha suscitado a lo largo de la historia —reflexiones que, en algunos casos, han escalado a la altura de verdaderas teorías—<sup>13</sup> coinciden, más allá de consideraciones métricas, en algunos rasgos que se tienen por consustanciales a este género poético: por ejemplo, en la brevedad y la concisión con que en él se desarrolla un pensamiento poético unitario. Esto fue reconocido ya por Fernando de Herrera, quien percibió, además, un carácter epigramático en el soneto.<sup>14</sup> Dichas brevedad y concisión exi-

---

original y remiten a ella. El fenómeno ha sido estudiado por PAOLI, R. «En los orígenes de *Trilce*: Vallejo entre Modernismo y Vanguardia». En: PAOLI, R. *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Messina/Florenca: D'Anna, 1981; y por WIESSE, J. «Un "soneto" de *Trilce*: aproximación rítmica». En: GONZÁLEZ VIGIL, R. (ed.). *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993, pp. 187-206.

<sup>11</sup> Especial énfasis en este asunto ha sido puesto por Becker en el ensayo teórico mencionado en la nota 3.

<sup>12</sup> En el sentido de que algunos textos quedarían adscritos a grados intermedios entre los dos polos ideales aludidos.

<sup>13</sup> Cfr. los ensayos de Mönch y de Becker citados en la nota 3.

<sup>14</sup> «Es el Soneto la mas hermosa composicion, i de mayor artificio y gracia de cuantas tiene la poesia Italiana i Española, sirve en lugar de los epigramas i odas Griegas i

gen una rigurosa disciplina que permita encontrar, en el sentido de Goethe,<sup>15</sup> la libertad en la limitación. El restringido espacio textual del soneto, por lo demás, se revela como un campo de tensión, en el cual se confrontan dialécticamente fuerzas diversas, cuya interacción debe resolverse en un clímax final,<sup>16</sup> hacia el cual apunta ya la flexión que suele marcar el paso de la octava al sexteto. A esa tensión corresponde un denso tramado de relaciones lingüísticas que conduce al lector al reconocimiento (si no siempre en tanto operación intelectual, al menos como elaboración emotiva) de que no hay un contenido independiente expresado en una forma-soneto, sino que el contenido se instaura como tal en tanto existe articulado poética y retóricamente en la forma-soneto. Más allá del lugar común de la imbricación de forma y contenido como definitoria del hecho literario —aunque, por cierto, sin marginarlo de este contexto— nos enfrentamos aquí a un tipo de relación privativa específica que genera la pertinencia de la forma métrica respecto del contenido propuesto, el cual, por su parte, no es otro que la particular configuración alcanzada por la materia lingüística en el espacio reglado por la estructura métrica.<sup>17</sup>

«Retorno fugaz», famoso poema de Juan Ramón perteneciente al ciclo de *Sonetos espirituales*,<sup>18</sup> es un emblema en el contexto de esta reflexión. No por muy analizado y comentado<sup>19</sup> ha agotado, en mi

Latinas [...] i la brevedad suya no sufre, que sea ociosa, o vana una palabra sola. I por esta causa su verdadero sugeto i materia deve ser principalmente alguna sentencia ingeniosa i aguda, o grave, i que meresca bien ocupar aquel lugar todo; descrita de suerte que parezca propia i nacida en aquella parte, huyendo la oscuridad i dureza» (*Obras de Garcí Lasso de la Vega con anotaciones de Herrera*. Sevilla, 1580, I, p. 66, *apud*: WEINRICH, H. *Spanische Sonette des Siglo de Oro*. Tübingen: Max Niemeyer, 1961). Ideas similares se encuentran en Díaz Rengifo y otros tratadistas.

<sup>15</sup> Aludo al famoso soneto «Natur und Kunst» y, sobre todo, a sus versos finales: «In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister, / Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben» [Solo en la limitación se muestra el maestro / y solo la norma nos puede dar libertad].

<sup>16</sup> La idea de una estructura dramática propia del soneto se encuentra en DE BANVILLE, Th. *Petit traité de Poésie française*, 1872, y ha sido desarrollada por Mönch y también por Becker.

<sup>17</sup> Para esta idea, cfr. BECKER J.R., art. cit. Pero, con otra formulación, se halla ya en Herrera (cfr. al pasaje citado en la nota 14).

<sup>18</sup> Se publicaron en 1917 (Madrid, Calleja) pero fueron escritos entre los años 1914-1915. Luego fueron antologados por el propio Juan Ramón en la *Segunda antología poética* (1920, n.º 328), de la cual cito, según la edición moderna de J. BLASCO, Madrid: Espasa Calpe, 1998.

<sup>19</sup> Sobre los *Sonetos espirituales*, cfr., entre otros, TORRES NEBRERA, G. «Para una lectura

opinión, las sugerencias que esconde para un discurso crítico instalado centralmente en la cuestión del soneto. He aquí el texto:

¿Cómo era, Dios mío, cómo era?  
—¡Oh corazón falaz, mente indecisa!  
¿Era como el pasaje de la brisa?  
¿Como la huida de la primavera?

Tan leve, tan voluble, tan lijera  
cual estival vilano... ¡Sí! Imprecisa  
como sonrisa que se pierde en risa...  
¡Vana en el aire, igual que una bandera!

¡Bandera, sonreír, vilano, alada,  
primavera de junio, brisa pura!...  
¡Qué loco fue tu carnaval, qué triste!

Todo tu cambiar trocose en nada  
—¡memoria, ciega abeja de amargura!—  
¡No sé cómo eras, yo que sé que fuiste!

Se percibe, sin más, que la anularidad del recorrido iniciado con una pregunta y concluido con la correspondiente respuesta está intensificada por la compacidad de un discurso que se desdobra y se reitera en otras preguntas y otras respuestas, que no adelanta casi, por entre vacilaciones y aproximaciones, que se repliega sobre sí mismo remitiéndose a lo ya dicho, que se interrumpe apenas iniciado para situarse críticamente (v. 2) frente a las instancias que lo producen, que se consume y se perfecciona en la paradoja final de un fracaso transmutado en el triunfo de su perfecta iconización.

La densidad de los reclamos lingüísticos y retóricos que anudan firmemente las microestructuras y las macroestructuras textuales se

de los *Sonetos espirituales*»: En AA.VV., *Juan Ramón Jiménez en su centenario*. Cáceres: Delegación provincial del Ministerio de Cultura, 1981; y CHIAPPINI, G. «La poética del yo y las antinomias de la dialéctica amorosa en los *Sonetos espirituales* de Juan Ramón». *Lavori Ispanistici*, n.º V, 1986, pp. 199-225. Específicamente sobre este soneto puede verse, también entre otras, las lecturas de GICOVATE, B., ob. cit.; y LAPESA, R. «Legado poético de Juan Ramón Jiménez». En: *De Berceo a Jorge Guillén*. Madrid: Gredos, 1997, pp. 201-237, aquí pp. 214 y ss.



manifiesta en el marco de una evidente tradicionalidad estrófica: ella no hace sino dar por descontado que no es en la transgresión formal de los límites donde se esconden los numerosos vericuetos de este pensamiento poético que irrumpe preguntándose y preguntando reiterada, advocativamente por el misterio de una identidad, y que se agota en un final que convierte la dubitativa perplejidad del comienzo en certeza de la imposibilidad.

Una estructura estrófica, pues, tradicional, de soneto clásico, con sus cuartetos ABBA y sus tercetos CDE, pero con una sabia administración de los relieves tonales de los endecasílabos mayoritariamente acentuados en 6ta, aunque modulados diversamente en los acentos secundarios, y relevados por otros esquemas rítmicos cuando se trata de contrastar una serie de tres, como al final del primer cuarteto. O cuando en el encabalgado verso 7mo, el acento en 4ta no hace sino configurar una andadura trocaica anclada en la repetición de una vocal que, al aparecer ya en el verso anterior con cualidad de larga por la sinalefa (sinalefa connotadora, por lo demás, de la imprecisión de límites aludidos en el texto), deja sentir su eco en el mismo final del verso y en el que lo sucede, musicalizando así una continuidad que es imprecisión de la fluencia. Y como confirmación, si fuese necesaria, de que los hechos métricos son hechos retóricos de profunda significación en la plasmación de la idea poética, repárese en el verso 12do, cuyo ritmo trocado y trastocado, con un aislado esquema de relieve en 1ra y 5ta, se hace eco de aquella, inclusive en el cambio que supone su aparente hipometría: hipometría que se disipa, mejor que por medio de una diéresis en *cambiar*<sup>20</sup> —que, con ese forzamiento de su fisonomía fonética, quebraría la musicalidad del texto—, con la admisión de una cesura (repetidamente presente en la historia del endecasílabo), la cual nos permite duplicar el valor métrico de la sílaba final del primer hemistiquio.

Puestos ante la significación de estos fenómenos métricos y rítmicos, resulta fácil aceptar que el diferente silabeo de los mismos sintagmas en el verso 1ro, por una parte, y en el 14to, por otra, no puede ser un puro caso sin mayor relieve. De hecho, en el primer verso, la dialefa repetida en *cómo era* no hace sino singularizar con un ritmo pausado y de cariz enfático cada uno de los elementos que forman los sintagmas interrogativos puestos en los extremos del verso y solo separados por

---

<sup>20</sup> Propuesta por GICOVATE, B., ob. cit., p. 217.

la advocación central. Estamos al inicio de un recorrido y de una búsqueda, que acaba catorce versos después con una rendición, a la que no se sustrae la articulación relajada y vencida que se manifiesta en la sinalefa.<sup>21</sup>

El espacio del soneto como campo de tensión, es decir, de extensión, de dilatación: tensión por reiteración, por oposición, por negación, por similitud. Los fragmentos fónicos que constituyen las rimas recurren verticalmente y delínean el límite derecho de este edificio sonoro, grafo rectangular para la vista:<sup>22</sup> pero también se dilatan en otras direcciones, generando rimas internas, en las que pueden estar involucradas asimismo enteras formas léxicas, que se reiteran reclamando la atención sobre sí mismas. Tal dilatación nos da aquí, primero, una estructura zigzagueante surgida de la repetición de (-)era (*era, primavera, lijera, bandera*), que sostiene más de la mitad del texto. E infiltrándose en este armazón, se abre paso otro más breve basado en -isa, que compacta verso y medio, y se anuncia —según ya ha sido dicho— como estructura de reiteración vocálica por la *i* larga que resulta de la sinalefa del verso 6to. Estas recurrencias, además de generar secuencias transléxicas que son, de todos modos, fragmentos menores de una estructura más amplia, pueden asumir eventuales valores simbólicos, de fonética expresiva, como en el caso de la aliteración de *l* en los versos 5to y 6to, o la de *a* en el 8vo, la cual, consecutiva a la de *i*, ya comentada, resulta más reconocible e intensa por el contraste.

A las recurrencias de tipo fónico, liberadoras de connotaciones múltiples pero no siempre reducibles a formulaciones analíticas abstractamente unívocas, se agregan otras que involucran unidades de niveles superiores y que desplazan al plano de contenidos mejor identificables la responsabilidad de adensar la ya tupida textura del soneto.

En efecto, el discurso iniciado con la repetición de las interrogantes del verso 1ro, que abren el espacio para un esfuerzo evocativo situado en el eje de esa duración inacabada en el pasado expresada por el

<sup>21</sup> Un reconocimiento de este fenómeno se encuentra en *ib.*, l. cit., si bien este autor pone en primer lugar la necesidad métrica, sobrentendiendo que lo «normal» sería la sinalefa: «El primer verso [...] tiene que leerse en un esfuerzo de hiatos para satisfacer tanto el endecasílabo como la emoción del que se encuentra incapaz de recordar el rostro amado».

<sup>22</sup> No estará de más recordar, sin embargo, que en los manuscritos medievales el soneto no se graficaba con las convenciones actuales.

imperfecto, encuentra su equivalente especular en el sintagma comparativo del verso 3ro, prolongado con elipsis del verbo en el 4to. Así, de la interrogación del exordio se pasa, por la inversión sucesiva de los términos del sintagma, a una exploración de la posibilidad de identificar una esencia en realidad inapresable, que solo se deja bordear por medio de un operador modal (*como*), repetido luego en el verso 7mo y modulado en sus (para)sinónimos del 6to y del 8vo (*cual, igual que*): en efecto, con tales construcciones se declara la real imposibilidad de una definición, pues el intento definitorio queda confinado a los márgenes de los campos extensionales de los objetos que se utilizan para la comparación.<sup>23</sup> Este discurso bloqueado en los bordes de la referencia no avanza, únicamente se matiza en la intensificación repetida (*tan*) de cualidades, y se resigna a repetirse de modo paralelísticamente resumidor y recolector en dirección inversa (vv. 9no y 10mo, justamente el punto del *corte áureo*), agregando solo una cualidad o especificación adicional a las instancias de comparación ya propuestas (*brisa pura, alada primavera de junio*).<sup>24</sup>

Paralelismos en el campo de tensión del soneto: también aquí sobresalen, junto a los interrogativos y comparativos, ya aludidos, los exclamativos, aquellos que derivan de una disposición simétrica de los versos en que aparecen (2do y 13ro) respecto del inicial y del final, o aquellos paralelismos intraversales del 11mo o del 12mo: en este último verso, por lo demás, los antónimos se sitúan en los extremos, mientras en el centro se juntan dos contenidos sinonímicos —revestidos con diferente morfología—, dando lugar a una clara estructura de quiasmo. Y, finalmente, el paralelismo implicado en el juego de pregunta y respuesta a los extremos verticales del soneto.

Toda esta trabazón constituye el trasfondo estructural y el soporte de una semántica de la imprecisión y de la incerteza que se expresa caleidoscópicamente en el léxico del soneto. La imposibilidad de responder a la pregunta inaugural resulta ya de la adjetivación del verso 2do, la cual, en el fondo, anuncia la obturación posterior de un curso

---

<sup>23</sup> Semánticamente, la comparación implica, en efecto, que el objeto comparado no entra de lleno en el campo extensional del objeto de comparación. Para un mayor sustento de estas consideraciones remito a J.L.R. *Signos y significados. Ensayos de semántica lingüística*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991, p. 79.

<sup>24</sup> Creo que *pura* debe entenderse en el sentido de «solamente, únicamente». En cuanto a *alada*, subraya el carácter inapresable y evanescente del tránsito estacional.

positivo. Solo es posible responder a través de comparaciones, que son falaces por meramente aproximativas; y las propias comparaciones involucran instancias que subrayan, ellas mismas, lo que únicamente puede ser percibido como proceso y no como ser, o quizá como ser que es mero proceso y cambio. Adjetivos que colman el ámbito de lo inasible se potencian con las comparaciones (5to: *leve...cual...*; 6to., 7mo: *imprecisa como...*; 8vo: *vana...igual que...*). Y en el recuento de los versos 9no y 10mo quedan las instancias comparativas, que evaden, que sustraen, que giran en torno de algo que no es sino transformación, instancias emparentadas con esa esencia mutante que —como sugieren los versos 11mo y 12mo— juega al embozo y al disfraz, que enmascarándose transita tristemente hacia la nada. De modo que la acusatoria exclamación del verso 2do queda confirmada en el penúltimo: aquí la imposibilidad del recuerdo y de la percepción, la dolorosa inutilidad de las capacidades afectivas e intelectuales, quedan subrayadas por medio de la propuesta metafórica, oxímoron *sui generis* producido por las especificaciones del sustantivo. Y al verso final, ya acabado ese recorrido hacia la vacuidad ontológica, le queda enfrentar directamente la derrota, cambiando la perspectiva dialógica, orientándose ahora a ese *tú* inasible e innominable, el cual únicamente subsiste en la certidumbre de la existencia anterior, expresada ahora por un pretérito que sustituye y cancela definitivamente —cerrando también el texto— los repetidos imperfectos, en los que alentaba la posibilidad de una recuperable esencia.

«Retorno fugaz». El título del soneto no hace sino anticipar la indefinición, reafirmando: como si Juan Ramón hubiese querido bloquear de antemano toda especulación que pretenda ir más allá de la pura déixis fantasmática del *tú*.<sup>25</sup> Si de algo habla el soneto es justamente de lo que no se puede referenciar definitivamente, del mero retorno de no se sabe qué o quién, retorno enigmático y efímero de ese *tú* solo recuperable en la epifanía de un texto poético que, paradójicamente, lo revela en su irreconocibilidad esencial.

---

<sup>25</sup> Para Gicovate, como se ha visto, se trata del «rostro amado». Lapesa (ob. cit., p. 215), menos restrictivo, señala varias posibilidades: «mujer soñada», «inspiración poética», «la poesía misma», «la poesía pura». Por cierto, estas interpretaciones pueden ser legítimas en el contexto de las relaciones intertextuales del libro y, particularmente, de la sección a la que pertenece nuestro soneto («Amor»). Sin embargo, la lectura propuesta aquí se refiere al texto como realidad absoluta y autónoma, y enfoca las relaciones intratextuales.

**Bibliografía**

- BECKER, J.R.  
1956 «Philosophie des Sonetts oder kleine Sonettlehre». *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur*, 8.
- BERTONE, G.  
1989 *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, diretto da..., Torino: Einaudi.
- BORGES, J. L.  
1989 *Obras completas III*. Barcelona: Emecé.
- GICOVATE, B.  
1992 *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura*. México: UNAM.
- MENICHETTI, A.  
1975 «Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto». *Strumenti critici IX*.
- MÖNCH, W.  
1955 *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*. Heidelberg (Kerle Verlag).
- PAOLIR.  
1981 «En los orígenes de *Trilce*: Vallejo entre Modernismo y Vanguardia». En: *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Messina-Firenze: D'Anna.
- RIVAROLA, J.L.  
1991 *Signos y significados. Ensayos de semántica lingüística*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- SCHLÜTTER, H.J.  
1979 *Sonett. Mit Beiträgen von R. Borgmeier [referido al soneto inglés] und H.W. Wittschier [sobre el soneto romance]*, Stuttgart (Sammlung Metzler).
- WEINRICH, H.  
1961 *Spanische Sonette des Siglo de Oro*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- WIESSE J.  
1993 «Un 'soneto' de *Trilce*: aproximación rítmica» En: R. GONZÁLEZ VIGIL (ed.), *Intensidad y altura de César Vallejo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.