

UN ACERCAMIENTO AL SONETO CONTEMPORÁNEO EN MÉXICO*

An approach to the contemporary sonnet in Mexico

IGNACIO BALLESTER PARDO**

RESUMEN

Este artículo trata de mostrar la evolución de la famosa composición poética llamada soneto en el país con más hispanohablantes, México. Para ello, como hilo conductor, traza los acentos rítmicos que tienen su origen en Italia y que ofrecen numerosas vertientes en la poesía mexicana contemporánea. Se concluye que la hipótesis del cambio de acento sáfico (en la cuarta sílaba) al enfático (en la sexta sílaba) demuestra que el ritmo que recaía al principio del verso va atrasándose en castellano por conversión de acentos rítmicos y antirrítmicos en pos de un patrón octasilábico castellano, que deja ver el análisis cualitativo. Asimismo, la vigencia que sigue teniendo el soneto después de ocho siglos evidencia las posibilidades que plantea un país en el que las vanguardias y neovanguardias del siglo XX ampliaron los límites de los catorce versos rimados, tan frecuentes pero tan poco estudiados en los últimos años.

PALABRAS CLAVE: SONETO, POESÍA, ACENTO, RITMO, MÉTRICA.

* Parte de esta investigación se liga a un proyecto del Ministerio de Educación del Gobierno de España titulado “Construcción/reconstrucción del mundo precolombino y colonial en la escritura de mujeres en México (siglos XIX-XXI)” (PGC2018-096926-B-100), dirigido por Carmen Alemany Bay y Beatriz Aracil Varón en la Universidad de Alicante.

** Universidad de Alicante. Correo electrónico: ignacio.ballester@ua.es

ABSTRACT

This article tries to show the evolution of the famous poetic composition which is known as sonnet in the country with the most Spanish speakers, Mexico. As a common thread, it traces the rhythmic accents that have their origin in Italy and that offer many aspects in contemporary Mexican poetry. The hypothesis of the change from sapphic accent (in the fourth syllable) to emphatic (in the sixth syllable) points out that the rhythm that fell at the beginning of the verse is lagging in Spanish due to the conversion of rhythmic and antirhythmic accents in pursuit of a Castilian octasyllabic pattern, which reveals the qualitative analysis. Likewise, the validity that the sonnet continues to have after eight centuries shows the possibilities offered by a country where the avant-garde and neo-avant-garde movements of the 20th century extended the limits of the fourteen rhyming verses, so frequent but scarcely studied in recent years.

KEYWORDS: SONNET, POETRY, ACCENT, RHYTHM, METRIC.

Fecha de recepción: 15 de abril de 2019.

Dictamen 1: 28 de octubre de 2019.

Dictamen 2: 19 de junio de 2020.

Dictamen 3: 1 de julio de 2020.

DOI: <https://doi.org/10.21696/rcs1102120201174>

LA LEGITIMACIÓN POÉTICA DEL CASTELLANO

Sabemos que el soneto suele entenderse como la composición poética que consta de catorce versos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos, con rima por lo general consonante, que en un inicio, hace casi ochocientos años, respondía al esquema métrico ABBA ABBA CDC DCD o CDE CDE, etcétera. Es vastísima la bibliografía, que va de la básica *Métrica española* ([1969] 1975) de Antonio Quilis a la didáctica obra *Todo lo que hay que saber sobre poesía* (2018) de Elena Medel.¹ Lo que podemos no conocer son los intereses y los cambios que se han sucedido de la Edad Media a la poesía mexicana contemporánea.

En el siglo XIII, en el Duecento, el *sonetto* parte de Giacomo da Lentini (que se valdría de serventesios [ABAB] en lugar de los cuartetos [ABBA] que estudiaremos) y del *Dolce stil novo*, pasando a la historia con Dante Alighieri y, en especial, más tarde, con Francesco Petrarca. De este último sirva como ejemplo su “Sonetto CCLXIII” (p. 58). Respetamos las grafías y la disposición de los versos de la edición que usamos de Albertini (1832):

Mentre chel cor dagli amorosi vermi
Fu consumato, èn fiamma amorosa arse;
Di vaga fera le vestigia sparse
Cercai per poggi solitarj, ed ermi;
Ed ebbi ardir, cantando, di dolermi
D'Amor, di lei, che sì dura m'apparse:
Ma l'ingegno, e le rime erano scarse
In quella etate àpensier novi, ènfermi.
Quel foco è morto, el copre un picciol marmo:
Che se col tempo fosse ito avanzando,
Come già iu altri, infino alla vecchiezza;

¹ Para los casos analizados, nos basaremos también en estudios particulares que recopilan la composición que nos ocupa, como la *Antología del soneto clásico español: siglos XV-XVII* (1963), que selecciona, prologa y anota Arturo del Hoyo, los *Mil y un sonetos mexicanos del siglo XVI al XX* ([1963] 1977), de Salvador Novo, o *Del Marqués a la monja. Antología del soneto clásico en castellano* (2016), de Darío Jaramillo Agudelo. Asimismo, destacan algunos estudios sobre el acento y el ritmo que estudiamos: “La construcción retórica del soneto quevediano” (1999), de José María Pozuelo-Yvancos, o “Ritmo y tipología del endecasílabo garciliásico” (2009), de Miguel Ángel Márquez. Tales muestras marcan los ejemplos seleccionados para advertir el cambio de acento a lo largo del recorrido. Se trata, entonces, no de un análisis cuantitativo, pues la muestra de sonetos que se cultiva en México es ingente, sino de un acercamiento cualitativo a aquellos casos relevantes para la tipología del soneto y la evolución del acento que tiene su origen en el endecasílabo italiano.

Di rime armato, ond'oggi mi disarmo,
Con stil canuto avrei fatto parlando,
Romper le pietre, e pianger di dolcezza.

En primer lugar, queda patente el esquema métrico señalado anteriormente, que se repetirá e irá modificando a lo largo de las tradiciones con la fundación del idioma español (ABBA ABBA CDE CDE). Los endecasílabos y la rima consonante suenan cual canto (ese es el son que le da origen) por un ritmo cuyos acentos se repiten con notable insistencia en las sílabas cuarta, octava y décima (*Mentre che'l cor dagli amorosi vermi*). Salvo el séptimo de Petrarca, la fuerza del cuarto, como verso sálico, será el pilar que sostenga los sonetos en castellano hasta el siglo XX. Ahora bien, veremos que en castellano se tiende a atrasar el acento por asimilación seguramente del patrón octosílábico de la lengua española.²

Los *Sonetos fechos al itálico modo* (1438-1458), de Francisco Imperial, y el Marqués de Santillana (también con serventesios en lugar de cuartetos) fueron el primer intento de adaptar el endecasílabo italiano a la lengua castellana. No obstante, su consolidación se debe al barcelonés Juan Boscán y a una conversación con el embajador veneciano Andrea Navagiero, en Granada hacia 1526 (Medel, 2018, pp. 80-83). Este detalle, el de la reunión con el agregado cultural de otro país, muestra el interés del poeta español por fijar una forma de expresión que acabaría llegando y enriqueciéndose en América, del tipo del primero de los sonetos que edita Ramón García González para la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Boscán, s/f):

Disimulando voy con alegría
mi triste estado y nuestro estar contento;
alcanza luego allí mi pensamiento
el mal que viene de esto el alma mía.

² Dicha hipótesis se extrae al revisar trabajos punteros de métrica española a propósito del endecasílabo garciliásano que analiza Miguel Ángel Márquez (2009), como los de Henríquez Ureña y Navarro Tomás. Las variantes entre las cuarta y octava sílabas (en especial en la sexta) explican cómo el acento sálico va ocupando en México sílabas posteriores. Se combina así la tipología de Navarro Tomás: enfático (primera, sexta y décima sílabas), heroico (segunda, sexta y décima sílabas), melódico (tercera, sexta y décima sílabas) y sálico (cuarta, sexta u octava y décima sílabas). El enfático y el sálico fundamentan la investigación por su mayor empleo en la poesía mexicana contemporánea. La teoría se desglosa en acentos rítmicos y antírritmicos, que trataremos de mostrar en la práctica con los ejemplos recogidos para explicar el desplazamiento silábico debido a la conversión de un antírritmico (que, por lo habitual, le precede: “*Mentre che'l cor dagli amorosi vermi*”) en acento rítmico.

Porque siguiendo yo tal fantasía
el mal se encoge donde más le siento
y así le dura más y el sentimiento
se muestra poco envuelto en tal porfía.

¡Oh fuerte caso! ¡Oh duros pensamientos
que siempre estáis pensando nueva guerra!
Haced ya paz, si no dadme la muerte,

¿qué vale imaginar nuevos tormentos
en hombre que viviendo esta so tierra,
muriendo sin morir, ni mudar suerte?

El esquema es idéntico al de Petrarca, cambiando únicamente algunos golpes de voz que siguen manteniéndose en la mayoría de las sílabas cuarta, octava y décima (“mi triste estado y nuestro estar contento”); es lo que ocurre en el último terceto: el acento se desplaza de la cuarta sílaba a la sexta en la pregunta retórica que integra el último terceto. Boscán asentó entonces el soneto que todavía sigue cultivándose en sus distantes, que no tan distintas, variantes, del mismo modo que en el Renacimiento Garcilaso de la Vega (fundamental para la fijación española del verso sálico y enfático. Quilis, [1969] 1975, pp. 62-63; Márquez, 2009, pp. 30-37) adaptaba también nuevos metros como el de la lira. Por otro lado, el rechazo de lo extranjero alentó oposiciones como la de Cristóbal de Castillejo, continuadas en el futuro por la raigambre poética más experimental.

Más adelante, el soneto con estrambote, cultivado por Cervantes (Quilis, [1969] 1975, p. 142), añadía una serie de versos finales, normalmente un terceto, cuyo inicio se debía a un verso heptasílabo que rimaba con el anterior endecasílabo.³ Durante el Neoclasicismo y el Romanticismo apenas se cultivarían. Es con el Modernismo como la influencia llegará de Rubén Darío a España. Alejandrinos, dodecasílabos, pentasílabos o trisílabos abrían las posibilidades que Raúl Renán en sus “Neosonetos”, según veremos, llevaría al extremo; pese a que resulta difícil conjutar, como señalaba Dámaso Alonso (1944, p. 397), hasta dónde puede extenderse la composición que nos ocupa.

³ Recursos de este tipo continuarán, por ejemplo, en el argentino Rubén Maldonado y “Mi superhéroe (soneto doblado)”, “una variante del soneto que consiste en añadir un verso heptasílabo tras cada verso ímpar de los cuartetos (1º, 3º, 5º, 7º) y otro tras el segundo de cada terceto (10º y 13º), con lo que el poema resultante tiene, en lugar de los catorce versos canónicos, veinte: catorce endecasílabos y seis heptasílabos” (en línea: 2012).

Además de la italiana, la tradición francesa (con Baudelaire en primer plano) modificaría en el siglo XX (con Antonio Machado, por ejemplo. Quilis, [1969] 1975, pp. 135-136) la rima del segundo cuarteto (siendo esta ABA CDDC); mientras que la inglesa (no olvidemos a Shakespeare) haría que el último cuarteto pudiera terminar en pareado (CDD). La decadencia del imperio español tras la pérdida de las colonias no impidió que se produjera una rica confluencia en la estrofa más cultivada del mundo.

MESTIZAJE ACENTUAL NOVOHISPANO

La forma métrica que llega a constituir un género literario en el Barroco (Quilis, [1969] 1975, p. 14) —con un alto porcentaje de los endecasílabos sáficos (acentos en cuarta, octava y décima sílabas) y horacianos (en cuarta, sexta y décima sílabas), según la tipología de Márquez (2009, p. 36)— llega de España a México (Fernández, 19 de noviembre de 2018, 19:30) y se publica por primera vez en América, según Torres López (13 de noviembre de 2016), a través de Luis de Carvajal —judío converso portugués que gobernó el Nuevo Reino de León— y su soneto “Pequé señor”, “que es de 1590” (Torres López, 13 de noviembre de 2016). Viene recogido a continuación (De Zukerman, 1993, p. 58):

Pequé, señor; mas no porque he pecado
de tu amor y clemencia me despido;
temo según mi culpa ser punido
y espero en tu bondad ser perdonado;
recérome según me has aguardado
ser por mi ingratitud aborrecido
y hace mi pecado más crecido
el ser tan digno tú de ser amado;
si no fuera por ti de mí que fuera
y a mí, de mí, sin ti, quién me librara
si tu mano la gracia no me diera,
y a no ser yo, mi Dios, quien no te amara,
y a no ser tú, Señor, quién me sufriera,
y a ti, sin ti, mi Dios, quién me llevara?

Las preguntas retóricas que varias décadas antes en la Península Ibérica mostraba Boscán (y que más adelante se darían cita en poetas como Segura) sirven para los temas universales que son la muerte y Dios, respectivamente, amén de suscitar un diálogo consigo mismo para ordenar ideas: paralelismos y polisíndeton, al cabo que no descuidan la repetición silábica que escuchamos desde Petrarca (“temo según mi culpa ser punido”);⁴ aunque el patrón va desdibujándose, pues únicamente se repite en siete versos: en 1, 3, 8, 10, 12, 13 y 14, en la segunda mitad se deben a monosílabos que indican el diálogo entre el sujeto poético y Dios (“y a ti, sin *ti*, mi Dios, quién me llevará?”), entre la séptima y la décima sílabas del interrogante final.

Se instala así la forma como estructura métrica y se privilegia el tema amoroso, divino y filosófico en la referencia, donde las haya, que es sor Juana Inés de la Cruz. La monja jerónima no fue la única poetisa (que no poetisa⁵) novohispana. Lo señala Alicia V. Ramírez Olivares (2019) en la conferencia magistral del VIII Congreso Internacional Mujeres, Literatura y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Junto a ella, podemos destacar a Laureana Wright, Refugio Argumedo, Clotilde Zárate, Ana Almendaro o Julia Pérez Montes de Oca, pero no tanto por el cultivo de un soneto que tradicionalmente se fijó en boca de los poetas.

Sor Juana Inés de la Cruz dedica el soneto que abre *Inundación castálida de la única poetisa, musa décima* ([1689] 2005) a la Condesa de Paredes, su mecenas, la virreina:

El hijo, que la esclava ha concebido,
dice el Derecho, que le pertenece
al legítimo dueño que obedece
la esclava madre, de quien es nacido;
El que retorna el campo agradecido,
opimo fruto, que obediente ofrece,
es del señor: pues si fecundo crece,
se lo debe al cultivo recibido.
Así, Lisi divina, estos borrones,

⁴ La presencia de Petrarca en la poesía novohispana se explica en el cancionero misceláneo *Flores de baria poesía. Cancionero novohispano del siglo XVI* ([1980] 2004), que edita, critica y prologa Margarita Peña. Estamos ante una colección a la manera italianizante que nos permite determinar el cultivo del soneto en México. Aunque no tiene en cuenta a Carvajal, la recopilación de *Flores de baria poesía* es de 1577 e incluye sonetos de españoles y criollos como Francisco de Terrazas, lo que reconocería en este último el primer soneto de México.

⁵ A propósito del polémico término de poetisa, a favor del de poeta, Diana del Ángel (2018) estudia el significado que ha tenido el vocablo a lo largo de la historia literaria.

que hijos del alma son, partos del pecho,
será razón que a ti te restituya;
y no lo impidan sus imperfecciones,
pues vienen a ser tuyos de derecho
los conceptos de un alma que es tan tuya.
Ama y señora mía, besa los pies de vuestra excelencia,
su criada
Juana Inés de la Cruz.

La primera poeta de México combina el verso sáfico (“y no lo impidan sus imperfecciones”) con el enfático (“pues vienen a ser *tuyos* de derecho”), todavía primando el que venimos identificando en los ejemplos analizados en la cuarta sílaba. A este soneto le suma su autora, al final, un saludo cuya acción (el beso) será el motivo que recuperen poetas como Julia Santibáñez, con la boca como tema.

Con la presencia de Francia en México afloraría el soneto de serventesios más próximos al parnasianismo. El acento, el ritmo y la rima se liberan de la inicial influencia petrarquista y ofrecen variantes de todo tipo en José Joaquín Pesado, Juan de Dios Peza o Manuel Acuña, con reiterada atención al acento en la cuarta sílaba, y una amplia variedad de ritmos que descuellan hasta Ramón López Velarde. Se debe al Modernismo, pues, la riqueza estructural que sigue desplegando el son italiano. De esta manera, a mediados del siglo XIX se atisba en la República mexicana un deseo por cultivar el metro que se difundiría internacionalmente en antologías y recopilaciones.⁶

EL SONETO EN LA POESÍA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

Si la *Gramática de la lengua castellana* (1492) de Elio Antonio de Nebrija fue la mayor empresa para fijar por fin la lengua que hoy hablamos y leemos, el soneto que cultivó Boscán como *imitatio* del metro italiano asentó, quizás sin saberlo, las bases de una expresión que arraigaría en América.

⁶ Sobre el malinchismo y la extranjerización, desde el soneto de Víctor Manuel Mendiola en la antología que coordina con Miguel Ángel Zapata y Miguel Gomes en Madrid (2006), *Tigre la sed. Antología de poesía mexicana contemporánea 1945-2005*, versa el artículo que publiqué recientemente (Ballester, 2019b). Lo reconocía José Vicente Anaya (2003): “se invirtieron los papeles dependentistas del pasado, pues la frescura literaria renovadora llegó de América a España”. El vaivén entre España y México y, después, entre México y España (Ballester, 2018a) permite acercarnos a la fundación del idioma y de sus tradiciones.

Seguramente, no habrá otra composición poética más estudiada que el soneto. Son muchísimos los ejemplos que cronológicamente se han ido sucediendo en múltiples y variadas antologías. A continuación, desde mi investigación doctoral (Ballester, 2019a, pp. 177-178), comentamos algunos casos que se han publicado en México en los últimos cincuenta años (yendo de Vicente Quirarte, Raúl Renán, Anne-Marie Bianco o Cristina Rivera Garza a Luis Vicente de Aguinaga, Yolanda Segura y Julia Santibáñez) para entender, desde nuestros días, la evolución de la poesía en lengua castellana.

Vicente Quirarte logra el ritmo de sus catorce versos sin necesidad de recurrir a la rima consonante. Ejemplo de ello son *Calle nuestra* (1979) o *Fra Filippo Lippi: cancionero de Lucrezia Buti* (1982). Seguimos su poesía completa (2000), pero del primer poemario es “Amor constante más allá de Insurgentes” (p. 69):

*recuerdo de Francisco de Quevedo
irreverentemente amoroso*

Andar querrán mis pasos la dorada
calle que me miró nacer un día
y acabaré disuelto en sus ocasos,
espejo en que se miren las arpías.

Mas no en esta otra acera de Insurgentes
habrán de cerrarse mis heridas:
cantar sabe mi pluma los delfines
y perder el respeto a la Academia.

Pluma que espada en el amor ha sido,
versos que me defienden más que el traje,
páginas que contra el silencio he escrito,

su tinta perderán, no su coraje,
la calle cantarán y el homenaje
Holbein será, mas Holbein y Correggio.

Para Malva Flores, este soneto cae en “una actualización equívoca, que intenta llenar de contenidos nuevos las viejas formas heredadas de la tradición poética”

(2010, p. 180). Es un riesgo continuar con dicha estructura métrica. Veamos cómo ofrecer todavía algo nuevo con estas “formas heredadas” de Quevedo, presente en el epígrafe y autor del famoso soneto “Amor constante más allá de la muerte” con quien dialoga este (Ballester, 2018b, pp. 118-120; Ballester, 2019a, pp. 176-178). Manuel Asensi (2003, p. 217) recoge el juicio de Amado Alonso (1955, p. 94) sobre el logro o el fracaso de un poema, en este caso, de un soneto. Tanto por la estética de Quirarte como por la intuición de quienes leemos “Amor constante más allá de Insurgentes”,⁷ podemos reparar en que se trata de una cartografía urbana, pues el verso enfático “Mas no en esta otra acera de Insurgentes” se encuentra a nueve del último, “Holbein será, mas Holbein y Correggio”, con acentos (idénticos, según se muestra a continuación, al caso de Quevedo) en las sílabas primera, cuarta, sexta y décima. La famosa avenida Insurgentes que vertebría la Ciudad de México y el cruce de las calles Holbein y Correggio (donde el poeta conoció a su amada) quedan separadas por nueve cuadras, nueve versos, y tres saltos (del cuarteto a los dos tercetos) que coinciden con el Parque Hundido, Perugino y Augusto Rodin. En este caso, la rima asonante en los versos pares conforma finalmente en los tercetos el particular esquema BCB CCB.

Demás poetas de México parten igualmente del famoso soneto de Quevedo, el cual, lejos de compararlo con el de Quirarte más allá del motivo que sugiere el entramado, los acentos coincidentes en los señalados versos sáfico y enfático (octavo y decimocuarto) y la combinación poética y urbanística que viene estudiando Fernanda Luna, dice así:

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

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

⁷ Agradezco al Seminario de Posgrado de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, coordinado por Alejandro Palma e integrado por Erik González, Mariana Ruiz, Eva Abigail Preciado y Juan Rogelio Rosado, que en la primavera de 2019 me hicieran notar la relación que este soneto tiene con un entramado urbano real, en la Ciudad de México.

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

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

Sobre ese polvo enamorado se mantiene Luis Vicente de Aguinaga en sus *Trece* (2007), libro que comienza aludiendo a Lope de Vega y su reflexión en torno a la construcción —y en este caso la lectura— del soneto desde el mismo soneto. Del motivo quevediano trata el tapatío en “Fin del invierno” (2007, p. 13):

Junta el aire las hojas en mi contra,
las agrupa en estrictos batallones
y, al ordenar su furia, va dictando
la victoria del humo contra el día.

Si polvo es lo que soy, soy esta noche
giratoria, imprevista, codiciosa
detrás de cuyos dedos astillados
una cara se oculta, o ya no es cara.

Pero ese mismo círculo de viento
da vueltas enseguida, y me desmiente,
y aparezco de nuevo en su perímetro.

Si polvo es lo que soy, que no lo creo,
tras el polvo estás tú, sol que regresa,
renacida figura de la tarde.

Lo que queda del amor motiva un diálogo intertextual, se pone en duda la máxima con la que cierra “Amor constante más allá de la muerte” y se combinan acentos del verso enfático que se desplaza de la segunda a la tercera sílaba, con un tránsito también de la primera a la segunda persona: “Si *polvo* es lo que soy, que no lo creo, / tras el *polvo* estás tú, sol que regresa, / renacida figura de la tarde”. Con ese fuego

fatuo desperdigado, Yolanda Segura hace lo propio en “ceniza constante más allá del amor” (2017):

Cerrar podrá mis ojos la postrera **NO** Sombra **No** que me lleve
el blanco día, **No**, ni mis ojos ni mis manos ni mis

hoyos podrá cerrar **no**.

La sombra de ahora **No**.

Y podrá desatar esta alma mía

¿desatar de qué?

¿al nudo de la mordaza de qué?

¿al nudo con qué miedos?

Hora, a su afán ansioso lisonjera;

A estas horas, aquí habría que ir a bailar danzón habría que ir
a escuchar los gritos que gritan en el poema de abajo y dejar
mi poema encerrado.

Mas **no** de esotra parte en la ribera mas **no** desotra parte
en la que Dejará la memoria, en donde ardía:

mas **no** desotra parte en la que ardían los cuerpos
y se quedaba memoria, en la que querían quemar
memoria y quemaban cuerpos en la que nada
nada nada nadar sabe mi llama el agua fría, qué
agua tan agua pero tanta y tamaña tierra para
nada, para tanto perder el respeto

//// a ley severa.

Alma,

¿a quiénes todos? ¿un Dios? ¿prisión? ¿ha sido?, Venas, que humor
a tanto fuego

pero la funeraria era una estafa, pero la funeraria
dejo los cuerpos muertos y les entregó cenizas de
qué árbol

les han dado *la tierra* la ceniza *les* han dado pero qué pero qué tierra pero
qué

médulas [pero qué adns] [pero qué análisis con qué forenses nos han
dado

nos han dado la tierra] que han gloriosamente ardido en qué ceniza nos
han ardido en qué ceniza abuela también
una ceniza es una ceniza es una ceniza

¿pero y los cuerpos?

Ellos Su cuerpo Dejará
Sus cuerpos

no su cuidado **no** su
descuido **no** serán
ceniza,

NO tendrá sentido;
Polvo serán, mas polvo
amordazado.

Si respetamos la distribución versal de la poeta en su página web (después de la publicación del poema en *Comuna Literaria*), advertimos con más claridad el motivo del que parte. Quevedo y su “Amor constante más allá de la muerte” no están presentes como *imitatio* (según ocurre con Quirarte en los acentos), sino como negación y reescritura del lenguaje poético. El de Segura no es un soneto. Lo entendemos como una reivindicación de lo que ha callado dicha composición métrica durante siglos. La negrita del adverbio de negación interviene y modifica *un soneto que no es soneto* con el que dialoga el sujeto poético en versos sangrados. La prosa sirve de reflexión e hibrida el género. El texto se arma y se podría leer ahora como poema, pero también como narración, como ensayo e incluso como obra teatral. Se recupera el discurso obliteratedo que caracteriza a la poesía mexicana contemporánea (Ballester y Higashi, 2017). Expresión y contenido van de la mano, de manera que Yolanda Segura experimenta con la referencia de Quevedo por actualizar tanto el motivo (la muerte, la represión) como el lenguaje empleado (el quiebre sintáctico y las preguntas retóricas en su coloquialidad). La escritora mexicana toma la famosa composición que motiva buena parte de la lírica novohispana (y contemporánea) para reescribir el soneto en forma de manifiesto contra la desaparición de cuerpos. El símbolo del fuego y el polvo (que también vimos en Luis Vicente de Aguinaga) no se asocia ahora con el amor, sino con la cremación y lo que queda de esa “ceniza constante más allá del amor”.

Siguiendo la *dispositio* y la *inventio*, Renán y Rivera Garza ofrecen dos maneras de experimentar con el soneto (Palma y Ballester, en prensa). Por un lado, Raúl Renán explota las posibilidades de la composición en sus “Neosonetos”, dentro de

su poemario *De las queridas cosas* (1982). En el poeta yucateco, los endecasílabos de la estrofa italiana van evolucionando a formas breves de cinco sílabas en “Soneto a la cáscara de la naranja” (p. 38), versos irregulares que se justifican a la derecha (pp. 41, 46, 53) o una sola palabra (p. 48), manteniendo la imagen clara y sonora del poema clásico a través de la experimentalidad. Entendemos la ligazón entre lo clásico y la innovación del autor de “sononetos” en “Soneto griego” (p. 66):

Alfa
Beta
Delta
Gamma

Kappa
Theta
Eta
Lamda

My
Ómicron
Ny

Xi
Épsilon
Pi

Este poema de Renán podría ejemplificar su contribución a la poesía mexicana contemporánea a propósito de la antipoesía, que también encarnan Huerta, Deniz o Pacheco, en el sentido de confrontar los bordes del discurso poético tradicional. La brevedad, la concisión, la herencia renovada o el ingenio ofrecen el alfabeto griego a partir del nombre bisílabo de algunas letras (“Alfa / Beta”) con rima asonante y el esquema métrico ABBA ABBA CDC CDC. Tales recursos los explotan más recientemente las redes sociales y la necesidad que tiene la cultura de la imagen para ver rápido lo que proyecta en contados caracteres.

Ligado al yucateco se encuentra el chiapaneco Roberto López Moreno, quien en *Meteoro* (2014) sostiene una explícita poética bajo el título “Disertación contra el soneto”:

Perder en estos tiempos el tiempo en un soneto es ocioso, tedioso, odioso, porque el verso, aritmética oscura, limita su universo entre sumas y restas y restos de un facetó y chocante y pedante y pujante mamotretó. En un lenguaje nuevo francamente es perverso sujetar las palabras; si el efecto es adverso, por parir un poema se aborta un triste feto.

Los poetas modernos debemos bien unidos formar un solo frente contra dicha amenaza. Los que no escriban sonetos son netos sonidos de su tiempo, de un tiempo, nuestro tiempo, nuestra era plagada de ritmos diferentes. Son idos —todo pasa— los que contando versos jamás dijeron nada. [...] (2014, p. 516).

La “Disertación contra el soneto” continúa con algunos párrafos más que podrían funcionar como estrofas, pues se mantiene el ritmo y la rima en una (nótese la sinalefa para el endecasílabo) “era plagada de ritmos diferentes”. El acento varía desde un ensayo que con gracia no se desprende de aquel sonsonete que “critica”. No obstante, antes de fragmentar el sonido de los “sonsonetos” que veíamos con Renán, López Moreno ofrecía, en “Trébol para armar” (2014, pp. 460-463), un reto con la ironía que lo caracteriza a propósito, en este caso, de la escritura comunitaria y del poema incompleto que invita a que lo continúe quien lee.⁸

Por otro lado, el *alter ego* facilita la publicación de una obra de la que el autor o la autora quieren separarse, en especial si su nombre cuenta ya con una reconocida trayectoria. Cristina Rivera Garza experimenta con los tratos de favor que recibe la voz consagrada. Envía a la editorial un texto con pseudónimo. Crea un personaje. Se desdobra y el resultado es *La muerte me da* (2007), cuya autora es la poeta mexicana,

⁸ El texto que antepone López Moreno a los cuatro sonetos es una declaración de intenciones, que demuestra la importancia del soneto en la poesía mexicana contemporánea, al tiempo que evidencia la experimentalidad que sigue teniendo tal composición desde las neovanguardias: “Hace algunos años hice un juego de estructuras tomando como base el soneto tradicional. A este juego le impuse el nombre de ‘Trébol para armar’. Se trata de un reto a los poetas que se caracterizan por trabajar y dominar la forma. Son cuatro sonetos. El primero está escrito hasta el primer verso de la primera terceta. El poeta que acepta participar en el juego debe completar los cinco versos faltantes. El segundo soneto está escrito hasta el segundo verso de la primera terceta, el otro poeta deberá completar los cuatro versos que faltan. El tercer soneto llega hasta el tercer verso de la primera terceta, así que el que quiera completar la pieza tendrá que escribir los tres versos finales. Por último, el cuarto soneto concluye en el primer verso de la última terceta y con un fragmento de la siguiente línea, que como reto en pie dice: ‘incompleto será’. Y es que el tercer verso del primer terceto termina solicitando una rima prácticamente imposible en nuestro idioma. El creador del juego está seguro de que esa línea nunca se complementará. Sin esperarlo, fueron varios poetas los que respondieron al juego, cerca de 10, guardo sus materiales con gusto y asombro. Debo reconocer que quien estuvo más cerca de completar lo incompletable fue el gran poeta Raymundo Ramos, maestro de maestros. Nota: si hay una solución para completar el cuarto soneto, es mediante una argucia que mantengo en la máxima reserva bajo las instrucciones de que cuando yo ya no esté en el juego tal argucia se dé a conocer” (2014, p. 460). Tal argucia, como le planteamos al autor (<https://www.facebook.com/ballpaEstrdo/posts/3242865125744052>), podría vincularse con el recurso del encabalgamiento entre corchetes por segmentación léxica que emplea en varios de sus endecasílabos; es decir, un (im) posible final podría ser con peculiar acento en la quinta sílaba: a menos que a ti un fo- / tógrafo te fíje como amuleto.

pero firma el personaje ficticio Anne-Marie Bianco. El título homónimo de su novela supone un desafío para Santiago Matías, editor que recibió el manuscrito y que cuenta la experiencia en el prólogo del poemario como recurso de la propia editorial: “en los versos de Bruno Bianco podía percibirse una extraña poderosa sensación de inasibilidad” (2007, pp. 8-9). Su autora desdoblada, despersonalizada o dislocada termina así el poemario *La muerte me da* (2007, p. 53), que aparece también como penúltimo capítulo de la novela:

TU PRIMER SONETO

Si cuando estás desnudo y eres mío
tiembla mi corazón como una llama;
si tú también te quemas en la flama
del lujurioso lujo del estío;

si cuando siento que se inflama el río
de mi sangre en tu sangre y todo el drama
feliz de nuestros cuerpos se derrama
como un caso de vino en aire frío;

si cuando en la agonía deslumbrante
la perla se convierte en un diamante
y la angustia final lo hace pedazos,

es porque nunca, como en ese instante,
siento el amor que sale de mis brazos
y te estruja callado y centelleante.

Al que le sigue este otro poema (2007, p. 54):

El amor que destruye lo que inventa,
el viaje donde Ítaca se pierde,
los rostros que se olvidan en el sueño
y la fuga del sueño hacia el olvido:
todo a la sombra del puntual designio,
todo a la luz de una oscura coincidencia.

Un soneto que experimenta de otra manera, respetando la forma tradicional (pero multiplicando su autoría), y un último poema breve que empieza con un verso de Gilberto Owen, pero también de Vicente Quirarte o de José Luis Domínguez. Los poemas son de Bruno Bianco. Funcionan como adenda y, quizás, como recopilación de los rasgos evolutivos (no en el orden, ni en el tiempo, ni en la forma, ni en el tema) de la poesía experimental y de la desapropiación en México; incluso se podría pensar en un pseudónimo masculino que difundiera sin problemas la obra de una escritora (al estilo, quizás, de la época novohispana).

Si Vicente Quirarte componía *Fra Filippo Lippi: cancionero de Lucrezia Butti* (1982) a base de sonetos blancos, sin rima, Julia Santibáñez publicará *Sonetos y son quince* (2018), primer resultado de la estrofa que tanto suele leer y escribir. “De la argucia” desea profundamente una boca; es un soneto amoroso, no exento de humor y de ciertos recursos fónicos en versos que presentan ya de manera plena el acento en sexta sílaba:

Entre la tarde y yo está tu roja,
cuyo arrebato es todo mi desvelo,
sola suave que mórbida anhelo,
remordible que cómo se me antoja.

Dicen que mi obsesión es paradoja,
que la roja no es dulce caramelito
sino, acaso, amarguísimo gemelo,
que esconde una traición, una congoja.

No pretendo avalar mi necesidad:
llámenme torpe víctima de afrenta
por esa pulpa, cándida y loca.

Me callo la pragmática verdad:
es razón que mis versos alimenta
las ansias que me evoca y me convoca.

Respetando el metro que estamos analizando, se explota el significante y el significado. El poema sobre la boca evoca la sonoridad del esquema ABBA ABBA CDE CDE con rima consonante y acentos del tipo de Petrarca en la cuarta, sexta, octava

y décima sílabas: “Entre la tarde y yo está tu roja”: ejemplo claro de cómo se mantiene el acento sáfico frente a un mayor cultivo del enfático en los versos 3, 5, 10 y 13 con acento desde la primera sílaba según el esquema italiano que se mantiene y se desplaza, pese a las diferentes variantes, en la poesía mexicana contemporánea.

CONCLUSIONES

Un breve acercamiento al soneto en lengua española como este, fijándonos en casos recientes de México, para observar las evoluciones que ha tenido la composición estrófica en ocho siglos, nos permite dar cuenta de la influencia en la poética y en las mínimas variantes rítmicas que se han dado hasta los últimos cincuenta años. Es entonces cuando las posibilidades se amplían con experimentaciones que corroboran la fundición de un idioma con demás artes (pensamos en la cartografía versal de Quirarte en íntima relación con la arquitectura y el urbanismo, o Cristina Rivera Garza y el desdoblamiento del sujeto poético también en el proceso editorial de la obra).

El verso sáfico que se distingue en la sílaba cuarta (repetido con menor intensidad en la octava y en la décima) resulta un andamio para conectar el octosílabo que por natural uso resuena en castellano desde los orígenes de la lengua; permite fijar un punto de apoyo para la expresión que llega de Italia con el endecasílabo. El cambio de cuarta a sexta posibilita (como si de una cesura se tratara; en un punto, en la práctica, central por las ocho u once sílabas, respectivamente) unir la expresión que en ese sentido continuará en América. Además, el análisis cualitativo que debería complementarse con un corpus mayor deja entrever el paso del verso sáfico (lento y sosegado de la controlada extensión del imperio) a la sexta sílaba del verso llamado enfático (marcado e intenso ante los cambios contextuales).

Cuando sor Juana emplea el verso sáfico y el enfático en un mismo poema dedicado a la condesa de Paredes integra el tono laudatorio y calmado del agradecimiento con el pasional de quien defiende el reconocimiento de las obras (vitales o literarias), pues, como sabemos, tema y forma van de la mano (Asensi, 2003). Los casos focalizados en los acentos de los catorce endecasílabos ofrecen para el futuro una investigación mayor que no podrá olvidar, como señala Alonso (1969), lo crucial que resultaron dos cuartetos y dos tercetos para instaurar el español y la poesía a lo largo de la historia. Pese a los intentos por dedicar un espacio específico al

reuento de sonetos,⁹ apenas existen estudios críticos que se detengan en el uso que se le sigue dando, como muestra el caso de los “Sonetos en cuarentena”, publicado en el *Periódico de Poesía* de la Universidad Nacional Autónoma de México en 2020.

A pesar de la estructura cerrada que marca la estrofa, las libertades atienden a los temas, como pudimos ver en Quirarte y en el empleo de sus estructuras clásicas. En este sentido, con poemarios compuestos por sonetos, continúan Luis Vicente de Aguinaga o Julia Santibáñez, quien lo reconoce en la entrevista que Fernando Fernández le hace a propósito en el programa de radio *APie de Página* (2018, 22:10). Y así se lo indica la poeta a Olivares Baró: “Lo mismo con el soneto: modalidad que es ‘un huracán de lava preso en una almendra esclava’: Miguel Hernández” (Baró, 21 de marzo de 2019).

Contra la estrofa italiana siempre hubo disidencias. La poesía experimental, por este mismo adjetivo, trataba de deslindarse de tal estructura fija. Recordemos a Jesús Arellano en *El canto del gallo. Poelectrones* ([1972] 2018), “Y / MAS / RITMO / BALASNO / LIBERTASI / ABAJOLARIMA / MUERA EL SONETO / MEDIOEVALISMONO / ABAJOELFORMALISMO / MUERA EL COLONIALISMO” (pp. 58-59). Ahora bien, desde Raúl Renán y sus “Neosonetos”, la cartografía urbana que establece Vicente Quirarte¹⁰ desde un soneto que parecía imitar sin más el estilo de Quevedo (Jauralde Pou, s/f), continuado sin atenerse a los catorce versos por poetas como Yolanda Segura (contra el colonialismo citado en Arellano) o la inclusión de uno de ellos al final de un libro que escribe Cristina Rivera Garza, pero que firma el personaje Anne-Marie Bianco, establecen nuevos rumbos para un metro que acentuó el español y que, sin duda, discurrirá por caminos muy distintos en el tercer milenio.

Cuando se consolidó el soneto en los siglos XV y XVI, escribirlos (o mejor, recitarlos) era un ejercicio de proximidad canónica y, al mismo tiempo, de poética (de práctica ante un esquema cerrado, al menos en sus primeros años). Al decaer como composición estrófica, en el XVIII y XIX, hasta la sonoridad modernista de Rubén Darío, supuso un mero ejercicio aislado que conectó, sin embargo, con el uso que se le da en las últimas décadas. Evidencia así la reconfiguración del mundo novohispano

⁹ Destaca en dicha línea el libro de José María Roa Bárcena, *Acopio de sonetos castellanos, con notas de un aficionado* (1887).

¹⁰ Es posible advertir, por otro lado, el paso del soneto italiano al castellano a partir del ejemplo del poeta mexicano si tenemos en cuenta el acento que emplea Giuliana Calabrese al traducir a Vicente Quirarte en *Fra' Filippo Lippi: canzoniere di Lucrezia Buti* (en prensa). Por ejemplo, el soneto XIV de Quirarte presenta el final de su primer terceto en acento en tercera sílaba, “y embarcarme sin miedo de perderme”; mientras que Calabrese, en italiano (por sinalefa), lo adelanta a la segunda, “mi imbarco non temendo di smarrirmi”. Como veíamos con el modelo de Petrarca, en español se adapta el endecasílabo adelantando el timo acentual. Este es un caso particular que explica la evolución en la lengua española.

en escritoras mexicanas como Santibáñez, Rivera Garza o Segura a propósito de una actualización de los temas del amor, la identidad y la muerte, respectivamente.

El caso de México recoge una máxima que permite entender la fundación del idioma para “soñarlo todo de nuevo”:¹¹ cuando el soneto es un metro clásico, repudiado y, en ocasiones, tabú, escribirlo (o mejor, proyectarlo) es la más experimental de las tareas.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUINAGA, L. V. de ([1955] 2007). *Trece*. LunArena. Recuperado de <https://poesiamex.wordpress.com/2016/03/18/luis-vicente-de-aguinaga/>
- ALBERTINI, C. (1832). *Le rime del Petrarca. Con note letterali e critiche del Castelvetro, Tassoni, Muratori, Alfieri, Ginguenè, ec., ec.* Tomo Secondo. Presso Leonardo Ciardetti.
- ALONSO, A. (1969). *Materia y forma en poesía*. Gredos.
- ALONSO, D. (1944). *Ensayos sobre poesía española*. Revista de Occidente.
- ANAYA, J. V. (2012). España en México y México en España. Banquetes que han compartido la poesía. *Círculo de Poesía. Revista Electrónica de Literatura*. Recuperado de <https://circulodepoesia.com/2012/07/banquetes-que-han-compartido-la-poesia/>
- ÁNGEL, D. del (2018). “Poetisa”: ideología de un vocablo; el caso de México. *Anales de Literatura Hispanoamericana* (47), 361-378. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/62744>
- ARELLANO, J. ([1972] 2018). *El canto del gallo. Poelectrones*. Estudio introductorio de Heriberto Yépez. Malpaís.
- ASENSI PÉREZ, M. (2003). *Historia de la teoría de la literatura (del siglo XX hasta los años setenta)*. Volumen II. Tirant lo Blanch.
- BALLESTER PARDO, I. (2018a). La poesía mexicana vista desde España: puntos de partida y encuentro en 18 años. *América sin Nombre* (23), 145-155. Recuperado de https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/84279/1/ASN_23_12.pdf
- BALLESTER PARDO, I. (2018b). Liga de la poesía y la academia en México: Vicente Quirarte. *Texto Crítico* (42), 107-125. Recuperado de <https://www.academia.edu/38487135/>

¹¹ Parte de este trabajo, en su primera versión, se presentó en el conversatorio y recital “Lo vamos a soñar todo de nuevo” con el tema “La fundación del idioma español y los cambios en sus tradiciones” que organizaron *Taller Ígitur. Revista Literaria y la Librería Bonilla* el 9 de abril de 2019 en la ciudad de México, junto a Maximiliano Cid del Prado, Samir Delgado y Fernando Salazar Torres. Allí estuvo presente, entre demás sonetistas, Roberto López Moreno.

Liga_de_la_poes%C3%ADa_y_la_academia_en_M%C3%A9xico_el_caso_de_Vicente_Quirarte

- BALLESTER PARDO, I. (2019a). *La dimensión cívica en la poesía mexicana contemporánea: herencia, tradición y renovación en la obra de Vicente Quirarte*. Tirant lo Blanch, Universidad Autónoma del Estado de México.
- BALLESTER PARDO, I. (2019b). Antologizar la poesía mexicana fuera de México: dos casos recientes desde España. *Signos Literarios*, XV(30), 20-57. Recuperado de <https://signosliterarios.itz.uam.mx/index.php/SL/article/view/212>
- BALLESTER PARDO, I., y Higashi, A. (2017). Tachaduras y borraduras en la poesía mexicana contemporánea (Albarrán, Herbert, Alcantar). *Signos Literarios*, 13(25), 8-43. Recuperado de <https://signosliterarios.itz.uam.mx/index.php/SL/article/view/201>
- BIANCO, A. M. (2007). *La muerte me da*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Bonobos. Recuperado de <https://poesiamexa.files.wordpress.com/2016/05/la-muerte-me-da.pdf>
- BOSCÁN ALMOGÁVER, J. (s/f). *Sonetos*. Ed. lit. de R. García González. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos--35/html/001232aa-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- DE LA CRUZ, S. J. I. ([1689] 2005). *Inundación castálida de la única poetisa, musa décima*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/inundacion-castalida--0/html/e59d0e1e-7e62-4169-9386-247b6678ec06_1.html
- DE ZUKERMAN, C. (1993). La obra literaria de Luis de Carvajal el Mozo. En Universidad Iberoamericana (ed.). *Once del virreinato. 500 años de presencia de México en el mundo* (pp. 46-62). Universidad Iberoamericana, Dirección de Extensión Universitaria.
- DEL HOYO, A. (1963). *Antología del soneto clásico español: siglos XV-XVII*. Aguilar.
- FERNÁNDEZ, F. (19 de noviembre de 2018). Entrevista a Julia Santibáñez sobre *Sonetos y son quince* [podcast]. *A pie de Página. Ivoox*. Recuperado de https://www.ivoox.com/a-pie-pagina-249-entrevista-a-julia-audios-mp3_rf_30285655_1.html
- FLORES, M. (2010). *El ocazo de los poetas intelectuales y la “generación del desencanto”*. Universidad Veracruzana.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (1961). *Estudios de versificación española*. Instituto de Filología Doctor Amado Alonso, Universidad de Buenos Aires.
- JARAMILLO AGUDELO, D. (2016). *Del marqués a la monja. –Antología del soneto clásico en castellano–*. Universidad del Claustro de Sor Juana, Museo Soumaya.

- JAURALDE POU, P. (s/f). Cerrar podrá mis ojos la postrera. En *Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo*. Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/jauralde.htm#np15
- LÓPEZ DE MENDOZA, I. (1438-1458). *Sonetos fechos al itálico modo*. Ed. lit. de Ramón García González. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos--30/html/00121b9e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_1.html
- LÓPEZ MORENO, R. (2014). *Meteoro*. Ilustraciones de Rafael Galdámez. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas.
- MALDONADO, R. (s/f). Mi superhéroe (soneto doblado). Recuperado de <https://www.poemas-del-alma.com/blog/mostrar-poema-198441>
- MÁRQUEZ, M. Á. (2009). Ritmo y tipología del endecasílabo garciliásano. *Revista de Literatura*, LXXI(141), 11-38. Recuperado de <http://revistadelliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadelliteratura/article/view/75/81>
- MEDEL, E. (2018). *Todo lo que hay que saber sobre poesía*. Ariel.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1983). *Métrica española*. Labor.
- NOVO, S. ([1963] 1977). *Mil y un sonetos mexicanos del siglo XVI al XX*. Porrúa.
- OLIVARES BARÓ, C. (21 de marzo de 2019). Santibáñez explora en la tradición del soneto. *La Razón*. Recuperado de <https://www.razon.com.mx/cultura/santibanez-explora-en-la-tradicion-del-soneto/>
- PALMA CASTRO, A., y Ballester Pardo, I. (en prensa). Prácticas de la poesía experimental en México.
- PAZZAGLIA, M. (1990). *Manuale di metrica italiana*. Sansoni.
- Periódico de Poesía (2020). Sonetos en cuarentena. [Publicación editada por la Universidad Nacional Autónoma de México a través de la Dirección de Literatura]. Recuperado de <https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/sonetos-en-cuarentena>
- POZUELO-YVANCOS, J. M. (1999). La construcción retórica del soneto quevediano. *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana* (3), 249-267. Recuperado de https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/5506/1/16_Pozuelo_Perinola03.pdf
- QUEVEDO, F. de (2017). Amor constante más allá de la muerte. *Este País*. Recuperado de <http://www.estepais.com/articulo.php?id=893&ct=sobre-amor-constante-mas-allá-de-la-muerte>
- QUILIS, A. ([1969] 1975). *Métrica española*. Alcalá (Aula Magna, 20).
- QUIRARTE, V. (2000). *Razones del samurai: 1978-1999*. Universidad Nacional Autónoma de México.

- QUIRARTE, V. (en prensa). *Fra' Filippo Lippi: canzoniere di Lucrezia Buti*. Trad. Giuliana Calabrese.
- RAMÍREZ OLIVARES, A. V. (2019). Literatura escrita por mujeres: inicios y proyecciones. Conferencia magistral pronunciada en el VIII Congreso Internacional Mujeres, Literatura y Arte. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- RENÁN, R. (1998). *El libro de las queridas cosas*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- ROA BÁRCENA, J. M. (1887). *Acopio de sonetos castellanos, con notas de un aficionado*. Imprenta de Ignacio Escalante.
- SANTIBÁÑEZ, J. (2018). *Sonetos y son quince*. Parentalia.
- SEGURA, Y. (2017). Ceniza constante más allá del amor. *Comuna Literaria. Proyecto Submarino*. Recuperado de <https://yolaseg.wordpress.com/poemas/ceniza-constante-mas-allá-del-amor/?fbclid=IwAR0O4YNGvZsjFyG2gZgvjsJRG76p2-km3Vm0Dzj0Mct-1RNn10-NMw2nKhw>
- TORRES LÓPEZ, E. E. (13 de noviembre de 2016). Luis de Carvajal, el primer poeta de América. *Diario Judío* [en línea]. Recuperado de <https://diariojudio.com/opinion/luis-de-carvajal-el-primer-poeta-de-america/220532>