

EL SONETO RELIGIOSO DE JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS

BASANT MOHAMED GHETH

basantgheiz@yahoo.com

El soneto es la forma poética de más divulgación y éxito en la Literatura española, desde hace siglos: "Apenas hay un poeta español e hispanoamericano del siglo XX que no haya usado esta forma poética". El soneto de Muñoz Rojas es un soneto clásico, es decir, se compone de catorce endecasílabos que van dispuestos en el orden sucesivo de dos cuartetos y dos tercetos, con rima independiente. Sonetos de tema religioso, o, más bien, con elementos religiosos, tienen cabida en sus libros *Al dulce son de Dios* y *Oscuridad adentro*. Entre otras, se pueden considerar algunas características del soneto religioso del antequerano, como la unidad temática, ejemplo de ello lo que escribió para elogiar a Santa María de la Victoria, o para describir el calvario de Jesús: "El Cristo de Velázquez". Se trata de asuntos reales y emocionantes.

Además, las ideas plasmadas en su soneto están muy ordenadas, para observar esta secuencia de ideas, veo significativo copiar el soneto "1" de *Oscuridad adentro*.

Aquello era la gloria. Se llamaba - - - - - / - - - - //
ternura, paso de ángel. No tenía - - - / - - - - / - - - //
ni un roce, ni una arruga. Se veía - - - / - - - - / - - - //
aún la mano de Dios que lo formaba. - - - - - / - - - - -
///

El primer cuarteto empieza ofreciendo un estado de armonía y conformidad, recordando los años de infancia donde Dios estaba bien presente. La cesura interna que se advierte en los cuatro primeros versos da un sentimiento de calma y tranquilidad. La tipografía en este cuarteto es de

valor esencial; el punto y la coma proporcionan una lentitud al ritmo. Esto llama al lector a la contemplación, quedarse en ese mundo armónico y refleja el deseo del antequerano de narrar y persistir en el recuerdo. La pausa versal se halla justo después del verbo que busca un predicado en el verso siguiente. Esta colocación del verbo al final del verso mantiene la atención del lector.

El segundo cuarteto es una continuación del primero: lo afirma, describe y hace hincapié en este estado de armonía. En el tercer verso se repite la erre "aire errando la armonía", reflejando un sentimiento de movimiento. Este verso no tiene ninguna pausa para reforzar este sentido de continuidad expresado por el gerundio:

Como el ojo de un niño, como acaba
un poeta su verso y todavía
está en el aire errando la armonía,
mi corazón en su delicia estaba.

Es verdad que en sonetos que buscan sorprender con intensos efectos inesperados, el poeta extiende la función habitual de los cuartetos hasta el primer terceto, para crear de este modo una fuerte presión sobre el último terceto que es el final sorprendente de la poesía. Observamos que los dos primeros cuartetos reflejaron la delicia que el poeta sentía y evocada por el recuerdo, un sentimiento que llega hasta el primer terceto.

El primer terceto refleja lo contrario; todo se convirtió en recuerdo y "la mano de Dios" es ahora "hierro de Dios" que ata y restringe al cuerpo inactivo. La pausa interna desaparece y el verso sale acelerando el ritmo, para no quedarse mucho en este estado de angustia. También la acentuación de estos versos dice algo: el tercer verso es enfático, heroico el segundo, y el tercero es endecasílabo sáfico (2^a, 6^a, 10^a/ 4^a, 8^a, 10^a/ 1^a, 4^a, 6^a, 10^a), pero ningún verso tiene la misma acentuación que otro.

Volvemos con esa "erre" en el tercer verso "hierro de Dios en nuestra carne inerte" -colocada en posición postvocálica- pero ahora se parece a la de Vicente Aleixandre en su posible expresión de la sensualidad, según Carlos Bousoño.

viejísimo rumor del paraíso
que en las entrañas maternas suena;
hierro de Dios en nuestra carne inerte.

Con versos enfáticos sintetiza los dos estados, el de armonía y placer, y el de sumisión en el terceto final. El acento en la primera sílaba cae sobre palabras semánticamente relevantes. Cada verso de los tres siguientes es independiente del otro, no hay ningún encabalgamiento en ellos:

Freno y espuela en nuestro ijar sumiso,
mano de Dios que nuestro sueño ordena,
cara de Dios que en nuestros ojos duerme.

Al observar el metro del primer verso, se ve que no se contaron las tres sílabas seguidas de "Freno y espuela" como una, como suele hacerse en la sinalefa. Al revés, se hizo una ruptura entre las sílabas "fre/no/ yes/pue/la", empleando el hiato. La mediación de la "y" entre dos vocales fuertes " o, e" la convirtió en consonante. A mi ver, este hiato da una pausa entre la palabras "freno" y "y espuela" respondiendo al sentido opuesto de las dos.

Ahora bien, la forma clásica del soneto está bien conseguida, en cuanto al metro y el ritmo. Es verdad que hay cuatro tipos tradicionales del ritmo: El ritmo de cantidad que se basa sobre el número de sílabas; otro de intensidad que considera los acentos y su posición; un tercer tipo de ritmo es el ritmo de timbre que se basa sobre la rima y la repetición de algunos fonemas dentro del verso, y la última especie es el ritmo de tono que se crea con la entonación de los grupos fónicos.

Para ver la correlación entre las diferentes especies del ritmo en su soneto, es conveniente fijar la atención en otro soneto. Pues, la isometría del endecasílabo, la distribución de los acentos yámbicos, la rima consonante, la entonación cambiante pueden caracterizar el soneto de "El Cristo de Velázquez".

En cuanto al número de las sílabas, vemos justa la observación de Carlos Bousoño al establecer una relación entre "la presentación poética y los elementos rítmicos que la contienen", proponiendo que el endecasílabo hace el efecto de sosiego y serena plenitud; es verdad que todo este soneto produce ese efecto. El endecasílabo es un verso clásico de gran importancia en la versificación española.

Pausas: Desde la opinión de Rafael de Balbín la pausa rítmica es el recurso expresivo más vigoroso en la rítmica castellana. En la estrofa española la expresividad comunicativa está siempre en proporción directa con el número de las pausas rítmicas. Esto se observa claramente en el primer verso del segundo cuarteto de este soneto, donde hay tres pausas que tienen su influencia sobre el tono, e influyen sobre la recepción del lector.

Dejando aparte las pausas versales y estróficas que no plantean ninguna dificultad para averiguarlas, pongo de relieve que los criterios que determinen la pausa interna son el significado y los grupos sintácticos. Básicamente, parto de una parcelación del verso en grupos fónicos comprendidos entre signos de puntuación. Si estos grupos sean largos, se subdividen según esos criterios. Al final de cada estrofa se impone una pausa más larga. La pausa interna es más breve que la versal.

Inmóvil y perfecto, /estás clavado.//
Nuestra mortal angustia se estremece//
cuando ni sombra de dolor parece//
donde todo el dolor se ha consumado.///

Las pausas del segundo cuarteto producen una sorpresa, puesto que hay muchas pausas internas, al contrario que en el primer cuarteto. Ahora el fluir rítmico se interrumpió, algo que puede ser reflejo del movimiento que se experimenta en él:

Grita, /Señor./ Retuércete. /¿El costado//
no atravesó una lanza? /¿No te mece//
el dolor en su cuna? /¿Qué flor crece//
en tu frente,/ que así te ha coronado?///

Kurt Spang aboga "la cohesión mayor entre ciertas partes de la oración que no constan en la lista de sirremas establecida por Antonio Quilis, se refiere a la unidad entre sujeto y el verbo. Según su criterio, se produce una pausa más leve que la versal entre las unidades "¿No te mece/ el dolor...?" y en "El costado/no atravesó...?".

El "braquistiquio", como apunta A. Quilis, es la estructuración pausal más breve del grupo melódico castellano, se produce en el segundo verso del terceto siguiente con el sintagma "el cuerpo" por estar situado entre una pausa versal y otra interna.

¿No es tu sangre de hombre/ la que vierte//
el cuerpo, /ni sudor el que derramas,//
ni peso humano /el que te tiene inerte?//

¿Por qué,/ entonces, /Señor, /hombre, /no llamas?//
¿O es que te tiene en pie /frente a la muerte//
la fuerza de lo mucho /que nos amas?///

Señalo las sílabas acentuadas porque el número, extensión y estructura de los grupos acentuales es uno de los factores más importantes del ritmo lingüístico, se trata de un soneto polirrítmico:

1º cuarteto	2º cuarteto	1º terceto	2º terceto
a) 2ª, 6ª, 8ª,	a) 1ª, 4ª, 6ª, 10ª	a) 1ª, 3ª, 6ª, 10ª	a) 2ª, 6ª, 7ª, 10ª

10 ^a heroico	enfático	enfático	heroico
b) 4 ^a , 6 ^a , 10 ^a	b) 4 ^a , 6 ^a , 10 ^a	b) 2 ^a , 6 ^a , 10 ^a heroico	b) 1 ^a , 4 ^a , 6 ^a , 7 ^a , 10 ^a enfático
c) 4 ^a , 8 ^a , 10 ^a Endecasílabo sáfico	c) 3 ^a , 6 ^a , 8 ^a , 9 ^a , 10 ^a melódico	d) 2 ^a , 4 ^a , 8 ^a , 10 ^a Endecasílabo sáfico	c) 2 ^a , 6 ^a , 10 ^a . heroico
d) 6 ^a , 10 ^a	e) 3 ^a , 6 ^a , 10 ^a melódico	-	-

Se trata de una acentuación regular, porque la mayoría de los versos mantienen un acento sobre la sexta y décima sílaba.

- a) La acentuación 4^a, 6^a, 10^a se repite en el verso 2, 6.
- e) La acentuación 2^a, 6^a, 10^a se repite en los versos 10, 14.
- f) Casi todos los versos llevan un acento en la 6^a sílaba. Por eso se aplica a este endecasílabo la descripción de "común- propio- real-italiano".

Siguiendo la clasificación establecida por Rudolf Baehr, este soneto es una combinación de versos endecasílabos enfáticos, heroicos, melódicos y sáficos.

La_entonación: Eliot dice que la prueba de la poesía genuina es que puede comunicarse antes de ser comprendida. Es lo que Carlos Bousoño glosa en *Teoría de la expresión poética* al decir: "el ritmo, por su naturaleza elemental, ejerce sobre el lector un cierto género de fascinación

o de sugestión que, de algún modo, paraliza la intromisión en nuestra lectura del poema de la facultad racional".

Lo que ayuda entonces a aprehender el mensaje de los versos es su melodía, música o entonación. La melodía de los versos está constituida por el ritmo, el acento y el tono o la entonación. Por eso, es verdad, como apunta José Hierro, que "La historia de la poesía es, en cierto modo, la historia de sus aproximaciones a la música, al ritmo musical" En cuanto a la última, hay algunas notas que destacar, a pesar de la dificultad de encontrar un criterio fijo que precisa el tipo, la longitud del tono. Vemos esta propuesta del tono de este soneto que nos ofrece una notable variedad.

Inmóvil y perfecto, ↓estás clavado.↓
Nuestra mortal angustia↑ se estremece↓
cuando ni sombra de dolor parece↓
donde todo el dolor se ha consumado.↓

Después del predicado nominal del primer verso hay un tono bajo por la pausa que lo sigue. Al final del verso también desciende el tono. El sintagma nominal que funciona como sujeto forma en el segundo verso un grupo de entonación.

Grita,↑ /Señor.↑/ Retuércete.↑ ¿El costado↑
no atravesó una lanza? ↑¿No te mece↑
el dolor en su cuna? ↑¿Qué flor crece↑
en tu frente, ↓que así te ha coronado? ↓

En este cuarteto la entonación asciende al final de los tres primeros versos y esto por hallarse después de una frase en sentido incompleto (sujeto, predicado verbal), además es un enunciado interrogativo. El nivel tonal más alto aparece en las sílabas acentuadas, y se mantenga una

relación entre el tono y el número de sílabas, es decir, el grupo de entonación formado por el verbo "grita" es más fuerte que "retuércete".

Y coincide aquí el tono con el significado de la palabra.

La entonación asciende después con el primer verso para coincidir con la interrogación y después baja por las pausas:

¿No es tu sangre de hombre la que vierte↑
el cuerpo, ↓ ni sudor el que derramas,↓
ni peso humano el que te tiene inerte? ↓

El tono no baja sólo al final del primer verso, pero en el segundo y el tercero es un tono complejo para reforzar el sentimiento de duda:

¿Por qué, ↑ entonces,↑ Señor,↑ /hombre,↑ /no clamas↓?
¿O es que te tiene en pie frente a la muerte→
la fuerza de lo mucho que nos amas? →

El primer verso es de tono descendiente porque es una frase afirmativa. Al final de cada estrofa el tono se hace más bajo, porque la pausa se hace más larga. La interrogación asciende el tono. La duda que expresa el poeta termina en suspensión. Las preguntas retóricas dotan de emoción y sentimentalidad a los versos.

La rima: contribuye, sin duda, a proporcionar una música y melodía especial al verso, es un fenómeno de homofonía, de "igualación fonética". La rima de este soneto se representa así: "A B B A/ A B B A/ B C B/ C B C", es una rima de consonancia perfecta, paroxítona, abrazada.

En el primer cuarteto la rima es categorial "clavado-consumado/ estremeceparece". Se puede establecer un paralelo entre los verbos rimados en este cuarteto y los del siguiente: s y las del cuarteto siguiente "estremeceparece/ mece- crece" para notar la relación semántica entre ellos. Los cuatro verbos están llenos de movimiento y se emplearon para transmitir el

sentimiento de dolor. Es verdad que como comenta Rudolf Baehr, el valor de la rima no se reduce sólo a su aspecto fonético, sino que se la ha de juzgar muy especialmente por su sustancial fuerza expresiva. En los tercetos, "derramas//- clamas- amas" riman entre sí categorialmente. Son verbos de acción que dan vida al soneto que funciona como un cuadro conmovedor y emocionante.

Cabe decir que el encabalgamiento es un rasgo muy característico de sus sonetos tanto de tema religioso como de otros temas. Este fenómeno estilístico se produce cuando el descanso del verso no coincide con la pausa morfosintáctica. Cristóbal Cuevas señala que Muñoz Rojas "Ama el verso ondulante, fuertemente encabalgado". Es verdad que el poeta lo utiliza con mucha frecuencia en todas sus modalidades. El mismo Muñoz Rojas habla de su empleo del encabalgamiento como Fray Luis de León:

Por qué me gustará tanto andar la tierra
arada, sentir la tierra tanto.
Andar, andar, aunque sea torpe-
mente, ay Fray Luis!, cómo me gusta
romper el verso y dividir adverbios,
como tan magistral-
mente hacías tú, tantas cosas
que se te caían de las manos
sin sentirlas, eso sí que es difícil,
porque si alguien ha sentido el verso
y se le ha caído de la mano sintiéndolo,
has sido tú entre los pocos, Fray Luis.

En la siguiente estrofa de cinco versos, de siete y once sílabas (lira), Fray Luis de León emplea el encabalgamiento: mantiene así la rima consonante y, más importante, rompe la palabra "miserablemente". Este tipo de encabalgamiento recibe el nombre de "léxico", según la clasificación de R. de Balbín; es mucho menos practicado en el castellano que otros tipos del encabalgamiento

Y mientras miserable-
mente se están los otros abrasando
con sed insaciable
del peligroso mundo,
tendido yo a la sombra esté cantando;

El texto donde se detecta el encabalgamiento con mayor frecuencia es *Cantos a Rosa*, con versos endecasílabos libres y sueltos. Normalmente, el encabalgamiento (este rompimiento de la unidad sintáctica o morfológica del vocablo) se emplea para mantener la pausa rítmica. Pero, a pesar de la utilización del encabalgamiento, el verso de José Antonio se queda libre e irregular, algo que justifica por Emilio Alarcos Llorach por "la intención a apresurar o retardar la elocución". Menciono un ejemplo del encabalgamiento donde la palabra encabalgante se halla en el primer cuarteto y la encabalgada en el segundo cuarteto del soneto, dice el antequerano elogiando a Santa María de la Victoria, Patrona de Málaga "y luego libertad, y luego raro// lirio de flor y fruto, y siempre claro/ olivar y romero y compañía,".

El cultivo del soneto lo hace acercarse al poema tradicional, aunque el verso del antequerano no puede calificarse como verso regular. Lo tradicional y popular en la poesía de Muñoz Rojas se aúnen con lo moderno o actual.

Según Dámaso Alonso, los encabalgamiento abruptos son "imagen de la incontenible exuberancia" y las reiteraciones, "atolondramientos del gozoso". Pero Juan José Lanz opina que este empleo de encabalgamiento y reiteración no tiene esta función en la poesía desarraigada, sino "de modo no muy frecuente a lo que resultan en los poemas de Blas de Otero, modos que plasmar el desgarró de un mundo, la dislocación entre el lenguaje heredado y la realidad que construye en su enunciación, y resultado de la búsqueda ansiosa de nuevos modelos expresivos".