

CARTA A UN ESTUDIANTE  
DE BACHILLERATO  
O CÓMO ESCRIBIR UN SONETO  
DAVID LÓPEZ SANDOVAL

**M**E pides que te enseñe a escribir un soneto. Desconozco el motivo de que un chaval como tú, que ha cumplido dieciséis años en pleno siglo XXI, se interese por una cosa así, pero tampoco quiero preguntártelo, no vaya a ser que, de pronto, vuelvas a ser consciente de la época a la que perteneces y se te quiten las ganas. Así que, sin más, aquí va, paso a paso, el método que yo utilizaría si fuera poeta.

El soneto, como la novela o el cuento, es más trabajo concienzudo que inspiración, entendiendo como trabajo concienzudo el proceso racional de escritura y corrección, y como inspiración el chispazo, la idea, la fuerza que nos empuja a escribir. De hecho, te confieso que no creo mucho en la inspiración, o por lo menos en la inspiración como ese arrebatado casi místico que los griegos creían que era la voz de la musa. Creo en los eureka, en las ocurrencias con cierto recorrido, en estar concentrado en algo que te quita el sueño y que te emociona. Pero en la inspiración, tal y como hoy la conocemos, no, para nada. Es una más de esas patrañas que el Romanticismo legó a la posteridad. La única inspiración que existe, el único momento en que el poeta o el artista son capaces de crear poseídos por la inspiración, se da cuando van colocados hasta las cejas. No exagero. Son los románticos y sus epígonos quienes ponen por primera vez en contacto la poesía

con las drogas. Que les pregunten, si no, a William Blake, a Coleridge o, posteriormente, a Poe, Baudelaire, Rimbaud y a tantos otros. Me temo que el alcohol, el opio, el hachís o la heroína han sido las únicas musas que los escritores han conocido. Así que, volviendo al tema que nos ocupa, en cifras porcentuales diría que en la escritura de un soneto el trabajo concienzudo ocuparía un 99%, y la inspiración (para no confundirte, llamaré de esa forma a la ocurrencia afortunada) tan solo el 1% restante. Veamos de qué manera.

Empecemos por ese 1%. La inspiración siempre se halla en el principio del proceso de escritura. De repente tienes una buena idea, la imagen de algo que ocupa tu mente, una frase, una palabra o un juego de palabras que otorga cierto sentido a lo que te sucede en ese instante. Porque, antes de continuar, debe quedarte claro que no siempre estamos receptivos a ese 1%. Entiéndeme, ese 1% siempre está ahí, delante de nuestras narices, pero solo en contadas ocasiones lo sabemos ver. La inspiración depende de lo receptivos que seamos. Como las ondas wifi. Un *router* activado puede emitir ondas wifi sin parar, están a la disposición de cualquiera; pero todo depende de que tu dispositivo esté conectado para que puedas recibirlas. Las buenas ideas siempre están a nuestro alcance, sin embargo, nosotros no siempre estamos enchufados. En realidad, son escasas las ocasiones en que lo estamos, porque si viviéramos todos los días con la intensidad que ese 1% nos procura, nos volveríamos locos. Que la inspiración dependa de nuestra receptividad quiere decir que nos tiene que pasar algo para estar inspirados.

Vamos a imaginar que una mañana vemos a la chica de nuestros sueños y caemos perdidamente enamorados. Sobre cómo diablos nos enamoramos hay poemas, novelas, ensayos y tratados psiquiátricos para aburrir, así que no importa el modo; partamos de la premisa de

que acaba de llegar el momento en que, sin proponérselo (casi siempre es así), lo estamos. Esa mañana la vemos, y la seguimos viendo durante un montón de días más porque una fuerza poderosa nos arrastra hacia ella. De todos los efectos del amor hay uno que seguramente conocerás muy bien. Me refiero a aquel que nos convierte en un guiñapo, en una sombra de quien habitualmente somos. Estar cerca de la persona que secretamente nos atrae nos vuelve torpes, inseguros e idiotas. Dejamos de ser nosotros mismos. Vivimos rodeados de una especie de niebla densa y viscosa que hace irreal todo cuanto hasta ese momento nos parecía diáfano.

Imagina, por tanto, que uno de los efectos del amor es que, cuando la ves, no sabes cómo iniciar una conversación con ella, no sabes qué decirle, como si de pronto hubieras perdido la capacidad de hablar o, al menos, de hilvanar un puñado de frases con cierto sentido. O sea, como si las palabras te dejaran tirado en una mudez que se parece bastante (¿te lo he dicho ya?) a la idiocia. Y así día tras día. Quieres acercarte, establecer un contacto que te permita superar ese estado de completa neurosis que te impide dormir, comer, concentrarte. Y no sabes cómo. Y una noche, dando vueltas en la cama, de repente acude a tu cabeza la siguiente frase: “las palabras se me escapan como si no dependieran de mí”.

Qué tontería, ¿verdad? Pues no. En absoluto. Ahí está el principio de algo. Porque en la frase reside parte del significado profundo de lo que te ocurre; lo explica, o si no, lo sugiere. Así que, tranquilo, respira hondo: acabas de asistir a ese 1% de inspiración tanpreciado.

Vayamos ahora al 99% restante.

## EL PRIMER CUARTETO

Enciendes la luz de tu cuarto, saltas de la cama, coges papel y boli, y escribes la frase. Este es el primer acto consciente en una larguísima cadena de actos conscientes. ¿Cómo convertir esa idea primigenia en un soneto? Sencillo. Empieza convencíndote a ti mismo de que es una buena idea; y por buena idea entiendo algo que, además de otorgar un sentido a lo que te pasa, es en sí mismo fecundo y susceptible de desarrollarse. Debes ser el paladín de tu propia ocurrencia, tienes que enamorarte de ella profundamente, estar convencido de que merece la pena dejarse la piel. Imaginemos que consigues dar este paso. ¿Es mucho imaginar por mi parte? No lo creo. Estás loco de amor por alguien y acabas de “d-escribir” en una hoja de papel qué te está sucediendo. Así que prosigamos.

Bien, ya tienes la idea. El próximo paso será convertirla en un verso del soneto. Su futura posición en el mismo no ha de importarte por ahora, únicamente tienes que concentrarte en hacer encajar unas cuantas palabras en los estrechos y exigentes límites del endecasílabo. Pero, cuidado, un endecasílabo no es solo un verso de once sílabas. Es muchísimo más. Un endecasílabo es un milagro del ritmo. Un endecasílabo es una obra de arte de la música.

Todo verso en español depende de la prosodia, y esta del ritmo, y este a su vez de los acentos. Como sabrás, nuestro idioma, a grandes rasgos, tiene dos tipos de palabras: las tónicas y las átonas. Las palabras átonas son aquellas que no poseen acento prosódico. No son muchas: las preposiciones, casi todas las conjunciones, algunos adverbios (como, cuando, donde, etc.), algunos pronombres (los personales átonos precisamente) los artículos y pocas más. Las tónicas, por su parte, poseen acento prosódico, es decir, un golpe de intensidad en su

pronunciación que las convierte en agudas, llanas, esdrújulas y sobresdrújulas. *Amor*, por ejemplo, tiene el golpe de voz en la última sílaba, *recuerdo* en la penúltima y *ágape* en la antepenúltima. No voy a insistir más en ello. Si no lo recuerdas, repasa los manuales de Lengua de Primaria.

Tras una serie de evoluciones y adaptaciones al medio, el endecasílabo (de origen italiano) aterrizó en nuestro idioma presentando básicamente la siguiente regla: ha de tener un acento obligatorio en la décima sílaba y un acento rítmico variable en la sexta o en la octava. Si el acento rítmico recae en la sexta, al endecasílabo se le llamará “endecasílabo propio” (o *a maiore*); si recae en la octava, la cosa se complica, porque la tradición dicta que, además, presente otro acento en la cuarta, dando lugar así a lo que se conoce como “endecasílabo impropio” (o *a minore*).

Estos son los acentos que siempre has de tener en cuenta obligatoriamente, pero también puede ocurrir que en el principio del verso aparezcan otros. Bueno, en realidad no “puede” ocurrir, sino que “debe” ocurrir para que no exista anacrusis, que es el periodo rítmico donde no hay ninguna clase de acentuación. Dependiendo de en qué sílaba se presente ese primer acento, distinguimos cuatro tipos básicos de endecasílabos: enfáticos (acento en la primera sílaba), heroicos (en la segunda), melódicos (en la tercera) y sáficos (en la cuarta). Veamos un ejemplo de cada uno de ellos:

***Hiedra que por los árboles caminas*** (Garcilaso de la Vega).

***En tanto que de rosa y azucena*** (Garcilaso de la Vega).

***Volverán las oscuras golondrinas*** (Gustavo Adolfo Bécquer).

***Merecedores de sangrientas mofas*** (Rubén Darío).

Se supone que esta distinción es necesaria para que el poeta tenga en cuenta qué tono le quiere dar a lo que escribe. Así, por ejemplo, el tono intenso o afectado es proporcionado por los endecasílabos enfáticos, y el tono más pausado y reflexivo por los sáficos. Pero esto no tiene por qué importarte ahora mismo, cuando te dispones a escribir tu primer soneto. Eres un aprendiz, un *padawan* en el sagrado oficio de la poesía. Más adelante, cuando adquieras la categoría de *jedi*, estarás capacitado para jugar con los ritmos a tu antojo. Confórmate esta noche (hemos quedado en que te acabas de levantar de la cama) con que todos tus endecasílabos posean los acentos adecuados.

Vayamos entonces a tu frase y convirtámosla en un verso de once sílabas.

*Las palabras se me escapan como si no dependieran de mí.*

Si aún te acuerdas de tus clases de métrica, llegarás a la conclusión de que el enunciado tiene 18 sílabas más 1, porque a los versos que acababan con una palabra aguda se les añadía una sílaba. Como verás, aquí hay mucho trabajo que hacer, así que manos a la obra. En primer lugar, hay que quitar sílabas. Se me ocurre que, en vez del verbo ‘escapar’, busques otra palabra más breve, por ejemplo, ‘van’.

*Las palabras se me van como si no dependieran de mí.*

Tampoco es que hayamos logrado mucho; si haces el recuento, comprobarás que nos hemos ahorrado una miserable sílaba. Aquí hay algo que no cuadra. Fíjate que la frase tiene dos segmentos. Una primera parte que se correspondería con la oración principal (revisa tus manuales de Lengua de Bachillerato): *Las palabras se me van*; y una

segunda parte que sería la oración subordinada: *como si no dependieran de mí*. Creo que es este el segmento donde tenemos que meter las tijeras. ¿Qué significa que no dependen de ti? Pues básicamente que las palabras, al ver a la chica de tus sueños, dejan de pertenecerte, o sea, dejan de ser tuyas. Probemos:

*Las palabras se me van, no son mías.*

Cuenta ahora. ¡No puede ser! ¡Hay 11 sílabas! Tranquilo. No cantes victoria todavía. Sigue fallando algo. El acento obligatorio en la décima sílaba existe (**mí**–as), pero, ¿y el acento de la sexta? Observa que está desplazado a la séptima sílaba. Así que se me ocurre lo siguiente: ¿y si trastocamos el orden inicial del verso?

*Se me van las **palabras**, no son **mías**.*

Enhorabuena. Acabas de componer tu primer endecasílabo. Y en este caso es un endecasílabo melódico, porque su primer acento está en la tercera sílaba del verso (**van**).

Y ahora qué. Bueno, ahora... ¡todo! Tienes un endecasílabo perfecto, pero te faltan trece más. Y para colmo (quizá se te haya olvidado a ti, pero a mí no), en un soneto todos los versos riman, y no solo riman, sino que riman de una determinada manera. Mi consejo es que, llegado a este punto, hagas una pausa y te replantees qué quieres expresar. ¿Deseas quedarte solo en esa idea inicial?, es decir, ¿te gustaría que todo el poema girara en torno a ese efecto del amor? ¿O añadirías algo más? Si yo estuviera en tu lugar, introduciría las dos opciones en la coctelera, o sea, convertiría el soneto en una especie de adivinanza. Haría que empezara y se desarrollase describiendo en qué



consiste esa mudez repentina, y revelaría al final (nunca antes) quién es la causa. A este golpe de efecto el gran Lope lo llamaba “el picotazo” del soneto. Haz memoria y verás que todos los sonetos famosos de la historia de la literatura española tienen su picotazo, bien en los dos tercetos, bien en el último terceto, o bien (el más difícil todavía) en el verso final del soneto. *Por vos he de morir y por vos muero, polvo serán, mas polvo enamorado o en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*, son algunos de los últimos versos más geniales de la poesía española y todos pertenecen a un soneto. No digo que te vayas a estrenar con alguna genialidad, pero por lo menos deberías fijarte en los maestros.

Así que dejemos para el final la revelación de por qué se nos van las palabras y hagamos de la mayor parte del soneto una descripción de los efectos neuróticos de estar enamorado, abundando en el hecho de que no controlas lo que dices o que habitualmente no puedes decir absolutamente nada. Para ello, te aconsejo que ese primer endecasílabo que acabas de componer sea el inicio del poema. ¿Aceptas el consejo? Bien, pues ahora hay que plantearse la cuestión de la rima.

La rima es la coincidencia de sonidos a partir de la última sílaba acentuada de cada verso. Si solo coinciden las vocales (*amores* y *hombre*, por ejemplo) tendremos lo que se conoce como rima asonante; si coinciden vocales y consonantes (*amores* y *sabores*), estaremos ante una rima consonante. La rima del soneto es consonante, así que la palabra *mías*, que es la última palabra del primer verso de tu soneto, habrá de rimar con otras como *frías*, *amarías*, *policías* o *mayorías*. Recuerda que la estructura canónica (existen muchas variaciones de esta estructura, pero nosotros queremos escribir un soneto con todas las de la ley) es la de la unión de dos cuartetos (ABBA, ABBA) y dos tercetos (aquí, dentro de los cánones,

hay diferentes opciones: CDC, DCD; CDE, CDE; CCD, EED, etc.). Esto quiere decir que, en *Se me van las palabras, no son mías, mías* es A y habrá que buscar tres palabras más que rimen con ella. Pero no te precipites. Todo a su debido tiempo. Vayamos con el segundo verso del primer cuarteto, que nos dará la otra rima (la B) de los ocho primeros endecasílabos del soneto.

Recuerda que nos enfrentábamos a un 99% de trabajo consciente y racional, así que ahora toca volver a plantearnos lo que queremos decir. Se me ocurre lo siguiente: cuando leo que las palabras se te van, que dejan de ser tuyas, me imagino que estas poseen vida propia, que son seres vivos que deciden escapar. Vale, pensarás, ¿y? Pues eso, que las palabras “se escapan”, “se liberan” como si fueran esclavas de algo o de alguien. Perfecto, ¿y? Pues que aquí tienes el segundo verso, listillo: “se escapan las esclavas”. Hay siete sílabas, lo sé. Vamos a completar el verso. ¿De qué pueden ser esclavas las palabras?

Exacto: de nuestro propio idioma. Ahora suma dos más dos:

*se escapan las esclavas del idioma.*

Ya tenemos el segundo endecasílabo. Aunque no sé a ti, pero a mí no me termina de convencer. Es una cuestión de oído, de musicalidad. Tiene el primer acento en la segunda sílaba (es heroico), y recuerda que el primer verso era melódico. ¿Y si igualáramos el segundo al primero? Para ello hay que buscar un sinónimo de “escapar”. Si consideramos que las palabras son “esclavas”, un vocablo alternativo podría ser “emanciparse”:

*se emancipan las esclavas del idioma.*

Ya tenemos un acento melódico, pero, como te habrás dado cuenta, hemos añadido una sílaba más al verso y el acento rítmico se nos ha desplazado a la séptima. ¿Lo dejamos como estaba? Nada de eso. Un soneto es trabajo, trabajo y más trabajo, hasta que se quede perfecto. Mi propuesta es que busques un sinónimo a “esclavas”. ¿Qué tal “siervas”? Veamos:

*Se me **van** las **palabras**, no son **mías**,  
se emancipan las **siervas** del **idioma**.*

Confíesalo, suena mucho mejor que antes. Léelo en voz alta varias veces. Marca los acentos, saborea cada una las sílabas. ¿No lo oyes? Eso es poesía.

Pero aquí con la rima hemos topado. Ya tenemos la rima en A (-ías) y la rima en B (-oma) que habrán de articular los dos primeros cuartetos. Lo más habitual es que a partir de este momento el soneto se te vaya al garete. Uno de los riesgos de los poemas con rima (y sobre todo de los poemas con la rima consonante, mucho más exigente) es que esta termine decidiendo por nosotros. Puesto que nos limita la expresión, solemos caer en la trampa de “la rima a toda costa” y olvidamos nuestro propósito inicial, qué es lo que queríamos decir al principio. La rima nos puede hacer la vida imposible si nos descuidamos, es una déspota. Por eso te sugiero que seas inteligente y que adoptes la estrategia de toda persona que, a pesar de todo, desea ser libre; a saber: finge someterte a sus designios, pero utiliza esos mismos designios a tu favor para salirte con la tuya.

Lo primero que has de hacer es tener claro que los dos versos que te faltan para completar el cuarteto han venir más o menos de golpe. Debes pensar en las dos rimas a la vez. Como hemos quedado

en que aún eres un pipiolo en esto del soneto y la poesía, no evites echar mano de cualquier recurso que esté disponible. Uno de los más socorridos es un diccionario de rimas. Un momento, ¿hay diccionarios de rimas? Pues claro que los hay, y bastante completos. Es algo que inventaron los chinos hace siglos y que, en Europa, un tal John Walker (sí, exacto, como el whisky) fue el primero en publicar a finales del siglo XVIII. Actualmente, hay un montón de páginas web y de aplicaciones disponibles. Mi sugerencia es que utilices todo lo que esté a tu alcance. No te preocupes, nunca serás un fraude por hacerlo. Como ya te he dicho, los chinos lo hacían y, a partir de Walker, los poetas de habla inglesa también. Pero has de saber además que en esto de las rimas siempre ha habido truco y que, quien más y quien menos, ha terminado ayudándose, si no de un diccionario, sí de otros poetas y de su poesía. Si echas un vistazo a algunos sonetos del Siglo de Oro español, te darás cuenta de que, en ciertas rimas, se repiten las palabras, como si no existiesen más. Por ejemplo, la rima en *-ellas* casi siempre incluye las mismas palabras, independientemente de quien sea el escritor. En gran cantidad de sonetos encontramos que al término *estrellas* suelen acompañarle *querellas* o *huellas*. Y eso no es ningún demérito, que te quede claro. Si lo hacían Góngora o Quevedo, ¿por qué no ibas tú a hacer algo semejante también?

Para que la rima no empiece a condicionar lo que quieres expresar, vuelve a reflexionar sobre lo que llevas escrito, y ten presente que cada cuarteto ha de contener una idea completa. Recapitulemos. Hemos quedado en que se te van las palabras y en que no son tuyas. Luego has añadido que las siervas del idioma (esto es, las palabras) se emancipan. Cuando yo leo esto, me imagino no solo unas esclavas liberándose de su amo, así, como Espartaco; también me figuro que las palabras son aves a las que se les ha abierto la puerta de su jaula.

Sigamos con el razonamiento. Sin proponértelo, acabas de utilizar dos metáforas bastante buenas. Por un lado, has dejado escrito ya que las palabras son siervas del idioma que se emancipan, y por otro estás a punto de escribir algo relacionado con las aves, es decir, falta poco para componer una segunda metáfora: las palabras son aves. Bien, aquí puede haber una pista. Volvamos a la rima. Necesitas una palabra que rime con *idioma* y, a ser posible, que tenga que ver con las aves. Te dejo unos segundos para que investigues en el diccionario de rimas si existe el nombre de algún pájaro que termine en *-oma*. Bingo. Ya lo tienes. Eso es: *paloma*.

Pero no todo iba a ser tan sencillo. Estás hablando de las *palabras*, en plural, y si tu cometido es continuar con la ecuación *palabras=aves*, existe el pequeño inconveniente de que *paloma*, para que rime con *idioma*, debe quedarse en singular. Así que se me ocurre que quizá vendría bien utilizar *paloma* como un complemento que acompaña a otro nombre. ¿Y si fueran “los picos de paloma”, o “las patas de paloma”, o “las formas de paloma”? La verdad es que ninguna de estas opciones me convence, pero creo que estamos en el buen camino. ¿Qué parte de una paloma podría estar dentro del campo léxico asociativo de *siervas* o de *emanciparse*? Exacto: las alas, las alas de paloma. *Voilà*:

*Se me van las palabras, no son mías,  
se emancipan las siervas del idioma,  
se rebelan sus alas de paloma...*

El verbo ‘rebelar’ nos viene que ni pintado, puesto que refuerza la red semántica concerniente a liberación, fuga, libertad y servidumbre que estamos tejiendo. La secuencia del tercer verso está

incompleta, por eso te he advertido antes que había que pensar en los dos últimos versos del cuarteto como una unidad. Las alas de paloma se rebelan *contra* algo/alguien, o también se pueden rebelar *imponiendo* algo. Por ahí van los tiros. Dejemos que la rima en *-ías* crea que nos gobierna. Una palabra que tiene que ver con el campo léxico asociativo mencionado puede ser *tiranías*. Pero las tiranías de quién o de qué. ¿Las palabras se rebelan contra tus tiranías, es decir, contra las tiranías de tu lenguaje, o en cambio imponen ellas nuevas tiranías? Y de ser esto último, ¿qué tipo de tiranías impondrían unas palabras que acaban de rebelarse y de usurpar el poder? Son muchas preguntas en poco tiempo. Está bien, te doy un respiro, pero sabe que en estos ataques de abstracción poética, es aconsejable hacer un esfuerzo y volver a la realidad. Recuerda que todo empieza con el hecho de que te quedas mudo ante la chica de la que estás profunda y secretamente enamorado. ¿Sería muy complicado entonces llegar a la conclusión de que esas tiranías que imponen son precisamente las de no saber qué demonios decir, las del silencio? Las palabras se rebelan e imponen sus tiranías silenciosas o mudas. He aquí el cuarto endecasílabo que estábamos buscando.

*Se me van las palabras, no son mías,  
se emancipan las siervas del idioma,  
se rebelan sus alas de paloma  
imponiendo sus mudas tiranías.*

Otra vez enhorabuena. Y de pura casualidad, si te fijas bien, nos acaban de salir cuatro preciosos endecasílabos melódicos. La suerte del principiante tiene estas cosas.

Ya tenemos el primer cuarteto. Vayamos ahora a por el segundo.

## EL SEGUNDO CUARTETO

Acabamos de escribir un cuarteto que es, en sí mismo, una idea completa: te quedas como un pasmarote, no te salen las palabras cada vez que tu chica anda cerca. ¿Qué seguir diciendo ahora? Lo que siempre ha sido el cuento para la narrativa, el soneto lo había sido para la poesía, porque a sus límites formales ya reconocidos hay que sumarle una característica que comparte con el relato breve: la tensión. Si quieres que un cuento funcione, todo lo que narres en él ha de servir al propósito del argumento, sin digresiones que detengan su ritmo. Esto se logra normalmente haciendo que todo gire en torno a una sola idea fuerza. En el soneto la tensión nunca es narrativa, por supuesto, pero sí existe en él una estrategia similar. Un buen soneto es aquel en el que ninguno de sus elementos es superfluo y donde todo tiene la apariencia de cierta naturalidad lógica. Como un silogismo.

Así que en el siguiente cuarteto se nos presenta un reto muy interesante: seguir hablando de lo mismo (porque es nuestra idea fuerza) pero sin que se note. Por si estás tentado en considerar todo esto como un zafio truco retórico que resta sinceridad al poema, ya te adelanto que no es así. Pero antes de explicarlo, me gustaría reflexionar sobre eso de la sinceridad. ¿Qué es la sinceridad en poesía? Muchas veces pensamos en ella como un valor positivo, como algo que le pedimos al poeta para adquirir cierta garantía de verdad. A mí, si te soy sincero (y valga la redundancia), la sinceridad en poesía me parece otro prejuicio más que hemos heredado del Romanticismo. Eso de que el poeta se confiesa ante un folio en blanco no me lo trago. Soy más del equipo del portugués Fernando Pessoa, quien aseveraba en

uno de sus poemas más famosos que todo poeta es un fingidor que finge hasta el dolor que siente, y que los lectores acuden a alguno de sus versos buscando un dolor que nada tiene que ver ni con el fingido por el poeta ni con el que realmente siente<sup>1</sup>. Todo esto te parecerá un rompecabezas, aunque te aseguro que, cuando termines de escribir este soneto, entenderás perfectamente lo que quería decir Pessoa.

Nos habíamos quedado a punto de empezar el segundo cuarteto, y debíamos seguir expresando lo mismo sin que se notara. Es fácil decirlo, ¿no? ¿Cómo lograrlo? A mí se me ocurre que la mejor manera sería abordar nuestra idea fuerza desde otra perspectiva. El amor te ha dejado mudo, ¿pero es esto literal? Claro que no. No has perdido literalmente el don del habla; que el amor te haya dejado mudo quiere decir que en ocasiones pierdes el control sobre tu propio lenguaje, que no encuentras palabras para expresar lo que en realidad quieres expresar. Cuando estamos enamorados todo nos parece lejano y extraño, como si viviéramos en una burbuja. Tanto nos obsesionamos con el rostro amado, con todos los pensamientos que nos suscita, que no atendemos a nada más. ¿Qué interés puede tener lo demás? Las guerras, el paro, la delincuencia, el aborto, la eutanasia, la corrupción, la política, absolutamente nada es importante. Todo ese mundo que no tiene que ver con la persona que amas carece de sentido, está hueco, igual de hueco que el lenguaje que sirve para describirlo.

Ya tienes una posible perspectiva del mismo tema para empezar a pensar en el segundo cuarteto. Cuando se te van las palabras, cuando dejan de estar en tu poder, todo se queda vacío:

---

<sup>1</sup> *O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente. / E os que lêem o que escreve, / Na dor lida sentem bem, / Não as duas que ele teve, / Mas só a que eles não têm. / E assim nas calhas de roda / Gira, a entreter a razão, / Esse comboio de corda / Que se chama coração.*



*Se me van y me dejan las vacías...*

Empezar el segundo cuarteto de la misma forma que el primero me parece una buena idea; los mecanismos de repetición en poesía (anáforas, anadiplosis, reduplicaciones, paralelismos, etc.) son muy efectivos, refuerzan lo que queremos compartir con el lector y, ya de paso, lo ayudan a no perderse por el camino. Pero esto no es lo importante; apuesto a que lo que realmente ha captado tu interés es ese adjetivo, *vacías*, que se ha quedado ahí, como colgando precisamente del vacío. Me alegra poder anunciarte que estás ante tu primer encabalgamiento, que consiste en interrumpir más o menos abruptamente una oración al final de un verso para continuarla en el siguiente. Hay veces incluso que lo que se interrumpe no es la frase sino la palabra; recuerda (es mucho pedir, lo sé) los célebres versos de la *Vida retirada* de Fray Luis:

*Y mientras miserable-  
mente se están los otros abrasando.*

Dejar colgado un adjetivo a la espera del nombre al que acompaña es uno de los encabalgamientos más utilizados en la métrica del soneto, y no veo mal que lo utilices. Pero ahora hay que buscarle una pareja de baile a la palabra *vacías*. Habíamos quedado en que, en esta perspectiva de la idea de mudez, aparecía una nueva idea, la de la oquedad del lenguaje. Imagínate que las palabras son como un fruto del que se le ha extraído la pulpa. ¿Qué quedaría? Quedaría la piel, la cáscara. Fíjate:

*Se me van y me dejan las vacías*

*cáscaras del lenguaje.*

Aunque si empezamos el verso con una palabra esdrújula, le damos un giro demasiado violento al ritmo más pausado que hasta ahora hemos mantenido, ¿no te parece? Un sinónimo de *cáscara* que considero adecuado podría ser *caparazón*, pero es una palabra demasiado larga que desplaza el acento rítmico de *lenguaje* a la séptima sílaba. ¿Y *carcasa*? Veamos:

*Se me van y me dejan las vacías  
carcasas del lenguaje.*

Mucho mejor, porque así, al pasar de un endecasílabo melódico a otro heroico (acento en la segunda sílaba), en cierto modo se conserva la misma prosodia. Ahora es cuando nos encontramos ante un problema bastante peliagudo: hallar una palabra que acabe en *-oma* y que tenga que ver con el significado de vacío y de cáscara. Bueno, en realidad me temo que el problema es doble, porque hay que tener en cuenta también la rima del tercer verso. Ya te adelanto que en el diccionario de rimas no existe nada parecido, así que supongo que de nuevo estamos en uno de esos momentos en que la rima nos exige demasiado y amenaza con arruinar el poema. Dejémonos por tanto gobernar otra vez por ella, pero utilizándola a nuestro favor. Y para eso debemos ampliar el campo léxico asociativo del concepto de vacío. Nueva recapitulación: andas perdidamente enamorado, no te salen las palabras cuando estás cerca de la persona amada y el lenguaje te parece algo hueco, solo queda su carcasa, como si se hubiera vaciado. ¿No lo tienes? Pues yo sí: *carcoma*. Presta atención, joven *padawan*:

*Se me van y me dejan las vacías  
carcasas del lenguaje, la carcoma...*

Si antes teníamos el complemento (es decir, el adjetivo) al borde del abismo del primer verso, ahora acabamos de dejar el sustantivo (*carcoma*) de la misma manera y esperando un complemento. Prepárate, porque aquí es cuando empieza a cobrar sentido aquello de que el poeta es un fingidor. Vamos a condimentar nuestro soneto con una nueva especia en la que no habíamos pensado y que aparentemente (solo aparentemente) nos desvía de la idea inicial. ¿Listo? Ahí va: te quedas mudo, el lenguaje deja de tener sentido y también lo que escribes. Sí, has leído bien: y también lo que escribes. ¿No es eso lo que en verdad te está ocurriendo? La chica de tus sueños te ha trastocado el alma y lo máspreciado que en ella atesoras, el lenguaje. Pero el lenguaje en todos sus aspectos, incluido el que utilizas en tu secreta afición por la escritura. Reconócelo, eres un poeta, de hecho, ahora mismo estás enfrascado en la composición de tu primer soneto. Tampoco sería tan descabellado incluirlo. Así que te encuentras en un estado tal que ni lo que dices ni la poesía que secretamente escribes tienen sentido para ti. Lo que dices, porque está vacío. Lo que escribes, porque te parece insípido, monocolor, inelegante y tosco, apestando a ese veneno mortal que siempre llevan consigo lo infructuoso y lo estéril. Repasa cada uno de estos calificativos y descubrirás el camino para concluir el segundo cuarteto:

*de una lírica tosca y monocroma,  
enferma de metáforas baldías.*

Y ahora vuelve a leer los dos cuartetos de un tirón, a ver qué tal suenan:

*Se me van las palabras, no son mías,  
se emancipan las siervas del idioma,  
se rebelan sus alas de paloma  
imponiendo sus mudas tiranías.*

*Se me van y me dejan las vacías  
carcasas del lenguaje, la carcoma  
de una lírica tosca y monocroma,  
enferma de metáforas baldías.*

Qué te voy a decir yo que tú no sepas ya. Suenan bastante bien. Tres puntualizaciones, sin embargo. La primera es una curiosidad: fíjate que, sin habérselo propuesto, nos ha salido un verso aliterado que viene como anillo al dedo a la idea de oquedad: *carcasas del lenguaje, la carcoma*. La repetición del sonido /k/ es todo un logro, enhorabuena. La segunda es una obviedad: a pesar de haber utilizado dos versos heroicos (el segundo y el cuarto del segundo cuarteto), hemos seguido manteniendo el ritmo melódico, lo cual, teniendo en cuenta tu escasa pericia, es otro tanto más que te tienes que apuntar. La tercera puntualización es algo más reflexiva. Atiende al hecho de que, a pesar de que en un principio solo querías hablar de tu incapacidad para expresarte, has ampliado el tema a la poesía. ¿Has mentido? No, simplemente has fingido lo que sientes escribiendo sobre lo que en realidad sientes, que es precisamente lo que nos descubre Pessoa en su poema. Y lo mejor: con el propósito de hablar únicamente de ti, has ampliado el significado de lo que te ocurría y lo has hecho

un poco más accesible, más universal. Ahí reside el secreto de la poesía, en la capacidad que esta tiene de trascender la experiencia personal del poeta y convertirla en la experiencia del lector.

Pero no te regodees demasiado en lo que acabas de conseguir; todavía te falta la parte más importante: el picotazo. De él depende que el soneto funcione. Así que manos a la obra.

## LOS TERCETOS

Para comprender a qué se refería Lope con lo del picotazo, piensa en una película de suspense. El término *suspense*, según el DRAE, significa: “Expectación impaciente o ansiosa por el desarrollo de una acción o suceso, especialmente en una película cinematográfica, una obra teatral o un relato”. Te habrás percatado de que es un vocablo íntimamente ligado a la narrativa, al arte de contar una historia, y de que, incluso así, lo he traído a colación a sabiendas de que el soneto pertenece al género lírico. Pero es que no se me ocurre un símil más adecuado que este para que entiendas lo que es el picotazo final de un soneto.

Hablemos un poco más del suspense.

¿Qué es lo que nos causa *expectación impaciente o ansiosa* cuando vemos una película de suspense? No existe solo una causa, hay varios elementos que intervienen, si bien en ocasiones no concurren todos a la vez. Aunque si tuviera que nombrar un par de ellos, elegiría, por ser dos de los más importantes, la curiosidad y la sorpresa. El espectador (el buen espectador, claro está) es por naturaleza curioso. Igual que el lector. Si el planteamiento de una película le ha interesado desde el principio, se quedará clavado en su butaca

hasta que esta termine. La curiosidad, combinada con la empatía y los interrogantes que un buen argumento debe plantear, es una de las bases más firmes del suspense. ¿Quién ha matado al abogado? ¿Qué hace el marido de la protagonista cada vez que dice que va a pasear al perro?

En poesía, la curiosidad se consigue con lo que unos lingüistas rusos de principios del siglo xx llamaron ‘desautomatización’. Para que comprendas este concepto debes pensar en cómo te comunicas con los demás y en cómo los demás se comunican contigo. Si te das cuenta, la mayoría de enunciados que se utilizan en el lenguaje cotidiano son locuciones, frases hechas. Nosotros no lo percibimos conscientemente, pero sabemos que tras un sujeto va necesariamente un predicado, o que si estamos describiendo un automóvil utilizaremos sustantivos y adjetivos que semánticamente tienen que ver con el significado del concepto de automóvil. Nuestro lenguaje está *automatizado*, y es necesario que lo esté porque así es mucho más fácil hacerse entender. Pero, siguiendo con el ejemplo del automóvil, ¿qué ocurriría si, en la descripción que estamos haciéndole a un amigo del coche que acabamos de ver pasar a toda velocidad por la calle, de pronto decimos: era del color de la sangre, sus faros eran dos llamas doradas y, en vez de ruedas, tenía cuatro alas negras que lo hacían volar? Por supuesto, nuestro amigo se quedaría mirándonos y nos consideraría rematadamente cursis. Y la razón de esto es que, en el momento de la descripción, hemos *desautomatizado* el lenguaje, es decir, hemos producido un efecto de extrañamiento en nuestro interlocutor porque se ha topado con algo inesperado. Según los formalistas rusos, esto es lo que convertía lo cotidiano en literario, y yo añadiría que aquí es donde reside el secreto para crear expectación en poesía. Pero, cuidado, la desautomatización que causa suspense no ha de ser gratuita,

debe tener un porqué y, sobre todo, un para qué (el famoso 99%, ya sabes). Si empezamos a lanzar versos sin sentido provocaremos que el lector pierda el interés a los cinco segundos. Esta es una de las razones que explica por qué las vanguardias literarias nunca han gozado del afecto de la gran mayoría de lectores.

Un soneto, por tanto, ha de causar expectación *desautomatizando* el mensaje antes de llegar al picotazo. Y yo creo que nosotros lo hemos conseguido utilizando las metáforas de las aves y de las carcasas vacías, por ejemplo, o las anáforas al principio de cada cuarteto. El lector, del mismo modo que ante una película de suspense se pregunta por la identidad del asesino, aquí desea saber qué significa todo eso de que las palabras se rebelan y cuál es la causa de que lo hagan.

Y ahora es cuando debería llegar la sorpresa. El factor sorpresa, en todo suspense que se precie, aparece cuando sucede algo que no se espera. También forma parte de la desautomatización del lenguaje, de hecho, la desautomatización, en sí misma, suele causarnos sorpresa. Por ello es tan importante el picotazo. Pero debemos ser muy hábiles en la gestión de esa sorpresa, ya que, cuando se descubra el pastel, las pistas deben cuadrar, no ha de quedar nada descolgado en la secuencia lógica de causas y efectos. La sorpresa, en el suspense, es un mecanismo muy sutil que juega con la sospecha y con la sugerencia. Quiero decir que la sorpresa es tanto o más sorpresiva cuanto más se cree en el espectador la sensación de que al final todo tiene una explicación razonable.

Quédate con esta idea, porque es precisamente la que explica la propuesta que estoy a punto de hacerte: antes de abordar los tercetos en conjunto, piensa en el picotazo, y, si es posible, escríbelo. No se trata de empezar la casa por el tejado. Del mismo modo que el guionista de una película de suspense sabe desde el principio cómo va a

acabar la historia que ha ideado, un buen sonetista debe tener muy presente cómo va a rematar el soneto. Así pues, centrémonos ahora en por qué se te van las palabras y procuremos describirlo en dos o tres endecasílabos que nos servirán para completar los tercetos que nos faltan. No es tan difícil, únicamente tienes que plantearte la pregunta: ¿cuándo me quedo sin saber lo que decir?; y seguidamente ofrecer la respuesta: cuando la veo todos los días. Pero yo aquí sería un poco más puntilloso. No se trata de responder exactamente eso, sino de buscar algo que, significando eso, haga mucho más universal la experiencia amorosa.

Estar enamorado es complicado, y más cuando el amor (por diversas razones; en tu caso porque todavía no te has atrevido a confesarlo abiertamente) no es correspondido. ¿Cuál es la causa de que el amor nos ponga patas arriba la vida? En realidad, no existe una sola causa, sin embargo, si hiciéramos un esfuerzo de introspección, podríamos concluir diciendo que todas esas razones tienen una característica común: el enfrentamiento. Por eso el amor, desde muy antiguo, ha sido descrito como una guerra en la que dos bandos (ella y él) miden sus fuerzas, pero también una guerra que convierte el universo en un campo de batalla donde todo termina enfrentándose entre sí: hombre y mujer, deseo y realidad, euforia y tristeza, violencia y ternura, cuerpo y espíritu... La lista de opuestos podría llenar varias páginas.

Tal vez una de las antítesis más interesantes sea la que nace de la enorme descompensación que hay entre lo que existe y lo que nosotros percibimos que existe. Enceguecido por el amor, nadie es capaz de ver lo que ocurre a su alrededor como antes lo hacía. Todas las cosas adquieren repentinamente una intensidad inusitada con la que se nos hace bastante difícil convivir. Estando enamorado se vive a flor de piel: las canciones nos emocionan, los paisajes nos sobrecogen, los



detalles nos hacen perder el sueño. O sea, enfrentamos nuestra insondable profundidad a la superficialidad cotidiana del mundo. Esto es precisamente lo que deberías mostrar en tu soneto, porque es lo que desde un principio querías expresar en él. El cataclismo (absolutamente definitivo para ti) que te produce algo tan nimio (para el resto de los mortales) como es estar cerca de la chica que te acelera los latidos del corazón. Por tanto, como los dos cuartetos han descrito lo trascendente, el picotazo debería ahora centrarse en lo cotidiano.

Es entonces cuando vuelves a pensar en lo que ocurrió hace dos días. Ella estaba a escasos metros de ti, como siempre, pero en realidad a años luz de distancia. Sin que se entere, sueles observarla. La has mirado tanto que ahora te sabes todos sus gestos de memoria. Hace dos días también la mirabas con atención mientras ella consultaba el móvil. Parecía que esperaba a alguien. Una honda de su cabello le caía por la sien derecha ocultándole parte de la cara. Todo en ella te gusta: esa media sonrisa, aquel desvío de los ojos, ese fruncir casi imperceptible de los labios. Pero si hay un gesto que te vuelve loco es el que hace con la mano cuando se aparta el cabello del rostro. Dura un segundo apenas, pero tú lo conservas en la cabeza varias horas. Hace dos días lo volvió a hacer, aunque esta vez sucedió algo más: alzó la vista de repente y sus ojos se encontraron con los tuyos. Atención: sus ojos se encontraron con los tuyos y no al revés; este detalle es muy importante.

Bien, ya tienes tu picotazo. Veamos ahora cómo le podemos aplicar la máquina de fabricar endecasílabos.

Salir de los cuartetos y abordar los seis versos restantes siempre supone un alivio. Como ya apunté varias páginas más arriba, los tercetos de un soneto pueden ser concebidos de tres maneras. Una de ellas, la más habitual, es considerarlos a ambos como una unidad

donde se incluirá la conclusión. Otra forma es dividiéndolos en dos partes: el primer terceto perteneciendo aún al campo semántico de los cuartetos, y el segundo siendo reservado para el picotazo. La tercera, la más efectista, es postergar la conclusión al último verso. Resumir en once sílabas la anécdota de alguien que hace un gesto con la mano y cruza la mirada con otra persona parece una labor casi imposible. Pero, por otro lado, dilatar esta aparente nimiedad a lo largo de los dos tercetos tampoco es que sea muy aconsejable. En otras palabras, un solo endecasílabo se nos queda pequeño y seis constituyen un molde demasiado grande. Así que lo más sensato es que reserves el picotazo para el último terceto.

He comentado antes que salir de los dos cuartetos siempre supone un alivio, sin embargo, lo que no he dicho todavía es lo liberado que uno se siente al dejar atrás la rima en ABBA. Recuerda que los tercetos, aun estando sujetos a una estructura prefijada por la tradición, son mucho más flexibles. Pueden presentar las siguientes rimas: CDC/DCD, CDE/CDE, CCD/EED, CDD/CEE, CCD/DEE y CDC/EDE. También existen otras combinaciones en las que hay más de dos versos de separación entre una rima y otra (CDE/DEC, por ejemplo), pero no te las aconsejo ya que, en mi opinión, la sensación de la rima se pierde. ¿Cuál de ellas elegir? La respuesta dependerá del desarrollo de la escritura.

Empecemos por el primer verso del último terceto. Puesto que hemos utilizado la misma fórmula al principio de cada uno de los dos cuartetos, no veo mal seguir haciéndolo aquí:

*Se me van las palabras cuando esperas.*

¿Te has percatado de lo que acaba de pasar? ¿No? Por primera vez en todo el soneto has utilizado la segunda persona del singular. Te has dirigido a ella. Con este detalle aparentemente tan baladí, has puesto las cosas en su sitio y has convertido un soneto que describía cómo te abandonaba la capacidad de comunicarte en todo un soneto de amor. Por otro lado, el verbo *esperar* está bien traído. Recuerda que hace dos días ella parecía esperar a alguien mientras atendía distraída la pantalla de su móvil. Además, la rima en *-eras* presenta una cantidad nada despreciable de posibilidades.

Ahora toca describir ese gesto que hace con la mano que tanto te gusta, pero, ¿cómo introducir algo tan grande en un espacio tan pequeño? Muy fácil: admitiendo con humildad el hecho de que no puedes dar muchos detalles de ese gesto; puedes hacer uso de la palabra *mano*, pero ya está. Bien, pues entonces hagamos de esta limitación una virtud, esto es, como no podemos ser precisos, seamos absolutamente imprecisos:

*y un no sé qué haces con la mano.*

Problema: es un eneasílabo. Y además, el verbo que has utilizado no me gusta mucho. Hemos quedado en que seríamos imprecisos, ¿no? Pues pensemos en algo que denote imprecisión. ¿Lo tienes? Exacto:

*y un no sé qué insinúas con la mano.*

Y por último, el instante en que la mirada de ella se cruza con la tuya:

*y se cruza con mis ojos tu mirada.*

Más problemas: se trata de un dodecasílabo. Piensa por un momento en el suceso de hace dos días. Ella alza los ojos y te mira. ¿Por qué? Quizá por ese instinto de sentirse observada, qué más da. Lo cierto es que hace dos días ella pareció percatarse por fin de tu existencia. Y en realidad no fue un cruce de miradas. Sus ojos se encontraron con los tuyos. Así, de pronto. Y casi con cierta violencia. Veamos qué tal queda lo siguiente:

*y topa con mis ojos tu mirada.*

No está mal. Léelo en voz alta:

*Se me van las palabras cuando esperas,  
y un no sé qué insinúas con la mano,  
y topa con mis ojos tu mirada.*

Creo que ya tenemos el último terceto de nuestro poema. Y fíjate que, aun habiendo introducido un nuevo tipo de endecasílabo en el segundo verso (el sáfico, de acento en la cuarta sílaba), no se rompe con la prosodia que se ha mantenido desde el inicio.

Una de las ventajas de empezar la conclusión por el último terceto es que la rima que se establece queda muchísimo más natural. El lector, al leer el soneto, siempre creerá que ha sido compuesto empezando por el principio y acabando por el final, es decir, que se te ha ido ocurriendo la rima de cada verso sin un plan establecido de antemano. Recuerda que la rima era una dictadora terrible que podía hacerse con el mando del poema, obligarnos a forzar las palabras y a

desviarnos de nuestro cometido inicial. Pero comenzar por el picotazo impide todo eso, ya que, en realidad, al componerlo en primer lugar, hemos huido de la necesidad de que rimara con algo anterior, y más teniendo en cuenta que (sin habérselo propuesto, la verdad) nos ha salido la estructura CDE (-eras, -ano y -ada).

Ya estás terminando. La impaciencia te corroe. Miras por la ventana y te asombras al comprobar que está amaneciendo. ¿Cuánto tiempo llevas escribiendo? Ninguno de tus profesores de literatura te ha dicho nunca lo que cuesta escribir un poema. Tus músculos están agarrotados. Te levantas de la silla. Te desperezas. Le echas un nuevo vistazo al papel. Por un instante piensas en volver a la cama. Mañana, es decir, hoy, tienes que ir a clase. No has dormido nada y vas a estar todo el día como un alma en pena. Pero no, no debes abandonar ahora que has recorrido la mayor parte del camino y el final está tan cerca. Vamos. Haz un último esfuerzo. Vuelve a sentarte y lánzate sobre el terceto que te queda.

Ya sabes cómo va a comenzar: *se me van las palabras*. Ahí están las primeras siete sílabas que pondrán fin al trabajo. Recuerda que este último terceto es en realidad el primero, así que de nuevo debes regresar mentalmente a la primera parte del soneto, esto es, al juego de metáforas que ha identificado las palabras con siervas emancipadas, con palomas y con carcasas terriblemente huecas. Hay que buscar nuevos términos imaginarios que terminen de pulir el campo semántico.

Las palabras se te escapan, vuelan como palomas. ¿No las imaginas revoloteando en el aire? Visualiza un cielo azul, trata de sentir una leve y cálida brisa. Podría ser primavera. El cielo, la brisa y tus palabras suspendidas en el aire, como semillas yendo de acá para allá.

Leves. Ligeras. Insustanciales. Pero también podrían ondear, sujetas a un mástil invisible, como pequeñas banderas:

*Como banderas flameadas.*

De acuerdo, no está mal, tiene sentido. Me gusta el adjetivo *flameadas*, que en singular rimaría con *mirada*. Pero otra vez has tropezado con un eneasílabo. Piénsalo mejor. Las banderas están hechas normalmente de tela. ¿Por qué no utilizar aquí una metonimia?

*Como una tela flameada.*

Y ahora búscale un adjetivo antepuesto a *tela*. Eso es. Ya lo tienes:

*Como una vaga tela flameada.*

Este debería ser, por la rima en *-ada*, el último verso del primer terceto. Te ha salido de golpe como siguiendo el segundo término de una comparación, así que vayamos tras el primer término.

*Se me van las palabras, tan ligeras*

(...)

*como una vaga tela flameada.*

*Ligeras* es perfecto; rima con *esperas*. Ahora necesitas algo que rime con *mano*. El verso que falta tendría que ser también un símil, y debería empezar de la misma forma para conseguir que haya un paralelismo. Regresa a la imagen mental que acabas de elaborar líneas

más arriba. Hemos quedado en que te has imaginado un cielo azul de primavera y la brisa que esparce las semillas. Las palabras son tan leves, tan ligeras como semillas. Hoy tienes suerte, joven *padawan*. ¿Sabes cómo se llaman esos pelillos que sirven para que las semillas vuelen de un lado a otro? Vilanos. Es la palabra que te falta, pero ha de estar en singular para que rime con *mano*. ¿Como el vuelo de un vilano? (imposible: octosílabo). ¿Como la cabriola de un vilano? (para nada: decasílabo). ¿Entonces? ¿Como las acrobacias del vilano? Es un endecasílabo, pero no me convence. Si te fijas bien, comprobarás que la primera sílaba acentuada es la sexta, es decir, hay anacrusis (que era, recuérdalo, un fragmento de verso sin acentuación). Y no es que esté prohibida, pero se le considera poco elegante (de hecho, a los endecasílabos con anacrusis se les conoce con el poco amable calificativo de “vacíos”).

Un momento, vuelve a leer con mucha atención el tercer verso:

*Como una vaga tela flameada.*

¿Y si jugáramos un poco con las palabras? Ya, no sabes de qué estoy hablando, ¿no? Observa con atención:

*Como una **vaga tela** flameada.*

¿Lo ves ahora?:

*Como una **vaga–tela** flameada.*

Podemos aprovechar este calambur que nos ha caído del cielo, ¿no te parece?

Como una **bagatela** de vilano.

El término *bagatela* se adapta perfectamente a lo que queríamos expresar en el verso. Significa algo sin importancia, y ten presente que hemos usado el adjetivo *ligeras* y que buscábamos algo referido a la cabriola, al revoloteo de un vilano.

Bien, solo te queda ordenar las piezas del rompecabezas y contemplarlo en su conjunto. A ver qué te parece:

*Se me van las palabras, no son mías,  
se emancipan las siervas del idioma,  
se rebelan sus alas de paloma  
imponiendo sus mudas tiranías.*

*Se me van y me dejan las vacías  
carcasas del lenguaje, la carcoma  
de una lírica tosca y monocroma,  
enferma de metáforas baldías.*

*Se me van las palabras, tan ligeras  
como una bagatela de vilano,  
como una vaga tela flameada.*

*Se me van las palabras cuando esperas,  
y un no sé qué insinúas con la mano,  
y topa con mis ojos tu mirada.*



Aún el corazón te late a toda velocidad. Sientes la euforia del trabajo bien hecho, esa euforia secreta que siempre tratas de impedir que se te note.

Pero sabes que falta lo más importante. Acabas de cumplir con éxito la primera fase de tu misión y ahora tienes que abordar la segunda, que es la más importante y la que en realidad otorga sentido a escribir un poema de amor. Así que copia con tu mejor letra el soneto en una hoja en blanco y mételo en la mochila.

Hoy puede ser uno de esos días que recuerdes durante toda tu vida