

“LA ROSA REVELADA”

POEMA DE *NO MAS QUE UNA ROSA*

DE PEDRO PRADO

por Carmen Balart

En *No más que una rosa* Pedro Prado se nos revela como un poeta que se asoma a la intimidad más profunda del ser y a su relación con la eternidad. Para él, ni la vida ni el hombre tienen término o fronteras. Sin embargo, lo peculiar de la existencia radica en que el infinito debe configurarse dentro de unos límites concretos. Por esta razón, tal vez, elige el soneto. A través de experiencias básicas temporales —el amor, el mundo y la muerte— trata de alcanzar la eternidad. La realidad sólo cobra valor en relación con la dimensión de eternidad. Este anhelo de trascendencia mueve al hablante de “La rosa revelada” y lo lleva a una singular vivencia del sentimiento del amor y de la muerte.

El hecho de que el libro esté formado por ciclos nos indica que en Pedro Prado hay el afán de construirlo de acuerdo a una arquitectura que se ciñe a un plan previo de trabajo. No es, por tanto, un álbum de poesías en que éstas ocupen un lugar azaroso, de acuerdo a la inspiración poética. La estructura de *No más que una rosa* es la de una unidad temática con un principio, un desarrollo y un fin. Dentro de la obra cobra incluso una importancia especial la distribución numérica de los ciclos.

Los sonetos que integran la obra constituyen un sistema ordenado, pero en movimiento, ya que ellos describen un círculo que se cierra sobre sí mismo, para reabrirse en una eterna repetición.

Reproducimos el texto del poema “La rosa revelada”:

“LA ROSA REVELADA”¹

(del ciclo: *Dispersión de la rosa en la tierra y el cielo*)

- (1) Si tú supieras lo que buscas tanto
- (2) si no ignorase lo que tanto anhelo,
- (3) ni tú tendrías desespero y llanto
- (4) ni yo dudara del azul del cielo.

- (5) Los dos sentimos que nos cubre un velo
- (6) pero ahora ese velo si levanto,
- (7) ambos sabemos que termina el duelo
- (8) ante un misterio prodigioso y santo.

- (9) Algo agoniza y al morir transido
- (10) surge de la invisible sepultura
- (11) la rosa del amor, que hacia el olvido,

- (12) en el eterno olvido siempre dura;
- (13) más allá del amor hemos vivido
- (14) allí donde el amor se transfigura.

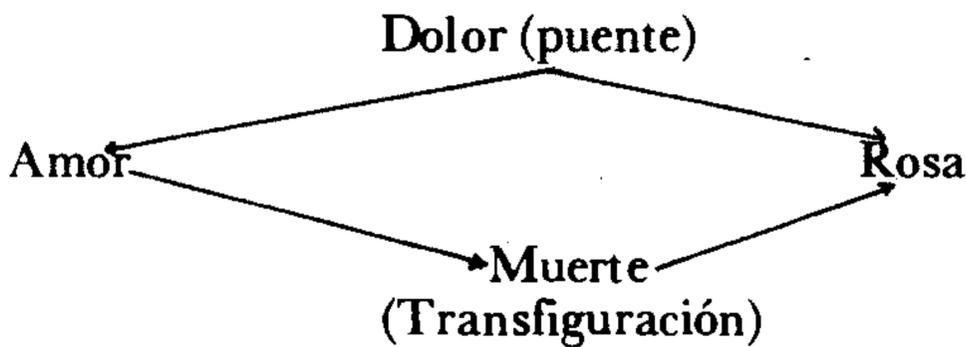
HIPOTESIS DE ANALISIS

Este soneto nos expresa el momento de la revelación de un misterio que permite al hablante superar su perspectiva temporal —existencial— y trascender a la eternidad. En el instante de la visión, el hablante traspasa el umbral de lo humano y alcanza una vivencia total. Por eso, es un yo hiperbólico impulsado hacia lo alto por un afán espiritual. La elevación del yo a una trascendencia que lo transforma de tal manera, le permite penetrar el “velo” que cubre lo terrenal y conocer la eternidad, al revelársele el misterio de la transfiguración del “amor” en “rosa”. La abolición del velo y la superación de la muerte le descubren al hablante su origen divino. Esta apertura a un ámbito ilimitado es un viaje hacia el infinito, que responde a la necesidad de plenitud de la vivencia amorosa: el hablante aspira a la perdurabilidad del amor, la que se puede lograr a través del dolor y la muerte de algo. Sólo mediante este acto de redención se alcanzará el amor ideal, susceptible de mantenerse siempre igual, en el recuerdo.

Tradicionalmente la rosa se caracteriza por su fragilidad, pero

¹Prado, Pedro. “La rosa revelada” poema de *No más que una rosa*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1946, pp. 63-64.

en el poema “la rosa del amor” es la que triunfa sobre la muerte. La “rosa” es la imagen del amor transfigurado, del amor vivido más allá de los límites humanos. El hecho de que la rosa venza a la muerte, significa que ésta no logra desintegrar al amor, al contrario, permite que se convierta en rosa: “algo agoniza y al morir transido surge la rosa del amor...”.



ESTRUCTURAS COMPLEMENTARIAS DEL POEMA

En el soneto encontramos una progresión en que los cuartetos van a ser antecedentes de la situación configurada en los tercetos, hasta el verso 12 inclusive. El último par de versos aparece como la síntesis del contexto.

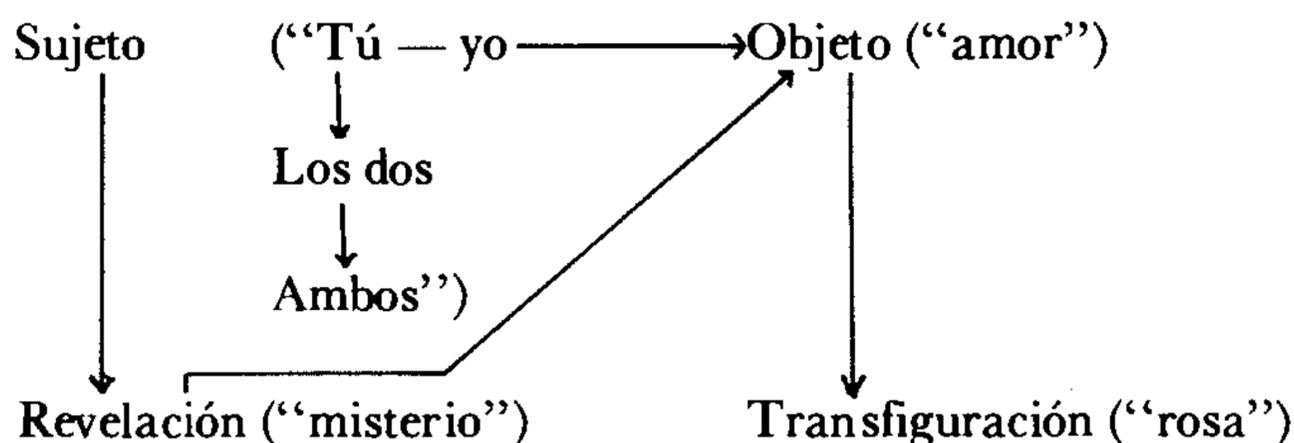
Es posible establecer una división tripartita, si se atiende al movimiento de sujeto a objeto que se da en el poema. Cada cuarteto constituye un cuerpo cerrado tanto sintáctica como semánticamente. Los tercetos forman la tercera unidad.

El primer cuarteto gira en torno a las series del tú y del yo. El yo está visto por su posibilidad de duda y de apertura desde dentro de sí hacia afuera, para tratar de obtener en un movimiento ascendente la dimensión del cielo, la que es imposible en esta primera instancia. Por su parte, el no conocimiento del tú lo hace adentrarse en sí mismo y lograr sólo aquello que es propio de su ámbito: “desespero y llanto”.

El segundo cuarteto representa el momento de la luz frente a la ignorancia y duda iniciales: “termina el duelo ante un misterio prodigioso y santo”. Se alcanza esta nueva etapa por la apertura del yo. Cobran valor expresivo la antítesis: “nos cubre un velo” y “ahora ese velo si levanto”, y las formas verbales en presente de indicativo. Tú y yo de la estrofa anterior se fusionan en un “ambos”.

Los tercetos (hasta verso 12) presentan la experiencia en sí, independiente de los sujetos en los cuales ésta tiene lugar. Se ha trascendido a lo universal gracias a la revelación de un misterio. Los verbos (tanto personales así como el infinitivo) se vuelven altamente significativos, no por el juego temporal, sino por la gradación que establecen: “agoniza, morir, surge, dura”.

Los dos últimos versos constituyen una síntesis de todo lo anterior y se observa en ellos la estructura propia de este soneto:



Esta organización tripartita descansa en los paralelismos, en la progresión manifestada por ciertas formas verbales, y en el sistema de relaciones que une las rimas, que hace que determinadas palabras se conviertan en equivalentes por sonido y sentido. Todas estas combinaciones se superponen perfectamente una dentro de otra y, reunidas, hacen del soneto una estructura única con su propio sistema de referencias.

MOTIVACION DEL POEMA

Lo que obliga al yo lírico a prorrumpir en su discurso es el descubrimiento, en el sentido de revelación, de la ley de la vida, de la muerte y de la resurrección. Poco importa que la situación que expresa el poema corresponda o no a visiones reales del autor, pues esto sobrepasa el umbral del contexto poético. El valor del soneto no reside en el hecho de que refleje la autenticidad de una experiencia espiritual del autor, sino en el arte de convencer al lector de que se trata de una experiencia vital que debe ser compartida.

EL TITULO DEL POEMA

“La rosa revelada” es una síntesis del contenido temático del poema, pues nos configura una imagen anticipatoria de éste. El centro de esta imagen está en el participio “revelada”. Este funciona como adjetivo y no precisa una cualidad sensible —color, forma, sabor, olor— del sustativo “rosa”, sino que expresa el resultado de una acción.

La revelación se fundamenta en una suprarrealidad y viene a ser la manifestación de una verdad oculta. El título “La rosa revelada” indica un estado de gracia al cual accede el hablante por la contemplación de “un misterio prodigioso y santo”, ante el cual el lector se siente involucrado plenamente.

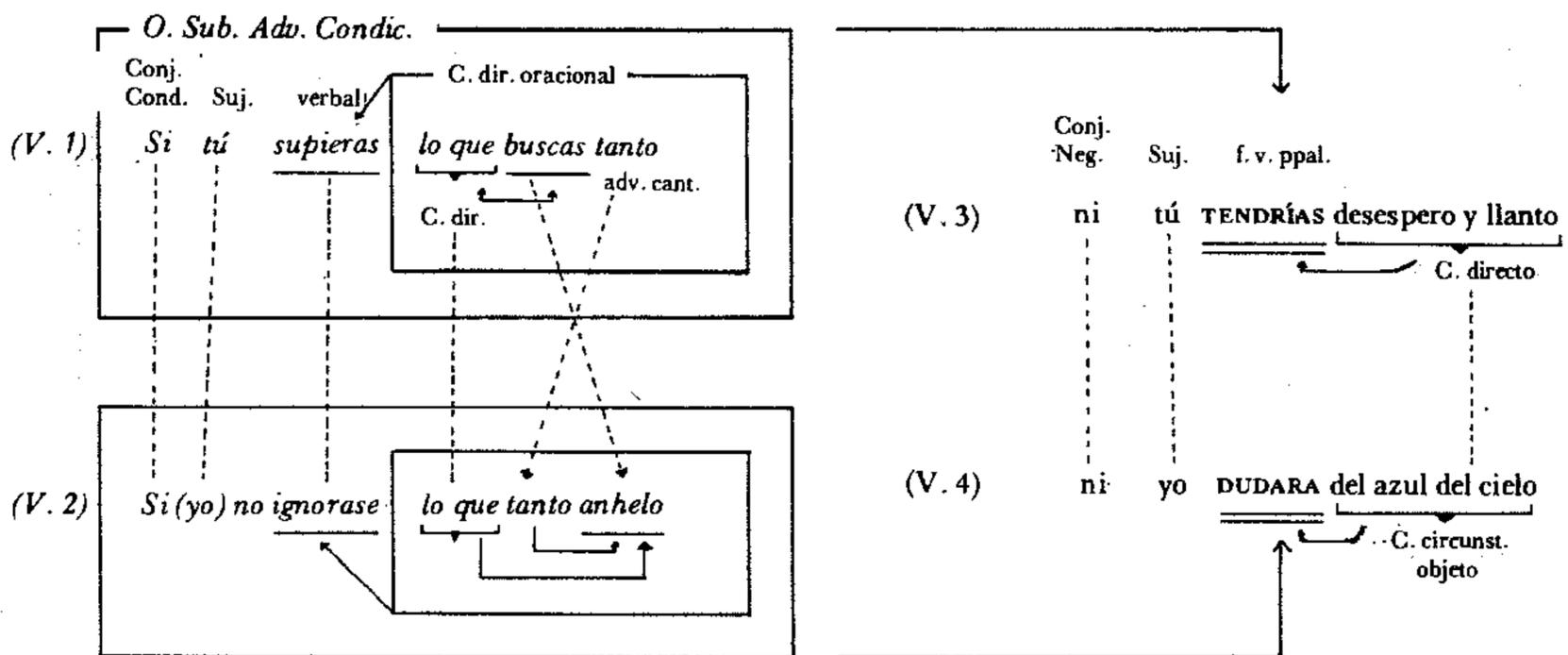
HACIA UN ANALISIS INTERPRETATIVO DEL SONETO

Primer cuarteto

La primera estrofa está centrada en la existencia humana. Es el momento del afán del conocimiento racional; mediante éste se trata de alcanzar la visión de la totalidad.

Desde el punto de vista de la construcción, el primer cuarteto se compone de dos oraciones condicionales formadas cada una por una prótasis y una apódosis, que constituyen, respectivamente, la condición y la consecuencia, si tal condición fuera susceptible de realizarse.

Los versos 1 y 3, que conforman el primer período condicional, se refieren al tú, mientras que los versos 2 y 4, referidos al yo, constituyen el segundo período condicional. Tenemos, así, una descripción implícita de los apareamientos² presentes en esta estrofa. También se puede afirmar que en las mencionadas proposiciones se dan una serie de apareamientos paralelos³ que sirven para unificar la estrofa:



La red de emparejamientos que ofrece este primer cuarteto permite observar que ambas oraciones principales tienen una organización

²Levin, Samuel. *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1974. Samuel Levin “pone de relieve la existencia de unas estructuras que son peculiares al lenguaje de la poesía y que ejercen una función unificadora sobre el texto en que aparecen” (p. 22). A estas estructuras les da el nombre de “apareamientos”, “emparejamientos” o “couplings” (pp. 35-53).

³Para Samuel Levin (Ob. cit.) las equivalencias se generan cuando las posiciones son comparables o paralelas. Posiciones equivalentes comparables en el caso de términos que desempeñan idéntica función gramatical respecto a un mismo término. Posiciones equivalentes paralelas en el caso de palabras que desempeñan las mismas funciones, pero en oraciones diferentes. (pp. 53-56).

paralela, perfectamente simétrica. A su vez las oraciones subordinadas condicionales se relacionan entre sí mediante emparejamiento paralelo. Por su parte, los complementos directos oracionales muestran una estructura paralela. En el interior de estos complementos se produce un paralelismo cruzado: “buscas tanto”, “tanto anhelo”. Establecido el cuadro anterior vemos que los apareamientos que aparecen en estas construcciones, todos ellos basados en una equivalencia natural de tipo semántico⁴, son los siguientes:

(V.1.) Conj. Condic. -Suj. -F. verbal -C. Dir. Orac. (c. dir.- f. verbal- adv. cant)

(V.2.) Conj. Condic. -(Suj.)-F.verbal -C.Dir.Orac. (c. dir.- adv.cant.-f. verbal)

en las *proposiciones condicionales*

(V.3) Conj. Neg. -Suj. -F. verbal principal- C. Directo

(V.4) Conj. Neg. -Suj. -F. verbal principal- C. Circunst. Objeto

en las *proposiciones principales*

Como se puede apreciar por el gráfico, la unidad del primer cuarteto, que gira en torno a las series del tú y del yo, descansa en los paralelismos morfológicos, sintácticos y semánticos, reforzados a otro nivel por la rima, por el metro, por el acento rítmico y por las unidades de sentido que se encuentran cada dos versos alternados, primero con tercero y segundo con cuarto.

Los versos, referidos al tú, forman la primera unidad con sentido completo:

(V.1) Si tú supieras lo que buscas tanto

(V.3) ni tú tendrías desespero y llanto.

Desde la perspectiva de la retórica tradicional, ambos versos constituyen un encabalgamiento, pues el primero encierra la oración condicional y el tercero, el sujeto y lo que se predica de ese sujeto, ya que existe esa condición inicial. Los versos relacionados por la conjunción “ni” constituyen una ecuación negativa.

Una estructura idéntica se observa entre los versos 2 y 4, que aluden al yo: segunda unidad de sentido:

V.2) si no ignorase lo que tanto anhelo

V.4) ni yo dudara del azul del cielo.

⁴Samuel Levin (Ob. cit.) dice que los apareamientos se producen entre formas fónica y semánticamente equivalentes que, para constituir estructura poética, necesitan darse en posiciones equivalentes. En el proceso poético convergen, por tanto, las equivalencias posicionales y las naturales (semánticas o fónicas), quedando las segundas engastadas en las primeras (pp. 35-53).

Los encabalgamientos acentúan, en la serie del tú, la carencia de algo: “ni tú tendrías” y, en la del yo, la duda de algo superior a los límites humanos: “ni yo dudara”. Al mismo tiempo, a nivel prosódico los encabalgamientos realzan el final de los versos 1 “buscas tanto” y 2, “tanto anhelo”, al dejar por un instante el sentido en suspenso. Sólo que en el verso 1 interesa resaltar la cuantificación de la búsqueda y en el 2, el deseo vehemente por conseguir algo. Hay una diferencia semántica entre ambas series en cuanto al afán por superar fronteras humanas:

Del tú se dice: si supieras → lo que buscas → no tendrías desespero y llanto.

Del yo se dice: si no ignorase → lo que anhelo → no dudara del azul del cielo.

El tú se mueve en el ámbito que le es propio, su interioridad es su límite. Esta situación es evidente por los dos sustantivos que se emparejan por posición comparable con “tendrías”. Ellos nos indican una relación causa-efecto por la pérdida total de la esperanza, que va de la manifestación interna: “desespero” a la manifestación externa: “llanto”. En cambio, el yo se mueve dentro de un espacio de gran amplitud, duda del cielo, pues quiere llegar a él. La duda es condición propia del conocimiento científico. La razón del hablante, que aspira a la claridad y a la inteligibilidad racionalista, choca con la opacidad del mundo. Lo que el yo persigue es un anhelo inalcanzable, sólo posible, posteriormente, por la revelación. No puede salir de sí mismo para llegar a lo alto. Tenemos, entonces, por una parte, un afán de totalidad que conlleva una necesidad de integrarse a un todo, y por otra, una carencia de plenitud, los que llevan al hablante a sentirse limitado con respecto a su propia naturaleza.

Como los versos van alternados se establece un movimiento pendular del tú al yo:



Esta alternancia, pero no unión, es índice de la experiencia de soledad. Aparentemente están juntos, pero cada uno está aislado del otro por el no conocimiento. Es como moverse detrás de un límite que impide trasponer una barrera. El saber podría significar la unión de ellos.

	<i>Condición</i> →	<i>Objeto de esta condición</i>
	Si tú supieras	lo que buscas tanto
	si (yo) no ignorase	lo que tanto anhelo
consecuencia de la primera condición:	ni tú tendrías	desespero y llanto
consecuencia de la segunda condición:	ni yo dudara	del azul del cielo.

Los respectivos comienzos anafóricos de los versos (si tú, si yo, ni tú, ni yo), ya suponen un apareamiento. Es decir, que el paralelismo se manifiesta, en primer lugar, por las conjunciones y los pronombres personales en posición inicial.

Si se observan las formas verbales del primer cuarteto, éstas nos sugieren una acción propia de la conciencia racional, que parte del pasado, ocupa el presente y se proyecta al futuro. Los verbos nos configuran al hablante definido en su trayectoria existencial por lo limitado. Por ello le es imposible alcanzar el conocimiento total al cual aspira, pues se guía únicamente por su propia razón. Los pretéritos imperfectos de subjuntivo “si supieras”, “si no ignorase” apuntan a una acción pasada que se proyecta hacia el presente. Ambas formas verbales se relacionan semánticamente, significan: vivir en la ignorancia, que es indicio del primer momento del soneto, el de la oscuridad. “Buscas”, “anhelo” se refieren al presente en el cual se ubica el hablante para emitir su discurso. Se desea lo que no se tiene, pero al mismo tiempo esta búsqueda anticipa una realidad, aún inexistente. Ambos verbos forman un paralelismo de sentido. “Ni tendrías”, “ni dudara” expresan una acción futura en relación con el pasado que les sirve como punto de partida. La forma verbal “dudara” hace evidente el dualismo que se produce en la serie del yo, que desde su limitación tiende a lo absoluto: su afán es llegar a lo alto que está fuera de su ámbito racional y que no se puede lograr de acuerdo a las estructuras del mundo. Las experiencias que nos está entregando el hablante en el primer cuarteto son la de la dualidad, la de la separación y la del sufrimiento (dolor = “duelo”, como se verá posteriormente). Estas tres vivencias básicas del ser humano, el yo las reconoce integradas en un campo común, que es su propia mismidad.

La imagen “el azul del cielo” (v.4) nos incorpora un elemento de la naturaleza que adquiere un valor especial, pues tiene el sentido de lo inalcanzable. En la primera estrofa hay una expresión arquetípica del ser humano: el desconocimiento, la búsqueda anhelante y la duda constante definen, desde la perspectiva humana, al hombre. Esta manifestación arquetípica culmina con la metonimia que encierra

el cuarto verso. Con la metonimia se convierte una cualidad concreta (el color azul) en una noción abstracta (el azul). Este fenómeno trae como consecuencia un desplazamiento de la atención del lector hacia aquel aspecto que interesa resaltar: “el azul”, en cuanto al carácter abstracto y al hecho de que entre todas las posibles cualidades del cielo, sólo se retiene la que se desea recalcar. “Azul” y “cielo” son como sinónimos repetitivos, pues ambos aparecen con frecuencia asociados dentro de la tradición literaria, hasta el punto de que “azul” es una metonimia ya frecuente de cielo. “Azul” hace explícita una cualidad evidente que por sí mismo implica el sustantivo “cielo”, por ello podemos decir que funciona tautológicamente⁵. La derivación tautológica transfiere el significado de una palabra a la otra, y así el verso adquiere un énfasis expresivo. En este caso se intensifica el sentido de elevación. Es perceptible una analogía que hace “del azul del cielo” una imagen que cifra la búsqueda del ser humano en su afán por trascender. Por tanto, los sustantivos “azul” y “cielo” son semánticamente equivalentes y ocupan posiciones también equivalentes, desde el punto de vista del sintagma.

En el interior del cuarto verso se produce, además, una ruptura desde la perspectiva rítmica. “Azul” es la única palabra que quiebra el paralelismo acentual:

supieras - buscas - ignorase - tanto - anhelo - tendrías -
desespero - llanto - dudara - azul - cielo.

El acento cae en palabras graves y “azul” es palabra aguda. Por otra parte, es la única de terminación brusca, en consonante “l”. Esto nos muestra que la metonimia no sólo es altamente significativa sino, también, expresiva, pues corresponde a una ruptura de ánimo del yo: aquí, interiormente el hablante proclama su rebeldía con respecto a su precario conocimiento humano.

La gravedad fonética (e - a - o) de la primera estrofa apoya el tono de desaliento ante la impotencia de no poder superar una barrera que imposibilita la unión y el saber.

La rima alterna⁶ refuerza la organización posicional y semántica observable en el primer cuarteto, puesto que da lugar a apareamiento

⁵Riffaterre, Michael “Semantic Overdetermination in Poetry”. *PTL*. North-Holland Publishing Company, Netherlands, 1977. Michael Riffaterre dice: “Tautological derivation occurs when a word repeats the meaning of the one preceding, or actualizes one or more of its semes or presuppositions” (p. 5).

⁶“La rima constituye (...) un apareamiento en el cual una serie de formas fónicamente equivalentes ocupan posiciones equivalentes con respecto al esquema elegido por el poeta” (Levin, Samuel, *Ob. cit.*, p. 67).

miento basado en una equivalencia natural de tipo fónico y semántico al mismo tiempo. La rima, en la serie del yo, contribuye a fijar la situación de apertura a la cual aspira el hablante: “anhelo - cielo”; y en la del tú, se relaciona con lo que está centrado en sí mismo: “tanto - llanto”.

En síntesis, la primera estrofa nos configura la trayectoria existencial del hombre, desde la perspectiva del límite. El cuarteto se abre con un tú en relación a un yo. La imposibilidad de conocer lleva al tú a la desesperación y llanto, y al yo, a la duda de lo alto. Los paralelismos sintácticos, semánticos y fónicos prueban reiteradamente la ambivalencia del hablante: con la esperanza en el infinito, pero físicamente en el territorio de lo temporal. Esto nos demuestra que el hablante en su experiencia inmediata se reconoce como contradictorio.

Segundo cuarteto

El segundo cuarteto manifiesta la revelación que tiene lugar ante el hablante. Este adopta desde este momento (excepto verso 6) la primera persona del plural: “los dos”, “ambos”.

En esta estrofa, los versos 5 y 7 presentan los siguientes emparejamientos posicionales y semánticos:

<i>Sujeto</i>	<i>Forma Verbal</i>	<i>Compl. Directo Oracional</i>
Los dos	sentimos	que nos cubre un velo
Ambos	sabemos	que termina el duelo

El apareamiento antitético va de la experiencia del límite a la superación del dolor, de la ignorancia y de la duda.

La oración subordinada condicional: “ese velo si levanto” (v. 6) se empareja por posición paralela y además por el sentido antonímico con las oraciones condicionales del primer cuarteto (versos 1 y 3);

<i>Conj. Condic.</i>	<i>Sujeto</i>	<i>Forma verbal</i>	<i>C. Directo Oracional</i>
si	tú	supieras	lo que buscas tanto
si	(yo)	no ignorase	lo que tanto anhelo
si	yo	levanto	ese velo

Esta última proposición expresa la condición necesaria para alcanzar el conocimiento. El verso 7 “ambos sabemos que termina el

⁷Los apareamientos semánticos se organizan de dos formas: sobre la base de “semejanza de significado” y sobre la base de “oposición de significado”. (Levin, Samuel, Ob. cit., p. 43).

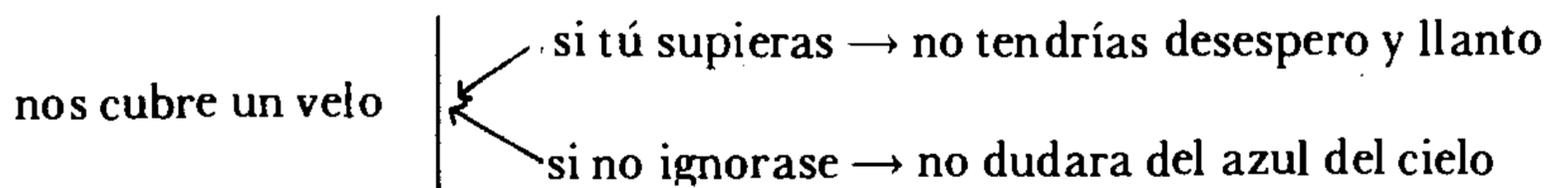
duelo” indica la consecuencia de su acción. Lo opuesto pasa con las subordinadas de la primera estrofa, pues éstas evidencian la carencia y el consiguiente efecto, “desespero, llanto” y duda.

Hay relación semántica de oposición entre “cubre” y “levanto” (versos 5 y 6, respectivamente) en cuanto a la actividad desempeñada por los sujetos. La primera forma verbal los ubica como receptores de la acción “nos cubre un velo”; en cambio, en la segunda, el yo es el agente del movimiento que lleva a la superación del obstáculo.

Nuevamente estamos frente a una compleja red de apareamientos sintácticos y semánticos, reforzados a otro nivel por paralelismo fónico y de sentido que ofrece la rima alterna (“velo - levanto - duelo - santo”).

El paralelismo antitético entre “nos cubre un velo” (v. 5) y “pero ahora ese velo si levanto” (v. 6) opone lo cerrado a lo abierto, lo que está tras el velo a lo que está más allá de éste. Ambos versos nos plantean la clave del poema, pues definen la naturaleza contradictoria del hombre, el cual oscila entre lo que tiene y lo que anhela: el “azul del cielo”, imagen del infinito. La antítesis está realizada por la conjunción adversativa “pero” y el adverbio de tiempo “ahora”. La conjunción une dos momentos opuestos del poema: antes y ahora. El adverbio, que funciona como un ‘shifters’⁸, concede especial importancia a la perspectiva temporal del presente. El verso 6 nos configura gráficamente el paso de la luz al quitarse el velo. Empieza desde el verso 6 en adelante una nueva etapa, la del saber (“sabemos”) y termina el dolor ante un misterio, como se verá en los versos 7 y 8.

El verso 5 constituye una expresión arquetípica del hombre dentro de la existencia humana. Por el simple hecho de vivir, éste se encuentra inmerso en un mundo que tiene sus características propias. El no poder trasponer cierto obstáculo, en este caso estar tras el velo, nos evoca al ser humano restringido por el límite. La imagen del velo confiere retroactivamente una más rica orientación a: “si tú supieras lo que buscas tanto” y “si no ignorase lo que tanto anhelo”. Se establece, así, una serie semántica que depende del verso 5, la del límite:



⁸Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Gredos, Madrid, 1970. Jean Cohen designa como ‘shifters’ a todas las palabras hechas para determinar, pero que resultan incapaces de cumplir su función (pp. 155-156).

Hasta este momento alcanza la etapa de la ignorancia, del buscar incesante y de la duda. El verso 5 desempeña una función tautológica con respecto a la primera estrofa. Sólo en el verso 5, los cuatro primeros adquieren su verdadera significación y expresión, ya que únicamente en este momento se cargan de un valor definitivo. Además, los cinco primeros versos, fuera de relacionarse semánticamente, mantienen una construcción sintáctica idéntica, lo que indica que se organizan mediante emparejamiento paralelo. Pero también se producen apareamientos internos desde el punto de vista del metro y del acento rítmico⁹:

<i>Conj. Condic.</i>	<i>Sujeto</i>	<i>Forma Verbal</i>	<i>C. Directo Oracional</i>							
Si	tú	supieras	lo que buscas		tanto					
1	2	3 4 5	6	7	8	9	10	11		
si	no	ignorase	lo que tanto anhelo							
1	2	3.4 5	6	7	8	9	10	11		
ni	tú	tendrías	desespero y llanto							
1	2	3 4 5	6	7	8	9	10	11		
ni	yo	dudara	del azul del cielo							
1	2	3 4 5	6	7	8	9	10	11		
	los dos	sentimos	que nos cubre un velo							
	1 2	3 4 5	6	7	8	9	10	11		

El quiebre en la construcción sintáctica, métrica, rítmica y semántica se produce recién en el verso 6, pues en éste el temple de ánimo del hablante está en un punto climático:

pero ahora ese velo si levanto
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

El verso 6, que manifiesta un movimiento en sentido contrario al verso 5, se centra en la máxima apertura del yo al ámbito de la totalidad. Con ello va nos sugiere la presencia del misterio. El verso 6 constitu-

⁹El acento rítmico, hace que los lugares en que recae sean equivalentes. Lo mismo sucede con los lugares que carecen de acentuación. En el metro la regularidad depende del acento rítmico. (Levin, Samuel, Ob. cit., pp. 65-68).

ye una expresión arquetípica de la aspiración presente en todo hombre: el afán de liberación y el anhelo de plenitud. El hablante pretende salir de su ámbito propio y está en una actitud de tránsito hacia el misterio de la transfiguración. Sólo mediante la superación de los límites humanos, relativos e inmediatos, el individuo puede pasar a una nueva zona de experiencias. El movimiento del yo va desde su localización espacio-temporal hasta sobrepasar ambas perspectivas.

“Velo” tiene, en el verso 5, la connotación de límite: separa dos mundos; y de barrera: no permite la visión verdadera, ya que oculta la esencia de las cosas a los ojos humanos. El hombre únicamente puede conocer lo que está más acá del velo. La imagen del velo en el verso 5 corresponde a la etapa de la oscuridad, de la ignorancia, que comprende también al primer cuarteto.

En el verso 6, “velo” adquiere una dimensión expresiva opuesta a la anterior, representa el umbral en que se ubica el hablante para abrirse al conocimiento. Es el momento de tránsito de la oscuridad a la luz, de la ignorancia al saber. La aventura es pasar más allá del velo, ya que paradójicamente significa desplazarse de lo conocido (lo limitado) a lo desconocido (lo indeterminado). Se rompe, por tanto, la esfera del mundo y se va hacia una realización que trasciende la experiencia concreta de la existencia.

Si consideramos la imagen del velo, vemos que ésta desempeña una función polarizante¹⁰.

En los cinco primeros versos describe la situación del hombre y revela la estructura del universo. La función del velo cubierto es la de aislar a los hombres entre sí (por eso tú y yo alternados); y a los hombres de la visión de la eternidad. Este velo, que impide la comunicación entre lo terrenal y lo celestial, sólo permite contemplar lo creado desde la perspectiva humana.

A partir del verso 6 en adelante, la develación permite superar la experiencia de la dualidad, y contemplar lo creado desde otra perspectiva, desde la eternidad en sí.

La forma verbal “levanto” está usada en el sentido de tener voluntad de hacer algo. El yo es el que duda del cielo, por eso debe remover lo que separa cielo y tierra. Levantar el velo posibilita el cruce y el acceso a la anhelada plenitud. El paso del límite ya estaba anticipado en el verso 4, en la imagen el “azul del cielo”. El verbo en presente “levanto” nos indica el momento de la enunciación del discurso.

¹⁰“In polarizing derivation, the derived word is the contrary of its generator, or else it negatives in reverse, one or more of that word’s semes or presuppositions” (Riffaterre, Michael, *Ob. cit.*, p. 5).

Es como si en el instante de la lectura, el hablante ejecutara la acción y por eso pasa a ser un presente permanente. El presente señala que el yo lírico no sólo contempla en su aspecto durativo su acción de abrirse al exterior, sino que la proyecta al futuro. El movimiento que ejecuta el hablante lo lleva desde su situación precaria a la máxima apertura, a lo alto, lejano e ideal, al “azul del cielo”. Trasponer el umbral (“velo”), expande al yo hacia la eternidad (más allá del cosmos y de las formas aparentes). Contemplar la eternidad significa la iluminación del sujeto. La acción de levantar el velo permite unir dos mundos que estaban separados: lo humano con lo divino, lo existencial con lo esencial.

Desde el verso 7 hasta el final del soneto, el hablante certifica hechos que se relacionan con “un misterio prodigioso y santo”. El verso 6 constituye la portada de este misterio.

Los versos 7 y 8: “ambos sabemos que termina el duelo
ante un misterio prodigioso y santo”,

expresan la consecuencia del verso 6. Ellos constituyen el centro del poema, pues nos indican la experiencia de lo más profundo y esencial. En estos versos “sabemos” y “misterio” son dos elementos importantes para el contexto total del poema. Ambas palabras son equivalentes por el acento rítmico, por el metro, por la rima asonante interna y, además, semánticamente aluden a la iniciación en un secreto del universo que significa ir de las tinieblas del mundo profano a la luz del saber. Estos versos presentan el momento de la iluminación de los sujetos gracias a la revelación de un misterio. La experiencia anterior manifestada en la primera estrofa, le muestra al hablante que el hombre sólo puede explicarse a sí mismo si se abre a la trascendencia. Tenemos, entonces, que el hablante se desplaza desde este lado del velo, hacia el umbral, y hasta más allá del umbral. Pese a que el hablante está en el mundo no está condicionado por las estructuras de éste y ha ganado la libertad de desplazarse fuera del límite.

“Ambos” demuestra la identidad que se ha producido entre el tú y el yo. Ahora los dos son uno y cada uno es ambos. La forma dual del cuarteto anterior es trascendida gracias a la conjunción de los dos en una unidad. El develamiento es el que permite la verdadera comunicación. Cuando el yo levanta el velo, “ambos” comprenden y pasan a ser los iniciados en el conocimiento de un “misterio”.

Si levantar el “velo” conduce al término del “duelo”, tenemos, entonces, que la experiencia inmediata tras el límite es la del dolor. Ello nos configura implícitamente al hablante, en su estado

anterior, como un ser sufriente. El dolor está motivado por la ignorancia, por la búsqueda incesante sin destino, por la duda de lo alto inalcanzable, por la opresión del límite.

“Termina el duelo” nos sugiere trascendencia de lo temporal, ya que significa superación del dolor por la trasposición de barreras. El dolor es, por una parte, la presencia constante que caracteriza a esta existencia temporal (vida tras el velo, cinco primeros versos) y, por otra, es el puente que permite acceder al misterio.

La preposición “ante” nos indica que, desde su perspectiva del umbral, el hablante va a contemplar lo que está fuera del límite humano: el curso revelado de un misterio. Equivale a realizar un viaje ascensional de lo temporal a lo absoluto, de lo aparente a lo verdadero. La ascensión significa para el hablante: alcanzar una dimensión superior, sólo accesible a él en cuanto iniciado en un misterio; y, trascender la condición humana para penetrar en niveles cósmicos superiores.

El artículo “un” advierte que el misterio que están observando es uno entre otros de la misma naturaleza.

“Misterio” denota cualquier cosa que no se puede explicar. En la religión cristiana, es algo inabordable por la razón y que debe ser objeto de fe. Aquí indica visión de lo que no se puede comprender racionalmente.

El misterio es algo que compromete al hablante, ya que gracias a la participación en éste, accede a un conocimiento transpersonal que le era imposible hasta ese momento: trascender el plano de la experiencia inmediata (existencial) y descubrir una dimensión oculta de la realidad (esencial). El movimiento iniciado por el hablante, al levantar el velo, le permite traspasar lo habitual e incorporarse a lo extraordinario, al “misterio prodigioso y santo”. Esta experiencia, por tanto, trasciende infinitamente toda verificación concebible, puesto que se sitúa más allá de toda reflexión lógica. La participación en el misterio es índice de una apertura hacia lo absoluto al cual todos aspiramos.

El sustantivo “misterio” está determinado por dos adjetivos que se emparejan por posición comparable: el primero, “prodigioso” lo define tautológicamente desde la perspectiva de lo sobrenatural; el segundo, “santo” lo califica por su carácter de sagrado. Es decir que este misterio participa de dos cualidades: una, enfatiza el mismo sentido que por sí solo encierra el sustantivo, otra, lo define en cuanto a su carácter sacro. Pero, además, ambos adjetivos se relacionan por

el sentido, ya que aluden implícitamente a aquello que está separado, lejano, y que tiene algo especial que mostrar.

Las formas verbales del segundo cuarteto, por su parte, nos evidencian una gradación que va de lo cerrado a lo abierto: cubre → levanto → sabemos → termina, lo que nos estructura dos series lexicales antitéticas.

El verso 8 desempeña una función tautológica, desde una perspectiva semántica, con respecto a los tercetos (versos 9 a 12), pues en éstos se describe en qué consiste el “misterio prodigioso y santo” que se revela ante el hablante. Este, por tanto, no se separa de la experiencia, sino que sigue mantenido a ella, en una actitud contemplativa.

Si relacionamos las dos primeras estrofas, tenemos que a lo relativo, limitado, temporal, se opone lo absoluto. En el segundo cuarteto el hablante descubre que el significado de su existencia no se satisface en su realidad inmediata y debe abandonarla, lo que logra a través de su participación en un misterio. Levantar el velo expresa el anhelo de infinito, de aquello que quiere ser y superar el solo existir. El yo lírico se concibe como ser temporal, finito, pero aspira a lo eterno, a lo ilimitado, al “azul del cielo”. Trascender esta dualidad que define al hablante en su trayectoria existencial permitiría alcanzar la realidad absoluta y un estado de plenitud armónica. Los dos momentos que estructuran el poema, antes y ahora, así lo demuestran. El antes corresponde al velo aún no descorrido, se siente la presencia de algo, pero ésta en una primera instancia se mantiene oculta. El mundo aparece como un telón que impide la visión de lo profundo y verdadero. El ahora pertenece a la etapa en que se descorre el velo por una acción voluntaria del hablante y éste se abre a la auténtica vida. Con ello adquiere la capacidad de diferenciar nítidamente entre el antes (momento de la ignorancia y de la duda) y el ahora (momento del saber). El acceso a lo absoluto sólo es posible a través del camino de la revelación, lo cual implica una actividad del sujeto, pues debe estar dispuesto a emprender la aventura más allá del umbral. Por consiguiente, el yo lírico se desplaza desde una dimensión del tiempo a la eternidad. La primera, la temporal, está a la vista, es la frecuente y cotidiana, la que a cada instante se nos muestra. La otra, la eterna, está más allá de los límites humanos. Hay que levantar los sutiles velos que cubren la realidad para penetrar en el ser. La revelación (luz, conocimiento) nace, en el poema, de la oscuridad (“velo”, “duelo”). El instante de la visión se opone al conocimiento racional, causa-efecto, del estado anterior.

La rima, en el segundo cuarteto, da lugar también a una serie de

apareamientos que contribuyen a la red de paralelismos posicionales y semánticos observables en ambos cuartetos. La rima alterna establece un movimiento pendular de lo cerrado (v. 5) a lo abierto (v. 6), y nuevamente, de lo cerrado (v. 7) a lo abierto (v. 8). Así, desde la perspectiva de la rima, se forma una relación semántica de oposición entre: lo abierto —“levanto, santo”— y lo cerrado —“velo, duelo”—. Se configuran, por tanto, dos series paralelas antitéticas, una, que apunta hacia el infinito: ámbito del misterio; y, otra, que se vincula con el límite: ámbito de lo humano.

Si se relacionan los dos cuartetos, en cuanto a la rima, es posible detectar una organización semántica antitética entre lo abierto: “anhelo, cielo” y lo cerrado: “velo, duelo”.

Tercetos

La separación de los dos tercetos es algo más que el espacio en blanco que sirve de frontera convencional entre las estrofas. Ahora se describe el misterio que tiene lugar frente a los sujetos, lo que significa participar en la experiencia de la muerte del amor y el renacimiento de éste en “rosa”. La revelación del “misterio prodigioso y santo” es: algo agoniza → al morir transido → surge la rosa del amor → siempre dura.

En los cuartetos se presentaba la vivencia de los sujetos (“tú-yo, los dos, ambos”). Los sujetos pasan a ser en los tercetos: “algo, la rosa del amor, el amor”.

Los versos 9 a 12:

“Algo agoniza y al morir transido
surge de la invisible sepultura
la rosa del amor, que hacia el olvido,
en el eterno olvido siempre dura;”

constituyen una unidad y en ellos se alcanza el infinito que perpetuará al amor. Estos versos casi no presentan emparejamientos, ya que establecen una progresión en relación con el misterio.

Los dos últimos versos, por su parte, son una síntesis del poema: el penúltimo condensa la experiencia de los sujetos en cuanto a la superación de límites humanos, y el último, la experiencia en sí.

En un primer momento, el hablante no puede definir lo que está contemplando y acude a la ambigüedad: “algo”.

“Agoniza” y “morir transido” (v. 9) ofrecen una gradación semántica que va desde el último trance de una vida hasta el fallecer fatigado de ésta por alguna penalidad. La muerte es el límite de la

existencia. En el soneto el “velo” es símbolo del límite que separa la vida de la muerte. Esta última se superará y “ambos” irán más allá de ellos mismos.

El verso 10 —“surge de la invisible sepultura”— destaca dos palabras: la forma verbal “surge” y el sustantivo “sepultura”. Estas precisan, respectivamente, el momento en que brota la rosa y el lugar donde ésta aparece. La preposición “de” alude a “la invisible sepultura” como el ámbito propio desde donde se origina la “rosa”. El “morir” conduce a la suprema liberación. De la muerte procederá la “rosa”, símbolo del amor transfigurado. La “invisible sepultura” aparece como el lugar de la transustanciación.

Hay asociación tradicional entre muerte y rosa. La primera es negación de vida, oscuridad. La segunda es índice de vida, juventud, belleza, es decir, apunta a lo fugaz. Ambos términos se relacionan con la idea de temporalidad. Pero, en el soneto la rosa adquiere un sentido distinto al de la tradición poética: aquí, no se resalta su fragilidad sino su posibilidad de permanecer. A la muerte de “algo” surge “la rosa del amor” que es lo imperecedero, lo inalterable. Por tanto, en el poema la rosa no es frágil, sino que es poderosa, ya que tiene la capacidad de alzarse desde la muerte. Sobre ésta triunfa. Con ello ha cambiado el carácter de tópico de la rosa: lo efímero se ha trastocado en fortaleza. La muerte es pérdida del contorno de lo humano, pero transformación en algo superior. Es un cambio de estado que permite trascender el plano de la experiencia inmediata y descubrir otra dimensión. Este plano de lo absoluto es antagónico con este conocido que es relativo y limitado. La experiencia dolorosa del amor (“duelo”) es el puente que une ambas realidades. El camino que lleva a la rosa, significa el tránsito de la vida a la muerte y de ésta a la vida eterna del amor. La estructura progresiva de los verbos: “agoniza → morir → surge”, se resume en una ecuación: fin = comienzo. Esta ecuación valoriza a morir. Todo fin es un principio, es lo último y lo primero, la extinción y el renacer hacia la plenitud. La muerte como término es sólo aparente; al contrario, es el medio para liberarse de las ataduras. La muerte transforma el amor en algo infinitamente superior y por eso es la única posibilidad de conducir a lo nuevo. La destrucción sólo se dirige contra lo transitorio, contra el amor como experiencia sufriente: acaba el amor humano y renace el amor idealizado.

La contemplación del misterio: la inmortalidad del amor, visto desde una perspectiva religiosa, nos manifiesta una relación analógica con la inmortalidad del alma. El “velo”, que separa lo inmor-

tal de lo mortal, sugiere la composición dual de todo lo existente: el misterio de la doble naturaleza del hombre¹¹.

La ley de causalidad, propia del mundo y del hombre, se rompe en el misterio, pues a la muerte sigue la resurrección, al amor sigue la transustanciación en rosa. Cuando surge la "rosa" termina para el hablante la duda del "azul del cielo".

La imagen "la rosa del amor" (v. 11) indica cuál es la esencialidad del amor: haber ascendido a rosa. Trascender el amor a rosa manifiesta que el amor tiene en sí las características que ésta acepta para sí. Dicha relación analógica amor-rosa nos dice que la rosa es la metáfora del amor. La rosa en sí es frágil, sin embargo, esta fragilidad, símbolo de la brevedad del amor, es índice de la eternidad. En la rosa se funde lo temporal, transitorio y efímero con lo perdurable y permanente del amor. Es decir, que la rosa revela en una sola imagen el misterio del tránsito de la existencia a la esencia del amor. Y así, desde la perspectiva humana, es posible entender la dimensión de lo absoluto. Sin embargo, esta comprensión se produce gracias a una iluminación. La "rosa" es, por tanto, el punto de encuentro de la Tierra con el Cielo¹². Por ello nace solamente cuando se levanta el velo y se unen las dos dimensiones. La vivencia de "ambos" es única, ya que han sido iniciados en el secreto de la transfiguración y en la experiencia de la paradoja de dos mundos en uno. De este modo, el hablante tiene la realidad total de una experiencia: lo inferior y lo superior, lo visible y lo invisible. La transfiguración del amor indica que "ambos" salen de su universo profano y de su situación histórica, al conocer un mundo trascendente y sagrado. Tres son las etapas posibles de identificar hasta alcanzar la visión simbólica de la "rosa": transcendencia del cosmos; apertura al mundo del espíritu y de la luz, hasta alcanzar una libertad total no condicionada por las leyes del mundo racional; y revelación de una especial forma de existencia del amor, el estado armónico de éste: nos cubre un velo → ese velo si levanto → termina el duelo → algo agoniza → morir transido → surge la rosa del amor.

¹¹El mundo existente viene a ser el resultado de la ruptura de la unidad primordial del hombre, cuerpo y alma, existencia y esencia. El "velo" es el que divide esta unidad conformadora del hombre, lo que era uno lo convierte en dos. La convicción de que la eternidad esencial del ser es realizable sólo después de la muerte, lleva a considerar a ésta como el medio de restauración de la unidad básica.

¹²La unión del cielo con la tierra se realiza mediante relaciones analógicas. Esto es lo que representa la imagen de la rosa en el poema. La eternidad está en la rosa, símbolo de lo frágil y temporal. Sin embargo, en la misma fragilidad de ella está la fuerza de la eternidad. En la rosa, imagen del hombre y del mundo, se funden tiempo y eternidad.

La "rosa", por tanto, representa el anhelo máximo del yo lírico, la meta inalcanzable sólo lograda por la iniciación en un misterio: algo muere y brota la rosa. Esta aparición de la rosa indica que se presencia el misterio de la creación de una nueva vida, atemporal e infinita, que surge desde la muerte. "Ambos" han visto desaparecer "algo" y el amor ha brotado de la muerte a la vida permanente. Es decir, muere lo existencial, y resucita lo esencial. El amor no muere, sino que se perpetúa con el cambio. Termina el dolor-amor y nace la "rosa del amor". "Ambos" han alcanzado la meta última del amor, la convergencia en un centro, en la "rosa", símbolo del amor absoluto y perfecto. Han pasado de la circunferencia al centro, de lo exterior a lo interior, de la escisión a la unidad. En otras palabras, cuando el hablante entiende el lenguaje de la rosa llega al conocimiento de una verdad oculta: comprende que traspasar el velo que cubre lo terrenal no significa muerte como fin de la vida, sino al contrario muerte como principio de la verdadera vida. La conciencia del límite, que llevó al hablante al salto del umbral, significa la acción salvadora del amor.

El término "duelo" adquiere en este momento su total connotación. "Duelo" apunta al hombre como ser sufriente. El dolor redime y la muerte es el puente que posibilitará la resurrección del amor.

Los versos 11 y 12:

"... y hacia el olvido,
en el eterno olvido siempre dura;"

nos expresan que la relación amorosa ya ha terminado y lo que permanece es el recuerdo, donde se produce la transfiguración del amor.

Estos versos establecen un juego témporo-espacial entre las preposiciones "hacia" y "en" y entre el sustantivo "olvido" y el sintagma nominal "eterno olvido".

"Hacia" es una preposición que denota dirección. "En", por su parte, se opone a todo lo que signifique relación dinámica. Es decir, que "la rosa del amor" se alza "hacia el olvido", pero, en éste perdurará eternamente.

"Olvidò", a su vez, es acabar el ser en el recuerdo. "Eterno olvido" manifiesta la idea de permanencia en el tiempo y en el espacio. El adjetivo "eterno" hace que ambos sustantivos funcionen antitéticamente, ya que el sustantivo "olvido", por sí solo, señala una dimensión finita-temporal, pues alude a la cesación progresiva de un recuerdo; en cambio, con el calificativo, "eterno" lo que se hace siempre presente es la posibilidad de perdurar en la memoria. Eterno,

por tanto, se desempeña aquí como un adjetivo impertinente, cuya función es la de ser polarizante, con respecto al sustantivo "olvido", y apunta al recuerdo idealizado, mantenido siempre igual. El amor eterno de plenitud sólo es posible en el recuerdo. Esta ansia de plenitud es la que ha llevado al hablante a forjarse, en su interior, la imagen del amor infinito: "rosa".

Entre la forma verbal "dura" y sus determinativos, el adverbio de tiempo "siempre" y el complemento circunstancial "en el eterno olvido" se produce un emparejamiento por posición comparable. Pero, además, por el sentido. La circunstancia temporal, la espacial y el verbo en presente nos expresan un amor pleno, no consumido.

En este momento del análisis, es imprescindible referirse al papel que cumplen los verbos en el poema. El soneto está construido como la plasmación de una imagen visionaria. Esta visión permite manipular el tiempo: por un lado, lo detiene y, por otro, lo fija en una imagen. Sin embargo, la inmovilidad temporal encierra al mismo tiempo una bullente interioridad, ya que los presentes en el soneto responden a la necesidad de una ordenación especial que nos entregue la simultaneidad entre el momento de la experiencia y el conocimiento de ella. Si atendemos al desarrollo progresivo del poema hay una diferencia temporal entre la vivencia presentada en los cinco primeros versos y el instante de la revelación.

Los presentes en el soneto nos indican abolición del tiempo histórico y proyección en un tiempo mítico. Esto ocurre porque el hablante está viviendo una experiencia totalizadora, la de cruzar un límite. Por eso el tiempo pasa a ser mítico, no es el del constante devenir, desprovisto de significación trascendente. Los verbos del poema nos hacen permanentemente actual el momento de la visión y la analogía amor-rosa. En otras palabras, el presente nos crea un tiempo único que no es pasado ni futuro, sino que viene a ser una perspectiva temporal que fluye por encima del tiempo cronológico y se ubica en un tiempo en que todo se mantiene indefinidamente presente, sin convertirse en experiencia puntual. Es posible este tratamiento del tiempo porque aquí el presente responde a una vivencia singular. Por ello nos encontramos con un tiempo interior, subjetivo, que expande el momento puntual para crear el tiempo y el espacio de la conciencia del hablante. Es como si el poema trazara un límite que separa el instante de la revelación de la corriente temporal y en este "ahora" del contexto surge la visión de un "misterio": "la rosa del amor". El tiempo mítico nos revela que está siempre actual la posibilidad de penetrar el misterio, de poder levantar por un acto voluntario el velo

y ascender de lo limitado, a la luz, a la visión del misterio del amor. Por ello, el momento de la experiencia es susceptible de repetirse en todos los instantes. Se reconstruye la revelación de “la rosa del amor” en cada lectura por cada lector. Se configura, así, como un círculo perfecto cuya eterna vuelta permite a todo aquél que lee el soneto a que recorra nuevamente el camino realizado por el hablante desde la existencia a la esencia del amor. La “rosa”, a su vez, ilumina el mundo del lector y le permite adivinar su propio acceso a la eternidad.

Tenemos, entonces, que los versos 9 a 12 configuran una experiencia, vivida intensamente, que podríamos denominar religiosa. El hablante, iniciado en un conocimiento especial, puede superar los contrarios y alcanzar simultáneamente la realidad y el misterio, en la imagen de la “rosa”, unidad perfecta, absoluta y atemporal del amor. Es decir, que el hablante goza de una vivencia personal y al mismo tiempo transpersonal.

Los dos últimos versos forman una unidad, cuya organización muestra claramente que el soneto llega a su fin. Ellos son de naturaleza tautológica con respecto al poema, pues, constituyen la síntesis de éste; llevan toda la carga expresiva del contexto; y mantienen la estructura peculiar de este soneto: de la vivencia desde la perspectiva de los sujetos (v. 13) a la universalidad de la experiencia en sí (v. 14),

“más allá del amor hemos vivido
allí donde el amor se transfigura”

Los tres ‘shifters’: “más allá = allí = donde”, responden a una necesidad de determinar el ámbito donde transcurre el misterio. Sin embargo, no precisan un lugar específico. La frase adverbial “más allá” apunta a aquello que ha superado la experiencia humana del amor. Esto significa que se sobrepasa una situación condicionada y se alcanza un espacio mítico, “allí donde el amor se transfigura”. El hablante conoce dos tipos de experiencias, más acá y más allá del amor, y tiene la certeza de un plano y del otro.

“Allí donde el amor se transfigura” implica un cambio absoluto de naturaleza: un morir y un renacer. El desplazamiento del mundo de la apariencia (tras el velo) al mundo del misterio, supone que “ambos” pueden salir de ellos para ir simultáneamente hacia afuera, a lo alto, y hacia adentro, al recuerdo. Sólo entonces, el amor pasa a ser subordinación de sí a una realidad superior. La progresión que establecen las formas verbales que configuran el misterio así lo demuestra: “agoniza → morir → surge → dura → transfigura: de la agonía a la muerte y de ésta a la trascendencia del amor en “ro-

sa". Como se ve, los verbos constituyen un avance enfático hacia "transfigura". Tenemos una nueva serie lexical, la de la transfiguración, opuesta a la de la muerte. La revelación no es un saber racional sobre algo, tampoco es un momento explicativo, ni asume una forma abstracta, sino que es una experiencia única en que se manifiesta la transformación del amor.

Si se relacionan las formas verbales de los versos 13 y 14 vemos que se enfrenta, el aspecto puntual o perfectivo: "hemos vivido", el conocimiento del amor más allá de los límites humanos, con el aspecto durativo o imperfectivo: "transfigura", la manifestación permanente de la "rosa". La posición final de estos dos verbos, en especial "transfigura", que cierra el soneto con una expresiva imagen, nos resalta aún más el cambio que ha experimentado algo.

La regularidad acentual:

"más allá del amor hemos vivido

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

allí donde el amor se transfigura,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

hace notar con fuerza ese interior sereno que domina al hablante, por haber podido ensanchar las fronteras de lo temporal con las de lo eterno.

"Hemos vivido" indica que la experiencia de cruzar el umbral ya se vivió, pero queda el recuerdo de esta vivencia: "el amor se transfigura".

Si atendemos a la rima consonante en los tercetos, tenemos que "dura" - "transfigura", versos 12 y 14, respectivamente, presentan un emparejamiento fónico y semántico, ya que nos sugieren que la salvación del amor está en su posibilidad de transformación. Ambas palabras finales se relacionan con la serie de lo abierto que, desde la perspectiva de la rima, se estableció en los cuartetos.

En síntesis, estos dos últimos versos sitúan, simultáneamente, al hablante en el tiempo y fuera del tiempo. Este adquiere la libertad para atravesar la división de ambos mundos: desde la perspectiva de la existencia a aquella de la esencia, sin contaminar los principios de una con los de otra. Libertad y trascendencia son expresiones de la revelación.

CONCLUSION

Considerado el soneto en su totalidad, vemos que la insatisfacción lleva al hablante a anhelar lo que es imposible en la experiencia hu-

mana y sólo accesible a través de la revelación de un misterio. El hablante sigue la evolución de éste, hasta alcanzar la universalidad de la experiencia en sí. Participar en el misterio permite tener una nueva visión del amor. Entonces surge una relación con la amada eterna de plenitud. Es decir, "ambos" siempre amantes y siempre amados. Pero esto sucede en el recuerdo, no en la relación amorosa misma. El amor se encuentra desde su inicio apresado entre límites y sólo cuando deja de pertenecer al mundo de lo humano se expande en una libertad sin medida y se accede a la eternidad. La experiencia dolor-muerte es el puente que comunica ambas realidades.

El momento de la revelación significa: el paso del umbral, la visión de la trascendencia del "amor" en "rosa", y la iniciación del hablante en "un misterio prodigioso y santo", el de la transfiguración.