



La Colmena

ISSN: 1405-6313

lacolmena@uaemex.mx

Universidad Autónoma del Estado de

México

México

Rivera-Ramírez, Sara

El soneto adaptado a Borges

La Colmena, núm. 85, enero-marzo, 2015, pp. 31-45

Universidad Autónoma del Estado de México

Toluca, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=446344305004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El soneto adaptado a Borges

The Borges's adapted sonnet

SARA RIVERA-RAMÍREZ*

Resumen: El soneto fue una de las formas poéticas más recurridas por Jorge Luis Borges en su producción durante la segunda mitad del siglo XX. Pero en la mayoría de estos poemas hay siempre algún tipo de variación que impide la identificación del escritor argentino con otros autores, lo que lleva a concluir que Borges empleó el soneto de una manera particular para sus propios fines expresivos, sin apearse al canon.

Palabras clave: literatura latinoamericana; Jorge Luis Borges; lírica; métrica española

Abstract: Sonnet is one of the poetic forms most used by Jorge Luis Borges in the works he produced during the second half of XX century. But in most of these poems there is always a kind of variation that prevents from identifying Borges with other authors, which leads us to assume that Borges used sonnet in a particular way in order to achieve his own expressive goals, not following the canons.

Key words: Latin American literature; Jorge Luis Borges; lyric arts; Spanish meter

*Universidad Autónoma del Estado
de México, México

Correo e: riverar@uaemex.mx

Recibido: 7 de octubre de 2014

Aceptado: 18 de noviembre de 2014

INTRODUCCIÓN

Un paseo por la obra poética de Jorge Luis Borges, concretada en trece libros,¹ permite ver la recurrencia, conforme avanza el siglo XX y sólo en el plano de los volúmenes publicados ex profeso, de formas de composición tradicionales o fijas, concretamente el soneto.² El poeta argentino llega a concluir, como muchos a lo largo de la historia, “que la poesía es una forma de música”: “En la prosa se atiende más al sentido de las palabras; en el verso, al sonido” (Borges, 2007: 131).

En sus tres primeros libros, *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929), el escritor parecía apostar todavía a los principios ultraístas que favorecían el verso libre, pero “es notable que cuando, treinta años después, Borges vuelve a publicar nuevas poesías, sus libros de versos tengan una fisonomía tan neoclásica, un aire tan académico, tan artesanal” (Blanco, 2000: 113), “Borges asume, cada vez con mayor nitidez, la postura de clásico” (Yurkievich, 2002: 177). Esto puede observarse de muy diversas maneras, por ejemplo, como una reacción pública ante la modernidad, particularmente las vanguardias (los ‘ismos’) distintivas de los últimos años del siglo XIX y primeros del XX. El mismo escritor justifica en el prólogo a una muy posterior reedición de su primer libro de poemas esta posibilidad. Como lo hace en varias ocasiones, se refiere a sí mismo como dos

Borges, el que escribe en ese momento (1969), ya veterano, y el joven autor de los poemas publicados en 1923: “los dos descreemos [...] de las escuelas literarias y sus dogmas” (Borges, 2005: 15).

En ese mismo año de madurez admitió que “esa obligación”, la de “ser moderno” —emitida por Hermann Bahr—, se la había “impuesto” durante la escritura de su segundo libro, *Luna de enfrente*; pero después de cuarenta años la consideraba “del todo superflua” (Borges, 2005: 61). Como quien dice, recapituló su posición como poeta ya bien entrado el siglo XX. En 1927 enaltecía el verso libre “más virtualmente clásico que los estafalarios rigores numéricos del soneto” (cit. en Gertel, 1968: 89). Se reitera el atractivo de esta posterior reconsideración:

Resulta relevante que en sus libros de 1960 [*El hacedor*] y 1964 [*El otro, el mismo*], Borges vuelva a las formas tradicionales, como el soneto, y a la rima y la versificación regulares. En ese momento, su explicación fue que su creciente ceguera (que a partir de 1955 o 1956 le impidió leer y escribir) lo obligaba a trabajar con formas que resultaban más fáciles de componer, pues sólo requerían de su escritura en el papel hasta que él podía dictarlas a un tercero. El cambio en la poética, sin embargo, refleja un retorno a las formas tradicionales (Balderson, 2008: 32).

Más aún: en el prólogo (fechado en 1977) a todo el volumen que compila sus textos poéticos, Borges (2005: 11) da otra (o ‘la’) clave, pues prácticamente hace una revisión de su ejercicio lírico en ocho libros hasta entonces publicados: “Como todo joven poeta, yo creí alguna vez que el verso libre es más fácil que el verso regular; ahora sé que es más arduo y que requiere la íntima convicción de ciertas páginas de Carl Sandburg o de su padre, Whitman”. Esto es como haber roto las lanzas con sus pretensiones de juventud: “El mismo autor confesará, con el sabio patetismo de otras ocasiones, una especie de regreso o de claudicación al haberse limitado, ‘al cabo

1 Para este trabajo empleo únicamente el volumen *Obra poética* editado por Emecé (Borges, 2005). No recurro —pues el interés no es ecdótico— a las ediciones príncipe de cada ejemplar, donde aparecen poemas descartados posteriormente, ni a materiales separados que el prolífico escritor publicó en otras fuentes.

2 Sánchez (2013: 44, 46, 47, 57 y 67) ha demostrado, con base en los *Textos recobrados* de Borges (editados en 1997) y otros biográficos, que el soneto es una práctica que estuvo presente en el ejercicio poético del autor desde su juventud. Por su parte, Gicovate (1992: 254) también reconoce, para justificar la recepción de muchos lectores: “los poemas bien medidos que comienzan a aparecer más tarde dan la impresión de haber sido consecuencia de una decisión de madurez [...] en el Borges joven [había] un indicio de interés por el soneto”.

de los años', al cultivo de las formas métricas más simples y tradicionales" (Micó, 2008: 204). ¿Entonces el empleo de las formas fijas practicadas durante siglos le facilitó a Borges su expresión? Este es un asunto digno de estudiar. "Borges está descubriendo las bondades expresivas del rigor métrico, su prolongación en una gama de posibilidades expresivas" (Jauralde, 2001: 337). La versificación tradicional se basa en que el ritmo, la secuencia de las sílabas que conforman cada verso, está ya prefigurado en esquemas conformados por el tiempo y el poeta se adapta a ellos.

De ahí que el camino consista en observar cómo retoma Borges estos esquemas tradicionales. En esa recreación está seguramente el acervo epistémico del escritor, es decir, ese *background* que le facilitó la expresión poética. El escritor mismo, en el análisis de un soneto, afirma lo que bien puede ser una sentencia: "Es la piedra de toque de la poesía: el verso existe más allá del sentido" (Borges, 2007: 112).

No obstante, el hecho de que Borges se haya orientado con el tiempo públicamente a una versificación tradicional, aunque no de manera exclusiva, no significa que alterara el estilo discursivo que se aprecia desde los primeros libros (conciación, planteamiento de imágenes, sintaxis...). Yurkievich (2002: 194-195) explica mejor ese "voluntario anacronismo", en tanto que la tradición no impide la comunicación poética, incluso puede llegar a facilitarla.

A partir de *El hacedor*,³ de 1960 (treinta años después de su anterior libro de poemas), y hasta su último volumen, *Los conjurados*, de 1985, Borges recurre con frecuencia al endecasílabo,⁴ inclinándose generosamente hacia la silva⁵ y el soneto.

3 El poemario compilaba la producción poética de Borges no sólo reciente, sino la elaborada desde las décadas de los treinta y cuarenta, como observa Gertel (1968), y en su estudio sobre "Insomnio" (Flores, 1998: 190, nota 1).

4 A excepción de *Para las seis cuerdas*, de 1965, donde rige plenamente el octosílabo por conformarse solamente de milongas.

5 "Poema formado por la combinación asimétrica de endecasílabos, o de endecasílabos y heptasílabos, con rima consonante libremente dispuesta, y con la posibilidad de dejar algunos versos sueltos. También se considera 'silva' la combinación de endeca-

Esto se debe a la enorme flexibilidad de este verso en el español: "aun conservando como le es propio sus once tiempos métricos, es capaz de innumerable variedad en su construcción, si se quiere juzgar a fondo sus elementos estructurales de intensidad[,] tono y timbre" (Balbín, 1975: 380).

En el caso concreto del soneto, y no nada más del heredado del modelo italiano, como luego se verá, la opinión de Balbín respecto a esta forma sirve para otra posible respuesta a que Borges la haya empleado tanto en la mayor parte de su ejercicio poético, concretamente en sus últimos libros (1960-1985):

se trataba de una forma rítmica frecuentada secularmente por los poetas europeos y americanos, que con el paso de los años ha consolidado en nuestro ámbito cultural una resonancia expresiva honda y difundida; y que por ello es magnífico instrumento de comunicación poética. Es cierto que el soneto, como estrofa isométrica, es más propicio a la expresión serena y grave que a la comunicación dinámica y cambiante (1975: 380).

Incluso el soneto acabará dominando prácticamente en todos los libros poéticos de Borges, desde *El hacedor* hasta *Los conjurados* —salvo, nuevamente, *Para las seis cuerdas*—, sobre otras formas, incluso el verso libre⁶. Scarano (1999: 203) calcula que el soneto representa 42 por ciento de toda la obra poética borgeana publicada.

Para ilustrar este ejercicio poético que hace Borges con el soneto, se presentan como botones de muestra dos poemas que podrían llamarse extremos en el sentido temporal: uno es "Ajedrez" I (de *El hacedor*), que es el primero que aparece en su obra poética compilada; y el otro, el último en la edición, "Piedras y Chile" (de *Los conjurados*). Por

sílabos y heptasílabos sin rima. [...] La característica de la silva es que es imposible su división en estrofas simétricas, y que puede llevar algunos versos sin rima. Se adapta a cualquier tono poético y admite temas muy variados" (Domínguez, 1999: 390-391).

6 Esto es muy notorio en *El otro, el mismo*, de 1964.

supuesto que entre estos polos hay una gran variedad de manejo del soneto; el autor se inclinará cada vez más al modelo shakesperiano (tres cuartetos — algunas veces en serventesios— y un dístico final), mientras que los que se apegan al esquema español (adaptado del italiano) serán también reelaborados siguiendo sobre todo varias de las innovaciones modernistas, como elevar también hasta siete el número de rimas (en distintos esquemas). Él mismo lo advierte en el prólogo a la compilación de su obra poética, en 1977: “La literatura impone su magia por artificios: el lector acaba por reconocerlos y desdeñarlos; de ahí la constante necesidad de mínimas o máximas variaciones, que pueden recuperar un pasado o prefigurar un porvenir” (Borges, 2005: 11).

LA TRADICIÓN REELABORADA. EL SONETO CLÁSICO

Veamos la primera pieza:

Ajedrez

I

En su grave rincón, los jugadores
rigen sus lentas piezas. El tablero
los demora hasta el alba en su severo
ámbito en que se odian dos colores.

Adentro irradian mágicos rigores
las formas: torre homérica, ligero
caballo, armada reina, rey postrero,
oblicuo alfil y peones agresores.

Cuando los jugadores se hayan ido,
cuando el tiempo los haya consumido,
ciertamente no habrá cesado el rito.

En el Oriente se encendió esta guerra
cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra.
Como el otro, este juego es infinito.
(Borges, 2005: 115).

Desde este primer soneto publicado en un volumen poético ya puede apreciarse la continua recurrencia de Borges a la sinalefa con tal de cubrir el isosilabismo —característica privativa del llamado verso regular—, para que sus versos contengan las once sílabas de rigor. No nada más aparecen sinalefas normales, que pueden apreciarse en el verso 3 con tres, las dos primeras van contiguas: “demora hasta el”, y la tercera en “alba en”; el verso 4 con “ámbito en”; el verso 5 con “Adentro irradian”; “torre homérica” del verso 6; “oblicuo alfil” del verso 8; en el verso 11 “no habrá” y “cesado el”; la primera del verso 12: “se encendió”; el verso 13 con dos, separadas por una sinéresis: “cuyo anfiteatro es”, y la primera de las tres que presenta el verso 14: “Como el”. Como decía, no nada más existen estas sinalefas normales, sino que ya se encuentran en este soneto sinalefas convencionales⁷ en el verso 7 (“caballo, armada”) y en el 14 (“otro, este”), así como las que Balbín (1975: 73) registra como “sinalefas acentuadas” y “eufónicas”, porque el acento de la vocal, que es además el núcleo sinaléfico, es un “acento léxico normal” (Balbín, 1975: 72). Tales son los casos de las sinalefas “se hayan” del verso 9; la segunda de “se encendió esta” del verso 12, y “juego es” del 14. Aquí Borges aún no integra sinalefas más forzadas, como lo hace en otros poemas, se limita a las admitidas sin apelar todavía a licencias métricas que toleran algunas sinalefas violentas (“ásperas”. Cf. *infra*).

Para apreciar también el trabajo que Borges ha puesto en la conformación de estos versos, pasemos ahora al aspecto acentual y de ahí al rítmico. Con el fin de tener una idea más ilustrativa, puede verse el cuadro 1.

7 Las denominaciones vienen principalmente de Navarro Tomás (1965: 14-16), pero son compartidas por prácticamente todos los autores.

Cuadro 1

Esquema silábico-acental de “Ajedrez” I

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
o	o	ó	o	o	ó	o	o	o	ó	o
ó	o	o	ó	o	ó	o	o	o	ó	o
o	o	ó	o	o	ó	o	o	o	ó	o
ó	o	o	o	o	ó	o	ó	o	ó	o
o	ó	o	ó	o	ó	o	o	o	ó	o
o	ó	o	ó	o	ó	o	o	o	ó	o
o	ó	o	ó	o	ó	o	o	o	ó	o
o	ó	o	ó	o	ó	o	o	o	ó	o
o	o	o	o	o	ó	o	ó	o	ó	o
o	o	ó	o	o	ó	o	o	o	ó	o
ó	o	ó	o	o	ó	o	ó	o	ó	o
o	o	o	ó	o	o	o	ó	o	ó	o
o	o	o	ó	o	ó	o	o	o	ó	o
o	o	ó	o	o	ó	ó	o	o	ó	o

Los catorce versos son paroxítonos. Por tratarse de endecasílabos y al recaer el acento estrófico principal⁸ en la décima sílaba métrica (sílabas pares), el ritmo de los versos de este soneto es yámbico, de acuerdo con Balbín (1975: 123)⁹. Entonces, todos los acen-

8 Balbín (1975: 130) llama así a los acentos que son fijos “y necesariamente colocados, en la penúltima unidad cuantitativa de cada grupo melódico”, es decir, en lo que él denomina “axis” estrófico o rítmico. En torno a él se organizan:

- 1) el *cómputo de los tiempos métricos* o unidades cuantitativas de cada verso;
- 2) la distribución eufónica de las pausas;
- 3) la valoración rítmica de los acentos léxicos;
- 4) y la *inserción del núcleo de fonemas rimantes*, en cada grupo melódico” (Balbín, 1975: 59).

El axis se localiza, “siguiendo la tendencia general de la recitación castellana”, en la penúltima unidad cuantitativa de cada verso (Balbín, 1975: 40).

9 Es evidentemente un punto de vista, entre varios, de caracterizar el ritmo con base en los sistemas acentuales. Son más conocidas, en primer lugar y por orden de antigüedad, la propuesta de Bello (1835: 70), que distingue, siguiendo a los griegos y latinos, cinco tipos de lo que denomina “cláusulas rítmicas” o “pies”: cláusula trocaica (óo), yámbica (oó), dactílica (óoo), anfibráquica (oóo) y anapéstica (ooó). El otro modelo, también muy extendido, es el de Tomás Navarro Tomás (1965 y 1968), quien organiza los versos por *periodos rítmicos*, en “corresponden-

tos ubicados en sílabas pares son acentos rítmicos. En el soneto son tales los acentos en la segunda sílaba, como aparecen en todos los versos del segundo cuarteto; en la cuarta (otra vez, todos los versos de la segunda estrofa), en la sexta (en todos los versos salvo el 12), y en la octava. A simple vista puede notarse cómo el segundo cuarteto, el que describe las piezas del juego, es el más uniforme en este aspecto.

Los acentos que se encuentran en las sílabas impares son extrarrítmicos, quiere decir que son secundarios, pero colaboran a la conformación del verso: los acentos en la primera sílaba, como sucede en los versos 2, 4 y 11; en la tercera, versos 1, 3, 10 y 14. En este soneto hay apenas un solo acento antirrítmico en la séptima sílaba del último verso, el acento de “juego”, y se adhiere (por eso antirrítmico) con el de la sinalefa siguiente: “jué-go-és”. Se trata del énfasis en el asunto del soneto y el verbo de su identificación.

En la tradición métrica, la “distinta organización rítmica” del endecasílabo ha propiciado su diferenciación rítmica “por medio de adjetivos: común, enfático, heroico, melódico y otros” (Baehr, 1973: 135). En este sentido, los versos de “Ajedrez” I pueden clasificarse, siguiendo en primera instancia a Navarro Tomás (1965: 51-54), de la siguiente manera:

verso	tipo
1	melódico
2	enfático
3	melódico
4	enfático
5	heroico
6	heroico
7	heroico
8	heroico

cia entre poesía y canto” (Navarro, 1965: 21). El periodo rítmico interior se conforma por cláusulas; este periodo puede ser, “por el carácter de sus cláusulas” (Navarro, 1965: 23), trocaico (óo), dactílico (óoo), o mixto cuando combina los dos anteriores.

9	vacío puro ¹⁰
10	melódico
11	enfático
12	sáfico
13	sáfico
14	melódico

Como puede verse, los versos del segundo cuarteto son uniformes totalmente por la coincidencia de acentos. Por otra parte, el verso 9 (“Cuando los jugadores se hayan ido”), por sus acentos hasta en sexta, octava y décima sílabas no se acopla a las categorías planteadas por Navarro Tomás. Desde este primer soneto ya se avista una constante extraída del estudio de los sonetos de Borges: sus versos no siempre encajan en las categorías establecidas o lo hacen parcialmente, así que hay que recurrir a otros apoyos, como sucede ahora, o hasta reacomodar la premisa. Así, al ser átonas, las primeras sílabas precipitan sonoramente lo que el verso está informando, la ausencia o desaparición de los participantes.

La anterior clasificación demuestra más bien que los versos de “Ajedrez” I no son del mismo tipo, lo que es normal. Sólo la segunda estrofa, otra vez, mantiene la uniformidad en la escansión. Recordemos que la tipología de endecasílabos, su denominación, se refiere a su efecto sonoro al ser recitados y por tanto al tipo de poemas en que tendían a incluirse. Esto significa que el segundo cuarteto, cuando se describen los constituyentes del juego mismo, va en ritmo heroico, mientras que para referirse a los jugadores respecto al juego (al iniciar y al finalizar el soneto principalmente), el ritmo es melódico. Es enfático para referirse a la operación del juego, y la fluidez del ritmo sáfico puede notarse en los dos versos aclarativos. Se reitera aquello de la “expresión grave” propia del soneto mencionada por Balbín.

Lo anterior contribuye a que este soneto se presente en general muy pausado, grave. Además de

10 Esta categoría no corresponde evidentemente a Navarro Tomás (que clasifica hasta la cuarta sílaba), sino que es de las consideradas por Varela *et al.* (2005: 113) en un afán de atender más manifestaciones de este verso tan complejo. Se ha recurrido a esta fuente por el caso extraordinario.

las pausas estróficas o largas, donde cada una cierra un diferente aspecto del juego, las pausas versales o medias son cabales salvo en los dos únicos versos con encabalgamiento, del que el poeta echa mano en aras del metro y la rima:

los demora hasta el alba en su severo ◀
 ámbito en que se odian dos colores.

las formas: torre homérica, ligero ◀
 caballo, armada reina, rey postrero,

En el primer verso, se rompe el sirrema “severo ámbito” para respetar la pausa que debe haber al finalizar el verso. Este rompimiento produce que el sustantivo ‘ámbito’ resuene aún más (es palabra esdrújula), brille y por lo mismo contraste con la opacidad del adjetivo que lo precede. El segundo contiene la misma estructura que el anterior e igual efecto contrastante, casi paradójico, pues el adjetivo del verso encabalgante es formalmente (no sólo significa) ligero, por lo que ‘caballo’ abre el siguiente verso con su forma y significado plenos, pesados.

Hay prácticamente en la mitad del poema otras pausas internas más cortas; la mayoría de ellas están precisamente concretadas con los signos de puntuación. Entre ellas sobresalen los versos polipausados:

las formas: / torre homérica, / ligero //
 caballo, / armada reina, / rey postrero, //

Desarrollan una enumeración con adjetivos, entonces los grupos fónicos deben dividirse. En general, por las pausas internas a fin de verso y estróficas que se presentan en este soneto, y por el ritmo acentual anteriormente mencionado, el primer “Ajedrez” parece recrear sonoramente la mecánica (pausada) del juego al que alude su contenido.

Retomemos el poema para apreciar cómo en este primer soneto Borges ha acatado la forma clásica (itálico-española) del soneto en los dos cuartetos, pero atendiendo a la reelaboración modernista que aparece marcada en la rima gemela de los tercetos:

jugadores	A
tablero	B
severo	B
colores.	A
rigores	A
ligero	B
postrero,	B
agresores.	A
ido,	C
consumido,	C
rito.	D
guerra	E
tierra.	E
infinito.	D

La rima en todos los versos es consonante, acatamiento que hace Borges del soneto clásico (sería pleno, todavía más cercano al soneto de Lope o Quevedo, si se hubiera quedado con cuatro rimas totales [Baehr, 1973: 396]). Así, los cuartetos del soneto llevan rima abrazada según la tradición hispánica. Pero como en los tercetos hay más libertad para disponer de ella, el poeta argentino optó por una combinación muy armónica, inclinada más a las innovadas en el modernismo (Navarro, 1968: 388; Gicovate, 1992: 147 y ss.): acumula en los primeros versos de los tercetos las rimas C y E, para dejar espaciada en los versos de cierre la D.

Borges ha recurrido a esta forma clásica del soneto (manejo de cinco rimas, el primer par reproducido en los dos cuartetos y las restantes en los tercetos), que se ha practicado con gran maestría principalmente en el siglo de oro español —para hablar de nuestra lengua—, además de este poema en sus dos partes, en el siguiente del mismo libro y en otros cuatro de *El otro, el mismo* (1964). En sus ulteriores libros fue abandonando este modelo. Cuando emplea el esquema de los cuartetos y tercetos (que paulatinamente también fue desatendiendo), eleva

a seis o siete las rimas, en imitación también de las innovaciones modernistas, por lo que las combinaciones se multiplican; esto es, no limitó la rima de su poesía para encajar en la tradición sonetística. Respecto a estas diversificaciones, opina Mercedes Blanco:

se producen del lado de la pobreza y no del lado de la riqueza, del lado de lo idéntico y monótono, no de lo diverso y sorprendente. Por ejemplo, la forma ABBA ABBA de los cuartetos, que supone la dificultad de encontrar dos veces cuatro palabras que riman entre sí, aparece en muy contados textos y sólo en los dos primeros libros (*El Hacedor* y *El otro, el mismo*). Sin embargo, es la forma clásica en español, la única que utilizan los miles de sonetos de Quevedo o de Lope de Vega. En los últimos libros, rara vez una misma rima asocia más de dos versos, tanto en los cuartetos como en los tercetos (Blanco, 2000: 116).

Este soneto manifiesta la versatilidad que Borges tuvo siempre con la rima, en el sentido de hallar las palabras sonoramente semejantes, pero también, y sobre todo, semánticamente emparentadas. Puede verse cómo los sustantivos relacionados por la rima con “tablero” también pueden calificarlo y dar la imagen de que es en efecto “severo”, “ligero” y “postrero”, y de ahí la sinécdoque del juego mismo. El lance de ajedrez se vuelve más denso por los integrantes que están asociados sonoramente: “jugadores”, “colores”, “rigores” y “agresores”. Las otras rimas sugieren por su parte identidad: “la tierra” es “guerra”, lo “ido” es lo “consumido” y el “rito” es “infinito”... Una síntesis del juego.

Así, Borges trata uno de sus tópicos (no únicamente en su poesía), el tiempo cíclico y de ahí el infinito, mediante una partida de ajedrez, no nada más en su referencia sino también formalmente: los versos contemplan las piezas, las desplazan y las acomodan para que el juego, en y con el poema, quede plenamente ilustrado.

Cada elemento que integra el soneto, cada

palabra, está para ese fin: los dos primeros cuartetos, como en muchos sonetos de tipo ‘expositivo’, son de introducción, en este caso concreto al juego de ajedrez. La primera estrofa es como una fotografía exterior de él; por los adjetivos y verbos empleados para interactuar con los sustantivos que presentan el juego, se manifiesta plenamente dónde y cómo se lleva a cabo: “grave rincón” indica la privacidad de la partida y la concentración que requiere; esta última característica es reiterada con “lentas piezas”, “El tablero los demora” y “severo ámbito”; “se odian dos colores” ilustra la clásica oposición mediante las piezas de los contrincantes. El segundo cuarteto comienza precisamente con el adverbio ‘adentro’ porque ahora el poema se interna en el tablero de ajedrez en tanto campo de batalla por medio del hipérbaton “irradian mágicos rigores / las formas”, y así son descritas las piezas clave, como ya se había dicho, con un ritmo idéntico y con todos los sustantivos adjetivados según sus atributos y funciones.

Como se vio, este soneto no tiene encabalgamientos estróficos, cada estrofa está completa al grado de terminar cada una con punto. Gracias a esto, el primer terceto plantea entonces el conflicto: aunque el juego termine, aunque “el tiempo” “haya consumido” a “los jugadores”, esto es, ellos ni siquiera estén ya en este mundo, “el rito”, metáfora del juego, igualmente continúa. Por ser el cierre, el segundo terceto proporciona entonces la conclusión, la solución de ese conflicto: “esta guerra”, alegoría otra vez del ajedrez, se originó en “Oriente” y ahora prevalece en “toda la tierra”, es omnipresente. El último verso es prácticamente un epigrama: “Como el otro, este juego es infinito”, va más allá del tiempo y de los hombres (“los jugadores”). Por eso está tan íntimamente entrelazada la rima de los versos finales de los tercetos: “no habrá cesado este rito” es casi la misma información de “este juego es infinito”. Sin embargo, la comparación de este verso (“Como el otro”) “posee una apertura indefinida a la que debe sus virtudes sugestivas” (Blanco, 2000: 129): si ‘este juego’ es el ajedrez, ¿cuál es

‘el otro [juego]’? ¿Es la guerra, ejemplificada con el ajedrez?, ¿es la vida misma, que perdura aunque no esté quien la vive?, ¿es el universo, la tierra?, ¿es el dominio de una divinidad?... Aquí queda abierta la puerta para el lector.

LA ADAPTACIÓN. EL SONETO ‘ISABELINO’

En la edición base de este trabajo, el polo de “Ajedrez” de *El hacedor* es el último soneto que aparece en el libro *Los conjurados*, de 1985:

Piedras y Chile
 Por aquí habré pasado tantas veces.
 No puedo recordarlas. Más lejana
 que el Ganges me parece la mañana
 o la tarde en que fueron. Los reverses
 de la suerte no cuentan. Ya son parte
 de esa dócil arcilla, mi pasado,
 que borra el tiempo o que maneja el arte
 y que ningún augur ha descifrado.
 Tal vez en la tiniebla hubo una espada,
 acaso hubo una rosa. Entretejidas
 sombras las guardan hoy en sus guaridas.
 Sólo me queda la ceniza. Nada.
 Absuelto de las máscaras he sido,
 seré en la muerte mi total olvido.
 (Borges, 2005: 625).

Vuelven a presentarse los catorce versos endecasílabos¹¹ que logran esta proporción gracias a las muy variadas sinalefas: están las normales, algunas con vocales coincidentes: “que el” del verso 3, “tarde en” del 4, “tiempo o” del 7; o las mismas vocales, pero una de ellas tónica: de ésa del verso 6, “seré en” del 14, y por tanto “favorables” (Balbín, 1975: 66). Hay una sinalefa convencional en el verso 10: “rosa. Entretejidas”. Pero ahora, en aras de

11 Puede parecer redundante mencionar endecasílabos al hablar de sonetos; pero en el caso de Borges no lo es, puesto que tiene, en los libros compilados en esta edición, al menos ocho sonetos en alejandrinos, a pesar de que esta práctica se remonta a su juventud (Sánchez, 2013: 45-46).

lograr el isosilabismo deben llevarse a cabo también sinalefas que para Balbín (1975: 73) son ásperas, porque la sílaba liga una vocal abierta más perceptible ('núcleo sinaléfico') con una cerrada pero tónica, que en principio no se unirían: en el verso 1: “aquí habré” (í + a): el comienzo se torna dificultado; en el verso 9: “tiniebla hubo” (la abierta /a/ se une a /u/, cerrada pero tónica), entonces permite la entrada libre de “espada”; y el siguiente verso, el 10: “acaso hubo”: la cerrada /u/ lleva el acento, pero eso no obsta para enlazarse con la semiabierta /o/, choca con la vocal anterior (o + ú), con el mismo efecto sonoro del anterior. Estas sinalefas “obliga[n] a una dislocación acentual —especie de sístole”¹² (Balbín, 1975: 74. Cf. nota 6). Quiere decir que Borges debió jugar con estas relaciones vocálicas, pasar por alto que sean tónicas o átonas, para igual unir las vocales en la emisión de una sílaba métrica y así mantener el metro.

Sin embargo, estas dos sinalefas ásperas —por su necesaria forma de sístole— marcan el contraste con las que les suceden inmediatamente, y que así como coinciden con el lexema lleno ‘hubo’ (por tanto acentuado), ahora concuerdan con el artículo ‘una’:¹³ los versos 9 y 10 contienen la sinalefa “hubo una”, que es normal porque fluye como diptongo. En estos versos no hay ya retorcimientos.

El cuadro 2 reproduce la relación silábico-acental del soneto para que de ahí puedan desprenderse los elementos rítmicos que el autor maneja.

12 Ocorre “una especie de sístole cuando la sinalefa junta una vocal abierta y una cerrada acentuada” (Domínguez, 1999: 403).

13 A pesar de que Quilis (2008: 23) sostiene que “el artículo indeterminado se acentúa”, en el caso concreto de este soneto me apego a Balbín (1975), quien sin ser tan puntual como el primer autor señala los artículos —sin distinguir determinados e indeterminados— como “vocablos de significación referencial y dependiente” (Balbín, 1975: 97), por tanto los ubica en la categoría de “acento prosódico cero” (Balbín, 1975: 121). También Bello (1835: 26) los coloca en los “vocablos que carecen de acento”. Una confirmación para no acentuar este artículo en el análisis de este soneto se encuentra en el principio de que “la distribución de los acentos prosódicos, guarda como *única ley constante*, la disposición alternada de *acentuación / desacentuación*” (Balbín, 1975: 123).

Cuadro 2

Esquema silábico-acental de “Piedras y Chile”

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
o	o	ó	ó	o	ó	o	ó	o	ó	o
o	ó	o	o	o	ó	o	ó	o	ó	o
o	ó	o	o	o	ó	o	o	o	ó	o
o	o	ó	o	o	ó	o	o	o	ó	o
o	o	ó	o	o	ó	o	o	ó	ó	o
ó	o	ó	o	o	ó	o	o	o	ó	o
o	ó	o	ó	o	o	o	ó	o	ó	o
o	o	o	ó	o	ó	ó	o	o	ó	o
o	ó	o	o	o	ó	ó	o	o	ó	o
o	ó	ó	o	o	ó	o	o	o	ó	o
ó	o	o	ó	o	ó	o	o	o	ó	o
ó	o	o	ó	o	o	o	ó	o	ó	o
o	ó	o	o	o	ó	o	o	ó	ó	o
o	ó	o	ó	o	o	o	ó	o	ó	o

Aun cuando este soneto postrero mantiene la uniformidad de versos paroxítonos y un ritmo yámbico (la última sílaba acentuada —la penúltima— es la décima de los endecasílabos), hay una distribución acentual dispareja: los acentos rítmicos (en sílaba par) nunca se mantienen en la misma sílaba; si bien prepondera como tónica la sexta sílaba de los versos (con dos excepciones), únicamente la mitad del poema, concretamente los versos 2, 3, 7, 9, 10, 13 y 14 tienen acento en la segunda sílaba; la octava sílaba también oscila con acentos rítmicos sólo en los versos 1, 2, 7, 12 y 14. En suma, el poema no tiene uniformidad acentual.

Los acentos extrarrítmicos (en sílaba impar) se presentan casi siempre por triadas: en la primera sílaba tónica de los versos 6, 11 y 12; hay también acento extrarrítmico en tercera sílaba en los versos 4, 5 y 6; el octavo y noveno versos lo tienen en la séptima. Es interesante notar que, a pesar del largo tramo temporal y de producción lírica que separa el primer soneto ya analizado (1960) de éste (1985), se mantenga la quinta sílaba de los catorce versos siempre átona. Sin embargo, ahora aparecen cuatro acentos antirrítmicos: en la tercera sílaba de los versos 1 y 10, y los acentos en la novena sílaba de los versos 5 y 13. El ritmo acentual se disipa

más notoriamente, lo que produce un tono, en efecto, áspero.

Esto puede corroborarse con la también diversificación en los tipos de endecasílabo que integran este soneto:

verso	tipo
1	melódico
2	heroico
3	heroico
4	melódico
5	melódico
6	enfático
7	heroico
8	a la francesa
9	heroico
10	heroico
11	enfático
12	dactílico
13	heroico
14	heroico

La detección de la medida de los movimientos rítmicos tiene que ver con la recepción del verso, de ahí puede apreciarse “la estrecha dependencia que de las propiedades de una lengua tiene la conformación estética del lenguaje” (Domínguez, 2006: 24). Por los acentos más plurales aquí se presenta mayor variedad de endecasílabos, aunque continúa la recurrencia de los heroicos. El soneto comienza con un melódico, esto es, el primer endecasílabo al comienzo del poema es más ligero —de “movimiento equilibrado y flexible” (Navarro, 1965: 52)— que los dos que le siguen, más graves, pero retoma su ligereza para luego, en el enfático, introducir una precisión. Aunque intercalados, los heroicos, “predominante[s] en poemas narrativos” (Navarro, 1965: 51-52) aparecen para matizar la tendencia reflexiva de los versos. El octavo verso, “y que ningún augur ha descifrado”, está a la francesa, un ritmo “ensayado en los períodos neoclásico y modernista” (Navarro, 1965: 53). Es entonces un soneto acentualmente muy variado, oscilante.

Aunque de expresión “serena”, como decía Balbín del soneto, éste es también más desenvuelto, pues el asunto tratado requiere menos pausas. Las internas, que son cortas, contribuyen siempre a la concisión evocativa. Cuatro pausas medias (a fin de verso), sin embargo, son alteradas por los encabalgamientos:

No puedo recordarlas. Más lejana ◀
 que el Ganges me parece la mañana
 o la tarde en que fueron. Los reveses ◀
 de la suerte no cuentan. Ya son parte ◀
 de esa dócil arcilla, mi pasado,
 [...] ◀
 acaso hubo una rosa. Entretejidas ◀
 sombras las guardan hoy en sus guaridas.

La primera pausa versal da lugar a un encabalgamiento que no encaja en los sirremas señalados por Quilis (1964), porque corta la natural comparación del verso siguiente, de manera que aumenta esa ‘lejanía’ mencionada y cobra más énfasis todo el sintagma. El siguiente corte hace que el complemento (“de la suerte”) de “los reveses” se vuelva en efecto más fortuito, así como en el siguiente encabalgamiento (que es ahora encadenado, en tanto contiguo al anterior [Balbín, 1975: 213]): el complemento del sustantivo (“de esa dócil arcilla”) puede ser más explicativo. El último encabalgamiento logra que el adjetivo aumente el efecto caótico de “sombras”.

Como todos los sonetos tardíos de Borges, los catorce versos de “Piedras y Chile” se presentan de corrido, sin ningún blanco que divida las estrofas. Incluso aunque esté en versos regulares parecería que está escrito en verso libre, por el ritmo y la elocuencia de la composición. Dice Micó respecto a los últimos libros de Borges:

Lo que ha abandonado para siempre (al menos en las ediciones de su poesía completa, pues en los libros sueltos sucede ya en *La moneda de hierro*) es la distinción tipográfica: todos se

presentan como un bloque de texto, sin líneas blancas, incluyendo los compuestos de dos cuartetos y dos tercetos (2008: 215).

Esto tiene un sustento estilístico. Desde *El otro, el mismo* “ya se advierte una tendencia que el tiempo confirmará: la predilección de Borges por el soneto inglés, más libre y próximo a los modos de enunciación de sus primeros libros, por la vieja propensión a la tirada de cuartetos y al pareado de cierre” (Micó, 2008: 211). La forma del soneto inglés, concretamente el shakesperiano, es de diferente conformación que el español. Barquet (2001: 41) describe el “típico” “soneto shakesperiano, convertido en ‘sinónimo de isabelino’”, que consta de siete rimas diferentes distribuidas en tres serventesios al principio y un pareado o dístico final, y que se presenta en bloque, sin línea tipográfica entre cada estrofa.

Borges estableció desde *El hacedor* una distribución versal que muestra su preferencia por el soneto inglés. En todos sus libros posteriores la predominancia de los sonetos con este modelo es muy evidente, aun en libros como *La cifra* (1981), donde de los dos únicos sonetos incluidos uno es de estilo inglés. Pero en este modelo isabelino, Borges modifica el esquema de rimas en los serventesios, de modo que el más recurrido en sus sonetos es el siguiente: siete rimas que van acumuladas y espaciadas en extremos, es decir, tres cuartetos abrazados más dístico: ABBA-CDDC-EFFE-GG; eventualmente uno de los modelos del soneto shakesperiano:

Aunque predomine la rima cruzada, los sonetos de Shakespeare incluyen también, siguiendo a Petrarca, la rima abrazada (ABBA). Sea cruzada o abrazada la rima, su peculiaridad consistió en utilizarla de forma consistente, no únicamente en los primeros seis versos, sino en los primeros doce versos, añadir nuevas rimas y configurar así tres claras subestrofas iniciales de cuatro versos cada una (serventesios o cuartetos en términos hispánicos), las cuales dejaban el campo libre para el pareado final

(Barquet, 2001: 42).

Al transcribir el final de los versos podrá apreciarse el particular esquema de rima que siguió Borges en este soneto:

<i>veces.</i>	A
<i>lejana</i>	B
<i>mañana</i>	B
<i>reveses</i>	A
<i>parte</i>	C
<i>pasado,</i>	D
<i>arte</i>	C
<i>descifrado.</i>	D
<i>espada,</i>	E
<i>Entretejidas</i>	F
<i>guaridas.</i>	F
<i>Nada.</i>	E
<i>sido,</i>	G
<i>olvido.</i>	G

En efecto, el primer cuarteto (rima A-B) se presenta como en todos los cuartetos del soneto italiano (abrazada, es decir, la acumulada se enmarca con una espaciada). También el tercer cuarteto (rima E-F) sigue este esquema, pero el segundo (C-D) la tiene alternante o cruzada, como si fuera shakesperiano. Y cierra el dístico (acumulado o pareado). Por lo tanto, Borges alteró aquí su esquema recurrente descrito líneas arriba al alternar la rima en uno de los cuartetos, el segundo. Si bien es el único soneto del libro en no seguir el esquema preponderante, no nada más en esta ocasión el poeta modifica la distribución de las rimas con este modelo. En *La moneda de hierro* (1976), tres de los catorce sonetos en esa forma (“La pesadilla”, “Una llave en East Lansing” y “El inquisidor”) tienen la rima alternante en el tercer cuarteto.

Al parecer el escritor no se empeñaba en apegarse a un esquema que él mismo había adoptado con gran naturalidad; adapta la rima (como los demás elementos) a las necesidades expresivas concretas de cada poema, sin reparar en la continuidad de un

patrón. Pero por la fuerte recurrencia de Borges a este esquema esencial para la composición de sus sonetos (tres cuartetos con un dístico, sin ningún blanco de separación entre estrofas), Barquet (2001: 59) aventura: “por haber logrado Borges mayor calidad artística y autoconciencia de sus propósitos métricos al respecto, prefiero continuar proponiendo al poeta argentino [...] como el gran legitimador del soneto shakesperiano dentro de la poesía hispánica”.

El poeta argentino ha sido siempre consecuente con su idea de la rima: “Hay rimas naturales y rimas artificiales [...] son naturales, porque se refieren a ideas afines”, reveló a María Esther Vázquez en *Borges, sus días y su tiempo* (citado por Micó, 2008: 200). Aquí también ocurre que la rima no sólo permite esta repetición de timbre al finalizar los versos, sino que la asociación sonora lleva implícita la semántica. Las rimas en este poema, totales o consonantes, son todas naturales porque se complementan, ya sea sintácticamente: el adjetivo “lejana” lo es de “mañana”, “mi pasado” no ha sido “descifrado”; o por la compatibilidad de la combinación con el sustantivo: “sus guaridas” bien pueden ser “entretejidas”, y “he sido” puede agregarse a “olvido” sin perder el sentido del poema. Los sustantivos semejantes en la sonoridad son del mismo modo similares en su significado: “tantas veces” se familiariza con “reveses / de la suerte”; “parte” con “arte”; “una espada”, en su eventualidad, de plano cierra con “nada”. Contribuye así a la unidad no sólo formal sino temática del poema, esto es, las palabras rimantes se asocian en el timbre y también en el contenido al desarrollarlo.

Retomando los anteriores aspectos métricos, hay una ambivalencia en los versos de este soneto que tiene que ver con la actitud del sujeto lírico hacia su objeto: por un lado, el hecho de que muchas de sus sinalefas se forman con la misma letra, como se vio, contribuye a la inmediatez y así fluidez de la escritura; por el otro, las sinalefas ásperas (podría decirse que son ficticias, por eso aparecen en el terreno de las licencias poéticas; sólo en un poema pueden

ocurrir) que fuerzan el isosilabismo, así como los acentos antirrítmicos, frenan esta llaneza y apoyan por tanto la concisión de los últimos versos. Esto lleva a la diluida desolación que está planteando el poema, todo lo que se fue y que ni la memoria puede recuperar.

Lo anterior se confirma también con la sintaxis. El primer encabalgamiento (segundo verso) aparece en una proposición que parece trunca por el punto después del verbo “fueron”, pues no le sigue, como se esperaría, el atributo (o predicativo), que es en realidad “veces” del primer verso, además de la siguiente disyuntiva —otra opción— que introduce el cuarto verso, por lo cual también da la impresión de un encabalgamiento. Esta cláusula, que trata precisamente la gran distancia temporal del pasado (“Más lejana / que el Ganges...”¹⁴), contrasta con las oraciones en su mayoría simples y concretas que la rodean. A partir del quinto verso el soneto sigue ya un curso directo y conciso, como el primer verso, aun con los encabalgamientos, en una secuencia desnuda —apenas hay un par de adjetivos (“dócil arcilla” y “entretejidas sombras”)— en que la memoria se desvanece (“Sólo me queda la ceniza”).

Por su conformación formal, los tres cuartetos del soneto exponen y glosan la distancia de los recuerdos, del pasado, del tiempo cíclico (“habré pasado tantas veces”), para irse degradando en los recuerdos y llegar prácticamente a la nulidad que se materializa precisamente en el dístico final, con esa “propensión al epifonema, al broche sentencioso” (Micó, 2008: 201) muy característico del soneto inglés y del mismo Borges: desprovisto de todo, solamente queda ya en la muerte el olvido pleno.

14 Un elemento extratextual que haría de esta comparación una hipérbole lo proporciona el mismo autor en una de sus conferencias de *Siete noches*: “Para hablar de un lugar lejano, Juvenal dice: *ultra Auroram et Gangem*, ‘más allá de la aurora y del Ganges’. En esas cuatro palabras está el Oriente para nosotros” (Borges, 2007: 59).

CONCLUSIONES

El hecho de que Borges haya empleado una forma tan fija, tan históricamente establecida como el soneto, lleva a la curiosidad de ver en qué forma lo hizo. Con el par de ejemplos analizados puede comprobarse cómo, seguramente conocedor de los modelos canónicos, no se sometió a ellos incondicionalmente, sino que reguló sus versos según las necesidades particulares de cada poema. Tomó el molde, sí, sus principios elementales, pero no tuvo reparos en echar mano de todas las licencias poéticas para adaptarlo a sus intenciones estéticas.

El primer soneto de “Ajedrez”, que aparece oficialmente en *El hacedor* de 1960, se presenta con todo el aspecto de un soneto tradicional; logra impecables endecasílabos con un ritmo pausado, grave, que apenas en dos ocasiones debe encabalar el verso en aras de la rima consonante y del énfasis expresivo del verso siguiente.

No obstante, con el tiempo este modelo evidentemente no satisfizo a Borges, porque fue dejándolo conforme publicaba sus libros de poesía. Desde *El hacedor* comenzó a cultivar con más entusiasmo el soneto de corte inglés, parecido al shakesperiano, aunque no idéntico. Le permite más dinamismo por manejar mayor cantidad de rimas en tres cuartetos y un pareado final —y sin división tipográfica—, donde puede condensar una especie de epílogo, muchas veces en tono proverbial, a lo expuesto en los versos anteriores. En un recuento de 129 sonetos repartidos en nueve libros¹⁵ (de *El hacedor* a *Los conjurados*), es notoria la preponderancia de este modelo en todos los volúmenes: en total son 95 de este tipo.

Ahora bien, en ese patrón recurrente hay una tendencia muy marcada a la rima abrazada de los cuartetos, que se respeta a pie juntillas en el libro de 1960, pero paulatinamente va alterándose en

otra línea paralela principalmente al variar el esquema de rimas, sobre todo jugando con la alternada en alguno de los tres cuartetos. Tal es el caso de “Piedras y Chile”, del último libro; un soneto de corte inglés en principio, pero que ya presenta en su manufactura modificaciones que no aparecen en los similares de los primeros libros, comenzando por la variante de alternar la rima en uno de los cuartetos. Aunque el ritmo del soneto es sereno, aparecen ya más acentos antirrítmicos y las sinalefas deben ser más variadas y flexibles para lograr el isosilabismo de los endecasílabos.

Estos gajes, nuevamente, surgen en cada poema por las necesidades propias, no en un afán de copiar o de transgredir algún esquema, aunque se conserven los principios fundadores.

Borges retoma el verso regular en estos sonetos, acata la métrica, pero al mismo tiempo la amolda a su estilo, a su poética que ya venía reflexionando desde su época ultraísta, como se evidencia en los dos sonetos analizados. Cambió la forma, pero no la sustancia; sometió “los estafalarios rigores numéricos del soneto” a su enunciación concisa, sin pretender la imitación explícita. Esta actitud puede sustentarse en una modesta falta de pretensión que exponía siempre en las palabras preliminares a sus libros de poesía. En el prólogo a *El otro, el mismo* declara que lo “atrajo la tentación de trasladar al castellano la música del inglés o del alemán”, y continúa: “si hubiera ejecutado esa aventura, acaso imposible, yo sería un gran poeta, como aquel Garcilaso que nos dio la música de Italia” (Borges, 2005: 164). Con la mención de este ejemplo reconoce que el bardo español fue realmente un sonetista pleno, a quien ve muy superior dentro de su quehacer propio. Él se asume apenas, desde su humilde acatamiento del verso regular, regido por formas externas, convencionales:

15 Sánchez (2013: 69, anexo) llega también a esta cantidad en su desglose. Si uno se atiene a los títulos de estas piezas que aparecen en cada libro de la *Obra poética*, el total será de 130 sonetos, pero esto se debe a que “No eres los otros” (Borges, 2005: 467), de *La moneda de hierro*, es el mismo que “El ápice” de *La cifra* (Borges, 2005: 553).

ser en la vana noche
el que cuenta las sílabas
“Tanka” 6 (Borges, 2005: 344)

Como dice este *tanka*, para Borges la elaboración de una forma regular no se da por los dictados de la inspiración o una iluminación, es el arduo trabajo de un artesano (un hacedor) que se vale de herramientas para modelar sus versos regulares, medidos. Estas herramientas son la lengua misma y sus convenciones. Pero al recurrir a ellas es evidente que, si bien el argentino sigue la tradición en principio, se toma libertades al emplearlas: acomoda estos utensilios a su personal forma de escribir, no necesariamente sigue al pie de la letra el canon; todo con el único afán de producir en el lector la “modificación física que suscita cada lectura” (Borges, 2005: 11), como entiende el poeta el “hecho estético”.

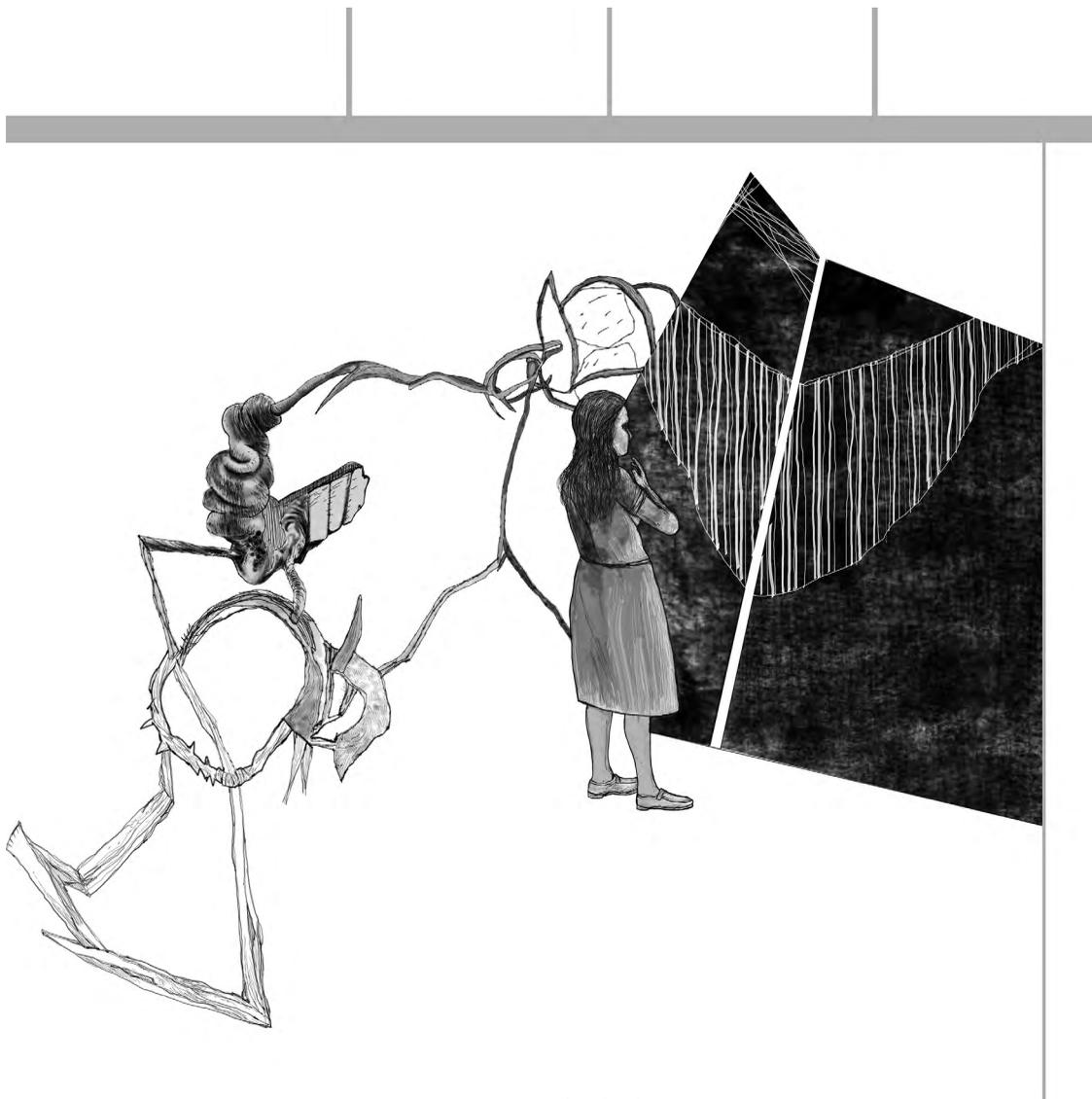
Estas formas estróficas de Borges son sin discusión sonetos, desde la primera vista. Pero cuando se entra en detalles, en la filigrana que implica su composición se notan entonces estas sutiles desviaciones de la norma que impiden ver en los sonetos borgeanos la etiqueta palmaria de un autor específico o corriente que lo influya; en todo caso, se percibe apenas la tendencia de alguna de las dos tradiciones que han imperado en esta forma clásica, pero siempre con el sello personal del poeta argentino, que es el uso de una aparente sencillez, sin rebuscamientos o retorcimientos barrocos, y en el caso de los dos sonetos aquí expuestos, esa impecable capacidad de evocar imágenes con enunciados llanos, pero muy emotivos, resultado de la introspección que no puede evadir la melancolía.

REFERENCIAS

- Baehr, Rudolf (1973), *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, col. Biblioteca Románica Hispánica, III. Manuales 25.
- Balbín, Rafael de (1975), *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, col. Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos 64.
- Balderston, Daniel (2008), “Borges, las sucesivas rupturas”, en Rafael Olea Franco (ed.), *In memoriam Jorge Luis Borges*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Cátedra Jaime Torres Bodet, serie Estudios de Lingüística y Literatura 50, pp.19-36.
- Barquet, Jesús J. (2001), “El soneto shakesperiano en la poesía hispánica: Sor Leonor de Ovando, Manuel A. Alonso, José Lezama Lima y Jorge Luis Borges”, *Horizontes*, vol. 46, núm. 96, abril, pp. 41-71, disponible en: <http://www.pucpr.edu/hz/111.pdf>.
- Bello, Andrés (1835), *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*, Santiago de Chile, Imprenta de la Opinión.
- Blanco, Mercedes (2000), “El otro, el mismo. La rima y los sonetos gemelos en la obra de Borges”, en Robin Lefere (ed.) *Borges en Bruselas*, Madrid, Visor Libros, col. Biblioteca Filológica Hispana 47, pp. 111-141.
- Borges, Jorge Luis (2005), *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé.
- Borges, Jorge Luis (2007), *Siete noches*, México, FCE, col. Tierra Firme.
- Domínguez Caparrós, José (1999), *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, col. El Libro de Bolsillo, Biblioteca Temática, Biblioteca de Consulta 8110.
- Domínguez Caparrós, José (2006), *Métrica española*, Madrid, Síntesis, col. Teoría de la Literatura y Literatura Comparada 11.
- Flores, Ángel (comp. y pról.) (1998), *Expliquémonos a Borges como poeta*, México, Siglo XXI Editores, serie La creación literaria.
- Gertel, Zunilda (1968), *Borges y su retorno a la poesía*, Nueva York/Madrid: The University of Iowa/Las Américas Publishing Company.
- Gicovate, Bernardo (1992), *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura*, México, UNAM, Textos de Difusión Cultural, serie El Estudio.
- Jauralde Pou, Pablo (2001), “Camino del soneto, pérdida y reivindicación de un poema de Borges”, en Isaías Lerner, Isabel Lozano-Rinieblas y Juan Carlos Mercado, *Silva. Studia philologica in honorem*, Madrid, Castalia, pp. 333-343.
- Micó, José María (2008), “Borges en el soneto”, *Las razones del poeta. Forma poética e historia literaria, de Dante a Borges*, Madrid, Gredos, col. Biblioteca de la Nueva Cultura, pp. 199-269.
- Navarro Tomás, Tomás (1965), *Arte del verso*, México, Compañía General de Ediciones.
- Navarro Tomás, Tomás (1968), *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, La Habana, Syracuse University-Centro de Estudios Hispánicos.
- Quilis, Antonio (1964), *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, anejo LXXVII de la *Revista de Filología Española*.
- Quilis, Antonio (2008), *Métrica española*, Barcelona, Ariel, col. Letras e Ideas. Instrumenta.
- Sánchez Aguilera, Osmar (2013), “El soneto en Borges: el ‘soneto Borges’”, *Variaciones Borges*, núm. 35, pp. 43-71.
- Scarano, Tomasso (1999), “Apuntes sobre el soneto de Borges”, en Alfonso del Toro y Susana Ragazzoni (eds.), *El siglo de Borges*, vol. II: *Literatura - ciencia - filosofía*, Madrid/Frankfort, Vervuert/Iberoamericana, col. Teoría y Crítica de la Cultura y la Literatura, pp. 203-214.
- Varela Merino, Elena, Pablo Moíño Sánchez y Pablo Jauralde Pou (2005), *Manual de métrica española*, Madrid, Castalia.

Yurkievich, Saúl (2002), "Borges, poeta circular", *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Edhasa, pp. 173-199.

SARA RIVERA RAMÍREZ. Licenciada en Letras Españolas por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM). Cuenta con estudios de maestría en literatura iberoamericana en la Universidad Nacional Autónoma de México y del doctorado en humanidades, orientado en estudios literarios en la UAEM. Actualmente se desempeña como profesora en la Licenciatura en Letras Latinoamericanas de la UAEM. Se especializa en temas de lengua, principalmente la escrita (corrección y procesos editoriales). Ha publicado artículos en diversas publicaciones locales, como "Correttore, creatore" en *La Colmena*. A fines de 2010 se editó su *Manual básico de estilo* bajo el sello de la universidad.



Haciéndole al abismo (2012). Dibujo digital: José Luis Vera.