

Miriam Alicia López Esquite

LAS METÁFORAS EN EL POEMARIO *NOCTURNOS*,
DE FRANCISCO MÉNDEZ ESCOBAR

Dra. Blanca Lilia Mendoza Hidalgo
Asesora



Universidad de San Carlos de Guatemala
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS

Guatemala, octubre 21 de 2009

INDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	1
1. MARCO CONCEPTUAL	2
1.1 Antecedentes	2
1.2 Justificación	3
1.3 Determinación del Problema	4
1.3.1 Alcances y Límites	4
2. MARCO CONTEXTUAL	4
2.1 Antecedentes Histórico Literarios	4
2.2 Vida de Francisco Méndez Escobar	7
2.3 Producción Literaria	9
2.4 Premios Obtenidos	10
3. MARCO TEÓRICO	10
3.1 Género Literario	10
3.1.1 Elementos del Poema	11
3.1.2 Poesía	12
3.2 Figuras Literarias	14
3.2.1 Figuras de Pensamiento	15
3.2.2 Lenguaje Figurado	16
3.2.3 Tropos	16
3.2.4 Metáfora	17
3.2.4.1 Metáfora y las Percepciones	24
3.2.4.2 Tipos de Metáforas	25
Metáfora Impura	
Metáfora Pura	27
4. MARCO METODOLÓGICO	29
4.1 Objetivos	
4.1.1 Objetivos Generales	29
4.1.2 Objetivos Específicos	29
4.2 Definición del Método	29
4.3 Pasos del Método	32
4.4 Actividades de la investigación	33

5. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

		35
5.1.1	Análisis lógico- semántico del <i>Nocturno</i> número 1	
5.1.2.	Análisis métrico- rítmico del <i>Nocturno</i> número 1	35
5.1.3	Análisis fónico- fonológico del <i>Nocturno</i> número 1	46
		53
5.2	Análisis lógico- semántico del <i>Nocturno</i> número 2	
5.2.1	Análisis métrico- rítmico del <i>Nocturno</i> número 2	53
5.2.2	Análisis fónico- fonológico del <i>Nocturno</i> número 2	62
		70
5.3	Análisis lógico- semántico del <i>Nocturno</i> número 3	
5.3.1	Análisis métrico- rítmico del <i>Nocturno</i> número 3	70
5.3.2	Análisis fónico- fonológico del <i>Nocturno</i> número 3	74
		78
5.4	Análisis lógico- semántico del <i>Nocturno</i> número 4	
5.4.1	Análisis métrico- rítmico del <i>Nocturno</i> número 4	78
5.4.2	Análisis fónico- fonológico del <i>Nocturno</i> número 4	83
		89
5.5	Análisis lógico- semántico del <i>Nocturno</i> número 5	
5.5.1	Análisis métrico- rítmico del <i>Nocturno</i> número 5	89
5.5.2	Análisis fónico- fonológico del <i>Nocturno</i> número 5	92
		97
5.6,	Análisis lógico- semántico del <i>Nocturno</i> número 6	
5.6.1	Análisis métrico- rítmico del <i>Nocturno</i> número 6	97
106	Análisis fónico- fonológico del <i>Nocturno</i> número 6	103
		112
6. VALORACIÒN		
7. CONCLUSIONES		112
8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICA		116
		117

***Este estudio fue presentado por
la autora como trabajo de tesis,
requisito previo a su graduación
de Licenciatura en Letras.***

Guatemala, octubre 21 de 2009

INTRODUCCIÓN

*La poesía es el espejo del alma
y en ese espejo se refleja la vida del poeta.*
Blanca Lilia Mendoza Hidalgo

Francisco Méndez Escobar fue poeta, narrador y periodista. Su palabra fluye sin mayor esfuerzo en versos que aprisionan el asombro de lo cotidiano en insólitos ámbitos poéticos que rescatan el alma del pueblo guatemalteco.

Formó parte de la generación de 1930, específicamente del grupo de los Tepeus, situación que lo favoreció por la apertura que significó para él, ser miembro del grupo. Esto permitió que sus poesías se publicaran en distintos periódicos de la época. Su adhesión con las vanguardias como el expresionismo, cubismo, futurismo, dadaísmo y surrealismo entre otros, lo llevan a manifestarse con mayor libertad poética.

La presente propuesta académica se fundamenta en el deseo por descubrir la profundidad de las expresiones metafóricas del objeto de estudio: del poemario *Nocturnos*.

Para tal fin, se utilizó el método integral de base estructural de la Doctora Helena Beristaín, estudiosa de la poesía, ella propone un método de análisis del poema lírico el cual consiste en analizar e interpretar todos los componentes del objeto lírico, los cuales son: lógico- semántico, métrico- rítmicos y fónico-fonológicos. Con este método se fundamenta el estudio de la metáfora; figura retórica que se encuentra presente a lo largo del discurso lírico Francisco Méndez Escobar.

En el marco conceptual aparecen los antecedentes de los estudios de tesis y seminarios que se han realizado sobre los textos literarios de Francisco Méndez Escobar; asimismo, la justificación, la determinación del problema y los alcances y límites del trabajo.

En el Marco contextual se incluye un breve aspecto histórico literario, un panorama sociopolítico de Guatemala y la biografía del autor.

En el Marco Teórico se encuentra una descripción de los aspectos generales de la literatura guatemalteca de la década de los treinta, así como la teoría sobre poesía que fundamenta el análisis y la elección del método estructuralista que se ha aplicado.

Además, que a lo largo del texto se ha utilizado una serie de citas a varios autores en comillas para delimitar. Pero en su mayoría se ha parafraseado.

El Marco Metodológico contiene los objetivos propuestos, el método de análisis utilizado y los pasos que se siguieron en el proceso de la investigación.

Esto permitió llegar a la interpretación de los resultados propuestos para el estudio de los poemas de la colección *Nocturnos* de Francisco Méndez Escobar.

Cada poema aparece con su respectiva interpretación, y, al final, la valoración crítica del trabajo en su conjunto.

Al final se establecen las conclusiones a las cuales se llegó, luego de todo el proceso realizado, con la intención de proporcionar un aporte, para estudiosos y estudiantes de la literatura guatemalteca.

1. MARCO CONCEPTUAL

1.1 Antecedentes:

Después de consultas a diversas fuentes de información, tales como: bibliotecas universitarias y bibliotecas, hemeroteca Nacional y de la Universidad de San Carlos de Guatemala y búsqueda electrónica en relación con el estudio realizado sobre el objeto de estudio no se encontró ningún trabajo sobre dicho tema.

En 1998, el escritor y novelista, Marco Antonio Flores recopiló y publicó los poemas más conocidos de Francisco Méndez. Entre ellos: la colección *Profecías* y el poemario titulado *Nocturnos*, que es objeto del presente estudio.

(Méndez 1988: 27)

1.2 Justificación:

De acuerdo con lo anterior, se considera al poemario *Nocturnos* como un texto que contiene una propuesta estética de calidad en la Literatura Guatemalteca, por tal razón, debe ser estudiada y redescubierta para las nuevas generaciones de estudiantes y público en general.

Toda obra objeto de estudio lleva en sí un cargamento de información, tanto material como espiritual, porque en ella se encuentra plasmada una visión de mundo del autor. Es así, que la poesía permite al investigador participar, profundizar y descubrir sus características.

Cada investigador aporta su análisis y, con base en una metodología específica, expone sus logros. La obra poética de Francisco Méndez Escobar debe ser considerada como un objeto estético que permite recrear aspectos líricos que reflejan un trabajo que puede ser modelo de alta calidad en el ámbito de la lírica guatemalteca.

La obra literaria no puede ser aislada de la historia porque vive en y de un sistema de relaciones que incluye normas estéticas y valores históricos-sociales que inciden en la estructura de significación del texto. Es por esta razón que en el presente estudio se han incluido estos aspectos.

Se considera que la obra poética *Nocturnos* del escritor guatemalteco Francisco Méndez Escobar, representa el rescate de una propuesta lírica de alta calidad literaria dentro del grupo Los *Tepeus*, que han dejado una profunda huella en la literatura guatemalteca. Se pretende descubrir a través de la metáfora, los temas que propone en su discurso lírico.

1.3 Determinación del Problema:

El problema que se plantea en el universo estético del poemario *Nocturnos*, por el manejo retórico de su lenguaje y su estructura, conduce a preguntarse: ¿Cuáles serán las metáforas puras o impuras, de relevancia, propuestas en el contenido poético en los seis *Nocturnos* del escritor guatemalteco Francisco Méndez Escobar?

1.3.1 Alcances y Límites:

En el presente estudio se analizan los seis Poemas de la colección *Nocturnos* de Francisco Méndez Escobar, que están identificados en los títulos con los números cardinales del uno al seis. Para el análisis de esta obra se utilizarán los pasos del método integral de Helena Beristaín: lógico-semántico, métrico-rítmico y fónico fonológico que corresponden al método integral de la doctora Helena Beristaín, apoyado con la teoría de la metáfora de Lakoff & Jhonson, la cual se utilizará en el paso lógico semántico. Se analizarán las metáforas puras e impuras que se localicen en el texto.

2. MARCO CONTEXTUAL

2.1 Antecedentes Histórico-literarios:

La historia del desarrollo de la lírica en Guatemala, incluye varias generaciones; *entre* las que se puede señalar a la generación del 30, de donde surgió el grupo “*Tepeus*, con voces que han destacado como: Carlos Samayoa Chinchilla, Francisco Méndez Escobar, Mario Monteforte Toledo y Augusto Morales Pinto”, entre otros (Albizúrez, 1987: 52)

En Guatemala, el clima de represión causada por los gobiernos dictatoriales que se sucedieron en el país influyó de manera decisiva en las propuestas literarias de los escritores. Muchos de ellos se fueron al exilio. Los que se quedaron en el país evitaron cualquier tipo de confrontación con el régimen de turno.

“En el año de 1923, quedó en el cargo para gobernar a Guatemala Lázaro Chacón. Éste provocó una crisis económica en el Estado. En 1930, Lázaro Chacón sufrió un derrame que lo incapacitó para seguir gobernando. Por lo que celebraron elecciones adelantadas en el año de 1931”. Y por no tener opositor ganó Jorge Ubico Castañeda. (1931-1944)

Un grupo de jóvenes nacidos entre los años 1906 y 1915, que al inicio del decenio de los años treinta andaban en los veinte años de edad, constituyen un grupo al que denominan Asociación de jóvenes artistas y escritores de la Generación del Treinta, “Los *Tepeus*. Este grupo rápidamente aglutinó a la mayoría de sus contemporáneos que coincidieron en sus postulados por exaltar a Guatemala en su geografía, historia y tradiciones, principalmente su población indígena”. (Cifuentes, 2003:18)

El vocablo maya-quiché *Tepeus* significa “ancianos y por extensión, abuelos, precursores, pioneros”. Término utilizado por los escritores de la generación del treinta como sinónimo de lo puramente nacional. Se organizaron en un cenáculo literario, con el afán de expresarse literariamente sin implicaciones políticas, solamente en aspectos culturales. “Los *Tepeus* se apresuraron a declarar su amor por lo guatemalteco y la finalidad de su literatura ante la desconfianza de los aparatos de inteligencias del Estado”, que miraban como sospechosa cualquier asociación. (Cifuentes, 2003:18)

Francisco Méndez, como cuentista, avanza hacia una concepción más propia de su generación, cuyos postulados implícitos formularía en un recuento de aquella, alrededor de trece años después de los inicios. *Los Tepeus*, dice Méndez representan «la rama guatemalteca de la literatura americanista». El interés por el indígena, precisa, no proviene de la «lástima» ni del «proteccionismo», sino de la «paridad e identidad entre el destino del criollo [el mestizo o ladino]» y el de aquél. Recuerda que el grupo, orgulloso de su mestizaje, se propuso a la vez reivindicar al dominado como ser humano y exaltarlo como fuerza cultural.

El surgimiento de “*Los Tepeus* fue publicado en el Diario *El Imparcial*, el 4 de octubre de 1930. Sus fundadores son los literatos: Miguel Marsicovétere y Durán,

Gabriel Ángel Castañeda y Benjamín Paniagua Santizo”. Cuando se conoció de su creación, el apoyo de la comunidad literaria fue favorable e inmediato. Era sensible la necesidad en la juventud por pertenecer a algo que les fuera común, y lo encontraron en la atracción que ejercía en ellos la poesía, la narrativa y la música; que enaltecían los temas indígenas con los que se identificaban y ensayaban alegremente las nuevas formas literarias (vanguardias). No se puede dejar de mencionar el papel desempeñado por Alejandro Córdova, “fundador y director de El Imparcial, el diario más importante de la época, que abrió sus páginas a los jóvenes escritores el 4 de octubre de 1930”. (Cifuentes, 2003:20)

En el aspecto literario, es notorio el desdén por lo académico y las formas consagradas. Los de la Generación del Treinta, en su poesía, “utilizaron el verso libre, pusieron distancia entre los nacionalismos del posmodernismo y más aún del preciosismo y del exotismo de los modernistas”. El empleo de un verso fuerte, joven, vigoroso y audaz responde más a la vanguardia, de la que repentinamente se ha dicho, que se nutre esta generación de literatos. Tanto el verso como la prosa son impetuosos con el uso de metáforas res tallantes y de violentas imágenes. “El afán de los escritores de la Generación del Treinta era expresarse con fluidez y fuerza”. Aunque, desde el veinte se incorpora el verso libre en la literatura poética, los del Treinta lo retoman con más determinación y lo hacen suyo. La Generación del Treinta hizo sentir su presencia en el ámbito cultural de Guatemala. (Albizúrez, 1987:31)

No obstante, el grupo de Los *Tepeus* no logró consolidarse por mucho tiempo como ellos hubiesen querido, puesto que surgió en octubre de 1930 y para 1933 ya había desaparecido, debido a la poca tendencia del guatemalteco a asociarse y por el clima “de represión instaurado por el gobierno del General Jorge Ubico, sobre todo, contra los intelectuales”. (Cifuentes, 2003: 22)

Sin embargo, Los *Tepeus* representan el primer grupo de artistas y escritores, en la literatura guatemalteca, que se proponen deliberadamente el seguimiento del movimiento de vanguardia. Fue un Vanguardismo tardío. Visto en perspectiva histórica, quizá sin darse cuenta *Los Tepeus* intentaban nutrirse del movimiento

vanguardista cuyo dinamismo e influencia fue estudiada y revalorada por la crítica literaria actual.

Por otra parte en la lírica guatemalteca entre 1915 y los años treinta lo determinante no es la adhesión a un determinado ismo europeo, sino a una visión de mundo, inseparable de una revolución estilística.

La lírica, no admite el indigenismo sin el riesgo de lo pintoresco y lo caricatural. El aporte de la época al género lírico es formulado por Méndez de manera aproximada: «una literatura guatemalteca [que exprese] a Guatemala geográfica, geológicamente» (subrayado nuestro). La insistencia es reveladora, tanto como la modificación del vocablo. Como si pasara de la fotografía a la radiografía, el término geológico busca denotar una naturaleza profunda, más radical que la geografía. Lo telúrico, otro vocablo favorito de Méndez y de la época, gravita en el mismo registro semántico. El paisaje es identidad. Es historia y fábula además. El Méndez de la madurez derivaría hacia otra temática: es probablemente el mejor de nuestros poetas eróticos. (Cifuentes, 2003:182)

2.2 Biografía de Francisco Méndez Escobar



Francisco Méndez Escobar, Poeta, Narrador y Periodista, conocido en la vida como Paco Méndez, nació en Joyabaj, municipio del departamento de El Quiché, el 03 de mayo de 1907, hijo de Francisco Méndez Gil y Virginia Escobar de Méndez, de quienes heredó el hábito de la lectura y el interés por la poesía. El poeta falleció el día el 11 de abril de 1962.

Dejó con su obra un legado literario que recrea aspectos de la vida cotidiana, problemas sociopolíticos, pobreza, valores de ética y asuntos existenciales.

Desde pequeño demostró su gusto por la lectura, la natural inspiración y habilidad para escribir poesía. Estudió en su pueblo natal y ejerció como maestro de escuela. Ocupó otros cargos como el de oficial de Secretaría Municipal a temprana edad. Pero como no había enseñanza secundaria, y por ser parte de una familia numerosa, a los 18 años de edad se trasladó a Quetzaltenango.

En el año 1925, compuso sus primeros versos que envió con alguna modestia al *Diario de Guatemala* y otros periódicos de la época en Quetzaltenango, como *La Tarde* y *La Idea*.

El 20 de abril de 1929 publicó su primer poema titulado *Luisa* en el periódico *El Imparcial*. (Méndez, 1998: ii)

Sus inquietudes literarias lo llevaron a la ciudad capital, donde participó como integrante del grupo *Tepeus*, en el cual tuvo una destacada participación en el *Diario de Guatemala* y posteriormente en *El Imparcial*.

César Brañas fue quien presentó a Francisco Méndez Escobar, en su iniciación literaria, ante los lectores del periódico *El Imparcial*. Luego, conoció al periodista guatemalteco Alejandro Córdova, quien lo invitó a trabajar para el periódico *El Imparcial*, donde empezó como contador. En junio de 1932, Francisco Méndez Escobar ya figuraba entre las caras nuevas de los literatos, que escribían en el diario *El Imparcial*. Colaboraba con artículos, cuentos y poemas. A partir del año 1933, semanalmente se presentaba la antología de Francisco Méndez.

En julio de 1944, se convirtió en el Jefe de Redacción del diario *EL Imparcial*, puesto que desempeñó hasta su muerte ocurrida el 11 de abril de 1962 (Méndez, 1988: iii)

La columna que escribía en El Imparcial se llamaba "*Cabeza de Viento*". En uno de sus artículos, ofreció una autoconfesión que dice: *Deseo que todos los hombres amen la poesía, el arte, lo bello.* (Méndez, 1998: iv)

El diario *El Imparcial* fue la cuna de muchos literatos guatemaltecos, en el que se ubica al escritor Francisco Méndez Escobar. Quién contribuyó a aumentar el prestigio de ese periódico, con su talento y la inagotable riqueza de su pluma, con la constante publicación de la sección denominada Columna Poética.

En el año 1952, Francisco Méndez Escobar, ya era conocido en el mundo de las letras en Guatemala, y en el año 1961, fue presidente de la Asociación de Periodistas de Guatemala.

2.3 Producción Literaria

Francisco Méndez Escobar escribió narrativa y poesía. El ámbito que lo rodeo desde su niñez le confirió una visión de mundo, que le permitió recrearla como eje central en su narrativa, donde el ámbito es su lugar de origen: Joyabaj. La obra es variada. Utiliza en su narrativa prosa poética. Esto permite conocer a un escritor con grandes posibilidades literarias. Dentro de su producción literaria se encuentran:

1. *Los dedos de barro*, (poesía, 1935). Publicada en el diario *El Imparcial*.
2. *Vida de Artemio Lorenzo*, (novela, 1936).
3. *Romances de Tierra Verde*, (poesía, 1938).
4. *Seis Nocturnos*, (poesía, 1951).
5. *Facundo Barral*, (novela, 1958) No concluida, según conversaciones con la familia de Francisco Méndez Escobar.

2.4 Premios Obtenidos

- ✓ En los Juegos Florales Nacionales de noviembre de 1937, obtuvo el primer premio por su romance: *Como nació la Monja Blanca*. Para participar, empleó el seudónimo Fra. Asisclo.
- ✓ En el año de 1956, el Instituto Nacional Central para Varones le confirió el título de profesor *Honoris Causa* y una medalla de oro de honor al mérito.
- ✓ El 15 de septiembre de 1957, obtuvo en la rama de cuento el primero y segundo premio en el Certamen Nacional Permanente de Ciencias, Letras y Bellas Artes, con sus obras *Transmundo* y *Cristo se llamaba Sebastián*.
- ✓ En septiembre de 1961, fue distinguido en el grado de *Emeritíssimum* de la Universidad de San Carlos, en la Facultad de Humanidades.
- ✓ En octubre de 1961, fue homenajeado por el Círculo Literario de César Brañas.

3. MARCO TEÓRICO

3.1 Género Literario

Toda manifestación humana adquiere con la abstracción del conocimiento profundo, una consolidación social y cultural que representa parte de su identidad y se convierte con su evolución científica en la base de auto-aprendizaje, así como fundacional de ampliaciones, modificaciones de sus criterios.

Los géneros literarios hacen referencia inmediata a la condición o posición que ocupan las manifestaciones literarias entre ellas, sus relaciones, sus coincidencias, sus contradicciones y sus características innatas.

Inicialmente no fueron considerados como “género literarios”, si se determinó de una forma etimológica restrictiva, resultó ser más una reacción de empirismo dialógico, porque a partir de la formulación de la *República* de Platón, la *poética*, la *Retórica*, y la *Metafísica* de Aristóteles se remiten a contenidos de orden épico, así también de la oratoria y de otras expresiones comunicativas que se desarrollan en esa sociedad con fines políticos, didácticos, morales.

(García, 1995: 22)

El siglo XX significa no sólo la multiplicidad de corrientes de pensamientos innovando la conciencia de la humanidad, sino además, edificaciones científicas que aportan a la literatura valoraciones prácticas que significarán la consolidación metodológica de nuevas disciplinas críticas.

Este contexto influye en la concepción de los poetas, sus obras se vuelven hacia sus agresores institucionales, el nacionalismo nazi, el fascismo de Musolini y el racismo, son condiciones en el mundo, que a pesar de estar del otro lado del continente americano, son trascendentales para la adopción de las corrientes vanguardistas de Europa.

Las características de la vanguardia son:

- ✓ Los nuevos contenidos que imponía la vida moderna (la ciudad, la fábrica, el obrero).
- ✓ Imagen poética irracional, desvinculada de relaciones lógicas.
- ✓ La búsqueda de los fondos automáticos del subconsciente.
- ✓ Las rápidas asociaciones libremente vinculadas.
- ✓ Colaboración entre plástica, artes gráficas, cinematográficas, y la poesía.

Niegan construcciones morfosintácticas, semánticas y la teoría tradicional heredera del modernismo. Aunque algunos de sus primeros representantes no verían las calamidades bélicas de las Guerras Mundiales por completo, serían pilares conceptuales de esta corriente, tal es el caso de Vallejo, Huidobro, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda y otros.

3.1.1 Elementos del Poema

Las imágenes están formadas por el análisis interno (semántico) y externo (morfológico de una obra) lo morfológico se puede observar en su estructura, como por ejemplo el número de sílabas, tamaño de versos, tipo de rima y ubicación de acentos.

En el nivel semántico del poema aparecen las imágenes, las cuales inculcan en la mente del lector sentimientos e ideas previas a la percepción racional del poema. La particularidad de la poesía es poder crear significaciones y experiencias nuevas a partir de las palabras más convencionales. Las imágenes en el poema cumplen la función de seleccionar la palabra que mejor convenga a la intención del poema o sustituirla por otra que ofrezca un mejor resultado.

El ritmo es en cada poema el significante acústico, dicho de otra manera, es el modo particular de organizar los sonidos y conlleva gran parte de las significaciones del objeto lírico. En un poema se pueden analizar por lo menos cuatro niveles rítmicos:

- a) Ritmo estrófico, éste se obtiene en la división del poema en secuencias Poéticas aisladas unas de las otras.
- b) Ritmo métrico, se estudia realizando el cómputo silábico de cada verso del poema.
- c) Ritmo versal o prosódico, se evidencia en la acentuación interna de los versos. (acentos interiores).
- d) Recurrencias fónicas de fin de verso, esto significa que la terminación versal puede ser consonante o asonante y constituyen generalmente a la armonía del verso.

3.1 .2 Poesía

Se considera necesario compartir la teoría sobre lo que es la poesía ya que es el objeto de estudio que se realiza en este aporte. Esto permite visualizar con mayor precisión la propuesta lírica.

La palabra poesía se deriva del verbo griego *poiein* que significa crear. Poesía es la forma “del discurso literario o artístico que se rige por una singular disposición rítmica y por la relación de equivalencia entre sonidos e imágenes. La poesía o discurso poético, por lo general se usa como sinónimo de verso” para oponerla a

la prosa, une a veces la organización métrica a la disposición rítmica y, en esos casos, puede tener una estructura estrófica. (Borges, 1982:59)

Reconociendo que poesía significa crear, puede tomarse en dos sentidos: uno amplio y el otro estricto. En sentido amplio, indefinible como la belleza misma, pues se designa cierta cualidad de los seres y de las cosas capaz de producir en el espíritu una emoción estética “más ideal que real y más afectiva que intelectual”. Se dice que algo es poético cuando es susceptible de imprimir en el alma, por su virtud emotiva “cierta modificación de placer o dolor estético, con pureza de impresiones simples, sin mezcla de lucha, de contraste o contradicción”. En este sentido, la poesía no se hace, sino que está en el mundo que nos rodea y En nuestra intimidad espiritual. (Bousuño, 1986:15)

En sentido estricto, la poesía es una de las bellas artes cuya finalidad es crear y expresar la belleza por medio del lenguaje literario. Este concepto concreto y claramente definido considera a la poesía como un arte. García Prada la define como: “la expresión desinteresada y comunicable de intuiciones puras”. (Monegal, 19: 242)

La poética es una parte de la preceptiva literaria que trata de las obras cuyo fin es la creación de la belleza, y particularmente, de las obras escritas en verso. Se asume que la obra literaria es una estructura abstracta, en la cual existen constantes discursivas que pueden ser analizadas por un estudio científico. Como disciplina propia del discurso literario, la poética tiene un objetivo propio, la literatura, en la cual se diferenciará formalmente con otro tipo de discursos, como la sociología, la estética, la lingüística. Esto se debe a que el lenguaje de la literatura se diferencia de los otros lenguajes porque está constituido por un código poético. No obstante se puede apoyar en las otras ciencias en la medida que el lenguaje forme parte del objeto.

En la antigüedad, el poeta era visto como una “especie de adivino”, dotado de un espíritu capaz de las más sorprendentes intuiciones y de una sensibilidad que lo habilitaba para percibir las más sutiles manifestaciones de la belleza.

(Monegal, 1994: 229)

El poeta descubre la poesía y la expresa al convertir sus sentimientos en imágenes. “Hay poesía en las maravillas de la naturaleza, en la belleza de lo ideal, en los sentimientos humanos, en el dolor, en la alegría, en la tristeza, en el amor y en todo cuanto pueda herir la sensibilidad y mover la fantasía”. En general, donde “hay belleza puede haber poesía”; pero esto no significa que la emoción estética se identifique siempre con la emoción poética. Este sentido de la poesía, el más abstracto e ideal trasciende toda definición y se aplica tanto a cierta cualidad de las cosas lo poético, como a los sentimientos que inspiran.

(Borges, 1982:4)

Se puede distinguir claramente qué se entiende por poesía y habrá que tener en cuenta los caracteres propios de la misma.

A juicio de Kayser “el lenguaje lírico es la manifestación de una emoción en que lo objetivo y lo subjetivo se han compenetrado”. (Kayser, 1972:445)

De lo anterior se interpreta que el poema es más bien un objeto lírico, que expresa mediante imágenes y ritmos, sentimientos, formas de expresión fuera de lo común, impresiones particulares y efectos distintos. Analizar un poema es un trabajo muy complejo que conlleva conocimiento del objeto poético y técnicas apropiadas.

El objeto principal del poema es ante todo la expresión de sentimientos y estados subjetivos. Sus elementos constitutivos son esencialmente: métrica, ritmo e imágenes. Los cuales se estudian con base en los aspectos fónico-fonológico, métrico-rítmico y semántico, en donde se inscriben las figuras retóricas, especialmente, la metáfora.

3.2 Las Figuras Literarias:

Las figuras literarias son recursos poéticos que emplea el autor para manifestar sus ideas y sentimientos. Embellecen el lenguaje y lo hacen elocuente. Deben ser oportunas y espontáneas.

Cuando el lenguaje se utiliza con “valor connotativo”, es decir, con lo que tradicionalmente se ha llamado sentido figurado, se produce lo más variados tipos de figuras literarias. (Borges, 1998: 44)

Para construir figuras literarias, el poeta o escritor usa un lenguaje connotativo: irreal, figurado, lleno de ilusiones, de fantasía, subjetivo. Pero también puede usar un lenguaje denotativo, el cual es real. Nombra las cosas como son, objetivos, congruentes del lirismo. Igualmente recurre a un conjunto de elementos en que de una u otra manera, mezcla estos dos lenguajes y así, se hace entender de forma elegante, culta y poética; dentro de estas figuras se encuentran las figuras de pensamiento.

3.2.1 Figuras de Pensamiento:

Se identifican con este nombre algunos elementos del lenguaje que afectan al pensamiento, para que éste realice otras funciones de comprensión, razonamiento, interpretación. Entre estos tipos de figuras están:

- Personificación: Consiste en dar a cosas inanimadas o abstractas características específicamente humanas. Se configura dentro del nivel léxico-semántico de la lengua. Ejemplo: *“La ciudad era rosa y sonreía dulcemente”*.
- Paralelismo: Es la descripción simultánea que se hace de dos asuntos comparándolos entre sí, para definir mejor sus caracteres. Ejemplo:
“ Y la carne me tienta con sus frescos ramos”
“ Y la tumba que aguarda con sus fúnebres”
- Hipérbaton: Es la alteración del orden gramatical de la oración. Resalta la belleza, busca elegancia o destaca algún vocablo. Ejemplo:
*“ La del verde aguacero **artillería**”*
- Paradoja: Es la asociación de dos o más ideas en apariencia incoherente o discordante. Ejemplo: *“El alegre entierro pasó por la dulce funeraria”*.

- Anáfora: Consiste en la repetición de una o más palabras al comienzo de varios versos, frases u oraciones. La utiliza el escritor para darle más énfasis, vitalidad a lo que está diciendo. Ejemplo:
“La niña no ríe”
“La niña no llora”
- Hipérbole: Consiste en exagerar al máximo la realidad de lo que se dice. Ejemplo: *“Llovió todo el día”* (Borges, 1982:127)

3.2.2 Lenguaje Figurado:

Para construir figuras literarias cuyo propósito es embellecer el lenguaje, el poeta o escritor usa un lenguaje connotativo: irreal, figurado, lleno de ilusiones, de fantasía, subjetivo. Pero también puede usar un “lenguaje denotativo”, el cual es real, nombra las cosas como son, objetivo congruente del lirismo. Así, funciona en una obra literaria. (Bousuño, 1970: 44)

El lenguaje figurado consiste en tomar las palabras en un significado que no les corresponde. Este lenguaje tuvo su origen en la necesidad de una expresión manifestada en la formación de las lenguas, de lo cual se derivaron los juegos de palabras “denominados tropos”, que son desplazamientos de sentido con fines estéticos; una palabra aparece en lugar de la esperada en un determinado contexto. (Borges, 1982:143)

3.2.3 Los Tropos:

La palabra *tropo* se deriva del griego *trepo* (girar, dar vueltas, rodear un objeto dando una vuelta en torno al mismo). Los tropos son figuras literarias de carácter semántico que emplea las palabras en un sentido distinto del que propiamente les corresponde, pero que tiene con éste alguna conexión o semejanza.

Así como las ideas se asocian por semejanza, correspondencia y comprensión, también el sentido de las palabras se traslada, gracias a los tropos, por las mismas causas. Dentro de los tropos están: el símbolo, la alegoría, la

sinécdoque, la metonimia y la metáfora. Cuando la traslación se efectúa por semejanza el tropo recibe el nombre de metáfora.

✓ Símbolo:

Un símbolo es una imagen física que sugiere algo no perceptible físicamente (una idea, un sentimiento).

✓ Alegoría:

Suele definirse como una metáfora continuada (o una serie de metáforas) para expresar una significación oculta o simbólica.

✓ Metonimia:

Es un tropo que consiste en designar una cosa con el nombre de otra por la relación de causa y efecto o de sucesión y de tiempo que entre ambas existe.

✓ Sinécdoque:

Es un tropo que consiste en dar a un objeto el nombre de otro, con el cual forma un todo físico. Se da un significado particular a una palabra que, en sentido propio, tiene un significado más general; o, al contrario, se da un significado general a una palabra que en sentido propio, solo tiene un significado particular.

Ejemplo: *“Esta ciudad tiene veinte mil almas”* (Por veinte mil habitantes).

Para Welles y Warren, los tropos poéticos dividen en:

- a. figuras de contigüidad, como la metonimia y la sinécdoque.
- b. figuras de semejanza.

La contigüidad como una relación externa y la similaridad como una relación interna. De esta otra forma, ofrece la posibilidad de establecer una teoría lingüística de la metáfora y de la metonimia.

3.2.4 La Metáfora

El fundamento retórico utilizado en el poemario *Nocturnos*, ha provocado la necesidad de encontrar apoyo en la teoría del tropo denominado metáfora. Dicho recurso ha sido utilizado con frecuencia por el autor, por lo que se hace necesario descubrir la reiteración del mismo con el propósito de profundizar en su discurso subyacente.

El sustantivo metáfora (μεταφορα) procede del verbo griego μεταφερω que significa “llevar a otra parte, transportar, trasladar, transferir, cambiar, mudar, trocar, confundir, enredar...” Metáfora significa literalmente (o equivale a) traslación o transferencia e indica etimológicamente, la posición de una cosa en lugar de otra (Wellek y Warren. (Monegal, 1994:45)

La metáfora es el tropo más importante porque consiste en cambiar el sentido recto de las voces en otro figurado por razón de su parecido o semejanza. En la metáfora, hay una comparación táctica lo que la diferencia del símil, que lleva expresos los nexos comparativos (como, cual, parecido a).

Ya desde Aristóteles la metáfora ha llamado la atención de los teóricos y en el momento actual junto con el símbolo y la imagen es de los recursos estilísticos de mayor interés.

Aristóteles fue el primero que teorizó sobre el concepto de metáfora en dos de sus obras, en las que expone sus ideas sobre el pensamiento y el lenguaje: la *Retórica* y la *Poética*. Para situar las afirmaciones de Aristóteles en su contexto, cabe recordar que la *Poética* es un tratado sobre verso trágico y épico griego y que la *Retórica* trata sobre el discurso cotidiano y el arte de la oratoria, es decir, sobre lenguaje oral, también sobre prosa escrita. En ninguna de estas dos obras hizo un estudio exhaustivo ni se extendió en sus apreciaciones sobre la metáfora, pero las líneas que dedicó a esta cuestión, han dado mucho qué pensar a lo largo de generaciones y con distintas críticas. Resulta extraño que no tratase más a fondo la metáfora porque consideraba que saber utilizar las metáforas en la elocución es

muy importante, pues esto es lo único que no se puede tomar de otro y es indicio de talento. (Morales, 1782:12)

En la *Retórica* deja Aristóteles patente que las metáforas pueden utilizarse en prosa como en poesía y tanto en la conversación como en el texto escrito. Considera la claridad como una de las características más importantes de un buen discurso y señala que la claridad, el encanto y la singularidad las aporta especialmente la metáfora.

Aristóteles en la *Retórica* afirma que “las imágenes son metáforas”. Las imágenes son representaciones idiosincrásicas de la realidad, son cercanas a las experiencias de cada persona. Por ejemplo, al pensar en el color azul, para una persona la imagen prototípica de este color puede ser el mar, mientras que para otra será el cielo o ese vestido que tanto le gusta. Por tanto, hay que entender imagen en un sentido amplio, más bien como representación mental viva, independientemente el tipo que sea. El proceso de comprensión lingüística ayuda a retener la información que las palabras transmiten, por lo tanto las imágenes acaban representándose en signos lingüísticos.

En el *Diccionario de usos* de María Moliner se define la metáfora como tropo consistente en usar las palabras con sentido distinto del que tienen propiamente, pero que guarda con éste una relación descubierta por la imaginación. Ejemplo: *perlas de rocío, la primavera de la vida*. Moliner continúa refiriéndose a la cuestión de los diferentes sentidos y recurre a un tropo, que es el empleo de las “palabras en sentido distinto del que propiamente les corresponde, pero que tiene con éste alguna conexión, correspondencia o semejanza”. (Diccionario, 1963:14)

Según Wolfgang Kayser, la metáfora es una figura por medio de la cual se transporta, por así decir, “el significado propio de una palabra a otro significado que solamente le conviene en virtud de una comparación que reside en la mente”. (Kayser; 1972:20)

Jorge Luis, Borges argumenta: que una metáfora es poner una cosa en lugar de otra, es sustituir, así que básicamente “la metáfora es una sustitución, un traslado o transferencia”. (Borges, 1982: 53)

“La palabra metáfora es ya una metáfora”. Poner una cosa en lugar de otra. Las palabras cargan con o trasladan significados; pero faltaría ver con base en qué, es decir, si sustituto y sustituido, transportista y transportado, son intercambiables, por ejemplo, en la librería de nuestra casa, si tomo un libro de la misma y en su lugar coloco otro, lo sustituyo; pero seguro que tengo algún criterio para hacer tal sustitución o existe algún motivo, ya sea estético o de organización práctica. Tratar de definir esta figura del lenguaje suele desembocar en un intento de distinción entre lenguaje literal y lenguaje no literal o figurado, expresarse con precisión y decir verdades, es el de uso común y corriente, el lenguaje de la objetividad (Borges ,1982:67)

En tal caso, la metáfora no es sólo una cuestión lingüística, algo que tenga que ver solamente con palabras, sino que tiene que ver fundamentalmente, con el pensamiento y la razón. Si las metáforas fueran sólo expresiones lingüísticas, entonces diferentes expresiones lingüísticas constituirían diferentes metáforas, y esto no es así. La metáfora es la misma aunque se pueda expresar lingüísticamente de mil maneras diferentes, no es que sólo nos ayude a concebir una realidad ya existente. Las palabras por sí solas ayudan a cambiar la concepción de la realidad circundante.

Para explicar las emociones, las ideas, los deseos y diferentes estados mentales que son difíciles de comunicar, se recurre a otros conceptos que se entienden más claramente, ejemplo: objetos, posiciones, colores, etc. Estos conceptos se explican metafóricamente de forma estructurada y sistemática, y su estructura metafórica se manifiesta en el léxico. De los conceptos provenientes de los dominios que se utilizan para formar la metáfora, no se toman todas sus partes o elementos constitutivos.

Ciertos aspectos de la realidad se expresan de manera desigual en las diversas culturas, debido a la diferencia de sistemas conceptuales, además cada cual,

confiere mayor o menor importancia de valores básicos. La definición de valores sociales y su importancia reflejan las diferencias lingüísticas.

La metáfora es el tropo de mayor categoría estética por ser el más relacionado con la “creación artística”. (Ortega y Gasset J. 1962: 75)

La metáfora es un instrumento mental imprescindible, una forma del “pensamiento científico”, ejerciendo a la vez un oficio suplente en la filosofía y en la ciencia y un papel constituyente en la poesía. Al decir de Marcel Proust, sólo la metáfora puede dar una suerte de eternidad al estilo. (Muñoz, 1980:83)

Las diferentes metáforas permiten no sólo elaborar un concepto en la mente con considerable detalle, sino también encontrar medios apropiados para destacar algunos aspectos del mismo concepto y ocultar otros; permiten además utilizar un concepto muy estructurado y claramente delineado para estructurar otro.

Las metáforas son creativas y están libres de ataduras sintácticas y semánticas, utilizan un lenguaje que hay que interpretar porque su significado global no puede entenderse como la suma de los significados independientes de las palabras que las componen.

La metáfora no es sólo una cuestión de lenguaje, sino de estructura conceptual, además una cuestión intelectual, también implica las dimensiones naturales de nuestras experiencias en general.

De acuerdo con Lakoff y Johnson, la metáfora se comporta como una propiedad de nuestro sistema conceptual y no como una característica de la lengua. De ahí que la utilización de la metáfora exija que quien la utilice, ubique, determine el contexto situacional en el que ésta va a ser empleada a fin de lograr el efecto comunicativo que se pretende. Es decir, el empleo apropiado de una metáfora no es cuestión de haberse apropiado de la competencia lingüística de una lengua particular, sino de poseer la competencia comunicativa que hace posible su utilización. Gracias a la metáfora podemos estudiar los efectos lingüísticos que se producen sobre la cognición, ya que ésta hace énfasis en las relaciones de

similitud que se dan entre dos realidades y le resta importancia a las de disimilitud. El poder psicológico de la metáfora nos permite 'visualizar' las imágenes, las creencias y los sentimientos que hacen parte del sistema cognitivo de otro; no son sólo juegos de palabras o figuras que se construyen a través de las palabras, sino que siempre apuntan más allá. De ahí la importancia de estar en capacidad de leer los elementos culturales y personales que se entretajan detrás de las construcciones metafóricas, ya que éstas no sólo se refieren a experiencias individuales, sino que entran a ser parte de la experiencia y de las representaciones colectivas que se reflejan en la utilización del lenguaje cotidiano. La metáfora está en capacidad no sólo de informar y comunicar, sino de hacer expresas las relaciones sociales que se establecen entre los interlocutores: la metáfora acerca a hablante y oyente y hace su comunicación más íntima. (Lakoff & Johnson, 1980: 59)

La metáfora responde históricamente a ciertos momentos, pero conceptual y comunicativamente exige que los interlocutores compartan una serie de factores culturales a partir de los cuales es posible su comprensión y la expresión de determinados conceptos y percepciones. La metáfora hace posible organizar la experiencia y en esa medida sirve de patrón, de guía cultural y social. De ahí, quizás, surge la inquietud de algunos autores con respecto a la incapacidad de disciplinas como la filosofía o la lingüística para dar cuenta del estudio y análisis de los enunciados metafóricos, dado que éstos dejaron de ser vistos, exclusivamente, como la expresión de una concepción del mundo, de lo cual se encargaría la filosofía, o un uso más del lenguaje, en cuyo caso la lingüística se ocuparía de ellos, y comenzaron a entenderse como enunciados en los que se conjugan, además de estos dos factores, el contexto situacional y cultural en el cual la metáfora es empleada. Es decir, un estudio minucioso de la metáfora debe tener en cuenta los elementos cognitivos, la expresión lingüística, y el contexto situacional y cultural en el cual se opta por el empleo de una metáfora en lugar de un segmento del lenguaje literal.

El significado de la metáfora no es un asunto estrictamente semántico sino pragmático, en tanto que el sentido que ésta adopta es el resultado, además, del

contexto comunicativo en el que es empleada. El proceso de fijación de referencia no precede al conocimiento, sino que hace parte del proceso mismo, pues el conocimiento no se presenta como algo estático sino como un proceso dinámico que se alimenta continuamente a partir de las experiencias que recibimos del mundo. Ese mismo dinamismo hace que permanentemente se produzcan neologismos y se transpongan sentidos con el fin de dar cuenta del conocimiento del mundo en continua renovación.

3.2.4.1 La Metáfora y las Percepciones

En los últimos tiempos se ha precisado la relación entre la metáfora y las diversas percepciones. Según Borges, “es posible una clasificación de este tropo, atendiendo al órgano humano que afecte”. (Jorge Luis, Borges ,1982:67)

Los nuevos conceptos surgen, entonces, de nuevas combinaciones y recombinaciones de los conocimientos adquiridos propiamente. La metáfora no necesita inventar nuevos términos para dar origen a nuevos significados, sino que a partir de procesos de transposición, hibridación u otros similares modifica los significados ya existentes. La interpretación de los elementos no es simplemente la suma de sus componentes. El conocimiento y la experiencia acumulada del oyente, al igual que el contexto, juegan un papel primordial en la comprensión de las implicaciones comunicativas de la metáfora.

De ahí su utilidad a la hora de dar a conocer una teoría científica cualquiera a oyentes que no tienen ninguna o muy poca experiencia en un campo del saber, pues si se utilizara la terminología técnica propia del área en cuestión probablemente la mayoría de los oyentes no comprenderían el contenido de la exposición, pero, si por el contrario, el hablante se vale de recursos metafóricos para explicarla, se está acudiendo a los conocimientos que el oyente ya ha interiorizado para otros dominios y le es más fácil realizar la transposición.

Tal como la memoria, las metáforas son principalmente visuales y secundariamente auditivas. Pero también las demás percepciones como: táctiles, gustativas, etcétera, dan origen a sugestivas metáforas.

Visuales, ejemplo tomado de Juana de Ibarbourou:

La lámpara salvaje de los ocasos rojos (Muñoz 1980.98)

Auditivas, ejemplo tomado de Federico García Lorca:

El jinete se acercaba

Tocando el tambor del llano. (Muñoz 1980.98)

Táctiles, ejemplo tomado de Julio Herrera Reissig:

El mordisco sutil de tu peineta.

...Y bajo el raso de tu pie verdugo

Puse mi esclavo corazón de alfombra. (Muñoz ,1980:.98)

3.2.4.2 Tipos de Metáfora

Según Ortega y Gasset, en “la metáfora se establece una identidad entre los dos términos el real (r) y el imaginario (i), basándose en una relación de semejanza”. Se distinguen dos tipos de metáfora: impura y pura.(Ortega y Gasset J. 1962:257)

La metáfora constituye una superación de las limitaciones del lenguaje, dado que éste es incapaz de describir o nombrar todo aquello que existe en el mundo, ni mucho menos lo que siente el ser humano. Ayuda también a la comprensión de la materia descrita y despierta en el receptor sensaciones insospechadas producto de la imaginación creadora del autor.

Al elaborar metáforas conviene no quedarse en lo obvio, sino buscar aquella analogía original que expanda el término real y lo lleve a un lugar donde ese término nunca ha estado. Pues, antiguamente, se usaban las metáforas basadas en la semejanza de caracteres sensibles o morales. No solían ser perfectamente

comprensibles, puesto que la coincidencia entre los dos planos no se veía y ni se sentía. Ejemplo: Las metáforas basadas en una semejanza del carácter sensorial:

Mejillas = rosas

Las metáforas basadas en la semejanza de una realidad psicológica con algo material:

Dolor = viento huracanado

No obstante, en la poesía contemporánea se han introducido muchas metáforas basadas en una impresión personal y subjetiva. Así pues, las metáforas pueden ir dirigidas a fines totalmente diversos. Mientras unas están hechas con la intención

de embellecer la realidad *oro por cabellos rubios*, otras por el deseo del autor de aumentar la fuerza expresiva de sus palabras, prescindiendo por completo de la belleza; como las metáforas basadas en la impresión que las cosas producen: *mujer = noche oscura* .

En este ejemplo, un poeta moderno ha identificado a la mujer con la noche, porque ambas están para él, llenas de un extraño misterio.

La metáforas ni crea límites entre los campos semánticos de las palabras, ni se subordina conceptualmente a un campo específico del saber; ignora las divisiones que se plantea entre las ciencias y, en esa mediada, es capaz de cruzar el abismo que históricamente se ha planteado entre lo real y lo ficticio, lo visible y lo invisible, lo vital y lo que no tiene vida, lo humano y lo animal, el hombre y las máquinas, las cosas y la ideas. La metáfora es capaz de reproducir sabores, olores, texturas, capacidad mentales y psicológicas en realidades que no las poseen. Ha dado lugar, por ejemplo, a campos o áreas del saber que surgen de la combinación de dos áreas que eran consideradas incompatibles: inteligencia artificial e inteligencia real. Ha hecho posible el préstamo de palabras de uso exclusivo de un área determinada a otra en que ni siquiera se contemplaban sus efectos: ley, causa, por ejemplo, dejaron de ser uso exclusivo de las ciencias exactas y pasaron a prestar un servicio en las ciencias sociales. Estos hechos

han permitido el crecimiento de la lengua y ha permitido explicar el poder creativo del lenguaje a nivel semántico.

En el proceso de interpretación metafórica el oyente revisa la gama de connotaciones posibles que puede inferir de una metáfora y se decide por aquella que se ajustan a las necesidades contextuales. En esa medida, funciona como especie de juego inferencial en el que quedan implicadas estrategia de ensayo y error, adivinanza, selección y comparación de sentidos, hasta encontrar el más adecuado para esa situación comunicativa.

La metáfora, en cambio, es una identidad, es más audaz. Puede expresar o no los dos términos o planos (el real y el evocado), pero si aparecen ambos se suprimen los nexos comparativos y se afirma que son idénticos. Por ejemplo: “sus dientes son perlas”.

La forma de la metáfora: Plano real o término real: Designa el plano evocado (otras denominaciones son: término metafórico, figurado, imaginario, irreal).

✓ Metáfora Impura:

Esta clase de metáforas es como toda las llamadas simples, la más sencilla, pues consta de un solo plano real y otro evocado (la cualidad o característica del evocado se le atribuye al real. Ejemplo: *Nuestras vidas son los ríos...*

Se identifica el plano real vidas con evocados ríos.

Se trastoca la colocación normal de los planos real y evocado, obteniéndose una expresión más intensa. (Metáfora simple e impura). El plano evocado se antepone al real y adquiere mayor realce, pero es el segundo el que aclara y explica al primero. Ejemplos: *El jinete se acercaba tocando el tambor del llano:* (Federico García Lorca).

Término Real	Término Imaginario
Llano	Tambor
Dientes	Perlas
Sol	Globo de fuego
Cabellos	Oro fino
Tocar el tambor del llano	El jinete se acerca
Palabras	Guantes grises
Sifón	Agua con hipo

✓ **Metáfora Pura:**

Las metáforas puras recorren una órbita más concerniente a un sistema poético. Es la más complicada y la más difícil de rastrear, pues en ella desaparece el plano real y sólo queda el evocado. Además en el poema contribuye al misterio poético Ejemplo: “Ese *hipopótamo me ha caído encima*”.

Es decir, esa persona que es tan “gorda como un hipopótamo me ha caído encima”. En este caso señalamos al objeto real, designándolo con el nombre del objeto imaginario. (Vivaldi, 1998:258)

(Lakoff y Johnson, 1980: 89) construyen toda una teoría que les lleva a concluir que “la metáfora está en todo lo que pensamos”, hacemos o decimos. Este es un recurso básico en los procesos cognitivos porque muchas veces conceptualizamos lo que creemos, pensamos o sentimos en términos metafóricos. En conclusión, según Lakoff y Johnson, la metáfora crea similitudes. A continuación se presenta un resumen de sus ideas en los siguientes puntos:

- a. Las metáforas pueden basarse en similitudes, aunque esas mismas similitudes muchas veces se basan en metáforas convencionales que no se basan en similitudes, pero que son reales para nuestra cultura.
- b. Aunque la metáfora puede basarse en parte en similitudes aisladas, las similitudes más importantes son las que crea o induce la metáfora.

- c. La función principal de la metáfora es proporcionar una comprensión parcial de una experiencia a partir de otra experiencia. Lo cual puede incluir similitudes preexistentes, la creación de nuevas similitudes, etc.

El mundo está compuesto de objetos, los objetos tienen propiedades inherentes, que si son compartidas con otros objetos, los convierten en objetos “objetivamente similares”. Esta similitud, por tanto, ya existe y está basada en esas propiedades inherentes (Lakoff y Johnson, 1980:14).

La facilidad en la creación de metáforas está directamente relacionada con la experiencia personal y la riqueza de vocabulario.

El sentido literal, según Lakoff y Johnson es aquél que encontramos en un diccionario, o en su defecto, el significado más adecuado de un término en su contexto. El sentido figurado siempre se puede, según Lakoff, “parafrasear en sentido literal”.

Tomando en cuenta que al examinar los significados asociados a las diversas sensaciones y facultades sensoriales en distintas culturas, se descubre un simbolismo sensorial muy rico y vigoroso. La vista puede estar asociada a la razón, el gusto puede servir de metáfora para el refinamiento estético, un olor puede significar santidad o pecado, poder político o exclusión social. Por lo que en el caso de las metáforas se pueden traducir e interpretar las percepciones y los conceptos sensoriales que el escritor transmite a través de su lenguaje poético.

A través de la metáfora, los objetos más comunes, las situaciones más triviales se muestran en toda su complejidad: por el ojo de la aguja del tiempo cotidiano pasan, no sólo el camello bíblico sino peces, árboles derribados y expediciones al mundo invisible. Lo que permite considerar que las metáforas no son como un adorno del lenguaje, si no, la expresión del alma. No quiere decir que los poemas deban estar sobrecargados con el lenguaje connotativo, ya que en el hilo del discurso poético se equilibran las ideas y los hechos que se narran.

Con base en lo anterior, se puede decir que las metáforas sensoriales, son aprehendidas por medio de los sentidos, por lo cual el poeta interioriza el mundo, contempla la realidad externa y la da a conocer desde su particular visión.

4. MARCO METODOLÓGICO

4.1 Objetivos

4.1.1 Objetivo General:

- Analizar los seis poemas *Nocturnos* del poeta guatemalteco Francisco Méndez Escobar, por medio del método integral de Helena Beristain para inferir en las metáforas recurrentes.

4.1.2 Objetivos Específicos:

- Identificar cómo las metáforas presentes en los seis *Nocturnos* de Francisco Méndez Escobar para descubrir las recurrentes
- Clasificar las metáforas para determinar si son puras o impuras por medio del análisis semántico mediante el método integral aludido.
- Demostrar cómo las metáforas descubren la temática subyacente en el análisis semántico.
- Interpretar los seis *Nocturnos* por medio del análisis lógico-semántico, métrico-rítmico y fónico-fonológico para obtener el significado total de los poemas.

4.2 Definición del Método

En cuanto a la necesidad de un método adecuado, existen muchos criterios literarios que han propuesto sus propios métodos pero, con lo expuesto anteriormente, debemos indicar que el modelo para el análisis del objeto poético, la doctora Helena Beristain, estudiosa de la poesía quien propone un método de análisis para el poema lírico, el cual consiste en revisar e interpretar todos los componentes lógico-semánticos, métrico-rítmicos y fónico-fonológicos.

La idea de analizar los poemas *Nocturnos* de Francisco Méndez Escobar, aplicando el método integral propuesto por la doctora Helena Beristaín, permite profundizar en el contenido del material objeto de estudio, los pasos sugeridos y apoyados con la teoría de las *Metáforas de la vida cotidiana*, de Lakoff & Jhonson, para descubrir, especialmente, con el análisis lógico-semántico las metáforas puras e impuras, en la expresión poética contenida en los mismos.

Para verificar la presente investigación se recurrió al método propuesto por la doctora Helena Beristaín, en su libro titulado: *Análisis del poema lírico* (Beristaín, 1989:87)

De acuerdo con los impulsores del estructuralismo Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss y Roland Barthes, existe una serie de modelos para el análisis del objeto poético, modelos que han servido de guía a críticos actuales, entre los que figura la doctora Helena Beristaín, estudiosa de la poesía quien propone un método de análisis para el poema lírico, el cual consiste en revisar e interpretar todos los componentes lógico-semánticos, métrico-rítmicos y fónico-fonológicos.

El estructuralismo representa hoy una corriente de pensamiento muy vasta, variada y un poco difusa. No obstante indica cierta unidad y continuidad mínima, más fácil de describir como fenómeno cultural que de definir en términos sistemáticos. Esta corriente se origina en los nuevos conceptos lingüísticos de Ferdinand de Saussure. "La nueva ciencia separa al objeto lingüístico del hombre mismo para estudiarlo rigurosamente a la manera de las ciencias naturales y aún de las ciencias exactas, como un objeto propio dotado de una estructura interna cuyas leyes profundas pertenecen al dominio del inconsciente". (Ibáñez, 1985:10)

El segundo principio del estructuralismo sostiene que la lengua es un sistema de relaciones internas entre los signos que tiene un orden propio, cuyos elementos no se definen en sí mismos o en forma aislada, sino sólo por sus relaciones internas recíprocas. El nuevo método ha engendrado novedosos desarrollos en el campo de otras ciencias humanas, como la antropología estructural de Lévi-Strauss, el psicoanálisis estructural de Lacan, y otros.

El pensamiento estructuralista se inscribe dentro del holismo: el reconocimiento de que un todo no es la suma de sus partes sino una totalidad regida por relaciones internas que constituyen una estructura. Estructura puede ser la disposición de un todo en partes y la solidaridad con que se condicionan; un orden de entidades: totalidad, transformación y autorregulación; un sistema en donde una modificación de un elemento implica la de los demás. El estructuralismo toma lo real, lo descompone y luego vuelve recomponerlo.

Los principios fundamentales del estructuralismo son: Descubre detrás de las cosas una unidad que no podía revelar la descripción de los hechos. Cambia de nivel de observación y considera más acá de los hechos empíricos las relaciones que los unen. Señala que estas relaciones son más sencillas y mejor inteligibles que las cosas entre las que se establecen.

Reintegra al hombre a la naturaleza. Es decididamente teleológico. Devolvió a su lugar a la finalidad y la volvió de nuevo respetable. Admite gustoso que las ideas que formula en términos psicológicos pueden ser aproximaciones a verdades orgánicas y físicas.

Consigue reconciliar lo sensible con lo inteligible, lo cualitativo con lo geométrico y deja entrever un orden natural como un amplio campo semántico donde la existencia de cada elemento condiciona la de todos los demás.

Todas las manifestaciones de la vida social son representaciones o proyecciones de leyes universales que regulan las actividades inconscientes de la mente humana. Significa esto que es posible descubrir rasgos estables y constantes y sus principios organizativos de toda la realidad social. "Cualquier entidad de la realidad humana es un sistema, o sea, una totalidad constituida por fenómenos relacionados e interdependientes, en la cual el todo posee una prioridad lógica sobre las partes que la constituyen" (Levis, 1970:58)

Con el estructuralismo se dio el florecimiento de todas las ciencias, la historia adquirió un nuevo sentido, en cuanto que el hombre transformó de manera radical

y sistemática los antiguos esquemas que se traían desde tiempos atrás, donde cada cultura manejaba a su manera conceptos y formas de comportarse en cuanto se le exigía étnicamente.

Actualmente el estructuralismo sigue planteando al hombre como un ser potencial, y a la vez objeto de conocimiento, a partir del cual se sigue dando el despliegue de las ciencias, puesto que es el único que cuestiona y modifica las estructuras.

Así mismo, con el estructuralismo se abrió campo a lo que son hoy las investigaciones sociológicas en las cuales el punto de reflexión es todavía la vida social y la manera como los individuos aportan progresivamente al desarrollo de ésta.

En el campo de la ciencia es relevante presentar una organización, puesto que el estructuralismo aportó nuevos tipos de análisis que permiten una aplicabilidad y confrontación entre lo que es ciencia y mundo. Dentro de esta organización sistemática de las ciencias cabe también aclarar que éstas adquirieron un avance en cuanto que las estructuras gramaticales y lo géneros literarios también de manera positiva fueron replanteados, puesto que se permitió mediante ésta darle una interpretación más estricta en cuanto el sujeto como autor y la realidad como medio de trascender, y a la vez de establecer una relación, donde el significado original se presente ante los otros sujetos como significante.

4.3 Pasos del Método

Para estudiar los poemas *Nocturnos*, objeto de este trabajo de tesis se procedió a verificar los diversos aspectos del *Método integral del poema lírico* de Helena Beristáin con el apoyo de la teoría de *Las metáforas de la vida cotidiana*, de Lakoff y Johnson. Precisamente, descubrir las metáforas como recurso literario en el. Para resolver el problema y lograr los objetivos se siguieron los siguientes pasos metodológicos:

1. Se observó la combinación de estrofas de arte mayor y menor, también las clases de versos que predominan en los seis poemas de *Nocturnos*, así como las licencias literarias y la rima del poemario.
2. El análisis lógico-semántico, permitió un mejor acercamiento hacia todas las significaciones profundas de cada uno de los poemas *Nocturnos*. Tomando como base las metáforas que alteraron el contenido lógico de las expresiones. Fue en este aspecto en el que se recayó la mayor atención y ello permitió descubrir los temas predominantes en los seis poemas.
3. En análisis métrico-rítmico, se procedió a contar las estrofas que componen los seis poemas *Nocturnos*, y se numeraron los versos, para establecer la extensión del objeto estético. Luego se realizó la búsqueda de los recursos literarios: habiendo encontrado hiatos, sinalefas y encabalgamiento. En seguida se hizo el conteo de sílabas, en cada verso. En seguida se ubicaron los acentos en cada verso y ello ayudó a encontrar el ritmo del poema, a la vez el ritmo contribuyó a ubicar el tono en que se presenta cada poema.
4. Con el análisis fónico-fonológico se permitió apreciar la forma de expresión contenida en los seis poemas *nocturnos* y, para esto se recurre a la ubicación de la segmentación de ciertas consonantes y vocales que al entrar en juego, dentro del objeto lírico, producen el tono del ritmo, pues, cada sonido que se va formando en la cadencia sonora, de la pauta de la clase de mensaje que el autor quiso enviar.

4.3.1. Actividades de la Investigación

Para efectuar el presente estudio se realizaron varias actividades de investigación, de preparación teórica y práctica que permitieron descubrir las propuestas contenidas en el poemario *Nocturnos*. Siendo estos:

1. Se inició el trabajo de investigación con la búsqueda de los antecedentes para verificar si había o no, otros trabajos relacionados con el poemario objeto de estudio.

2. Se realizó una búsqueda acuciosa sobre la Generación del 30 y su contexto sociopolítico.
3. Se efectuó un estudio minucioso sobre las teorías de la metáfora de: la vida cotidiana de Lakoff & Jhonson, Ortega y Gasset y Jorge Luis Borges.
4. Estudio y comprensión del método integral de Helena Beristaín y la aplicación de la teoría de la metáfora, al paso del método lógico semántico para descubrir, analizar e interpretar el mensaje subyacente del poemario.
5. Se trabajó con la propuesta descrita anteriormente que permitió descubrir las expresiones metafóricas puras e impuras. Se procedió a la realización del análisis siguiendo los pasos descritos y con el apoyo de la teoría de Lakoff y Johnson.
6. Una vez seleccionado el objeto estético, se procedió al conteo de estrofas de la cuales consta. Se numeran los versos, de esta manera se conoce la extensión del objeto de estudio. El descubrimiento de la licencia literaria, ayuda a encontrar en el poema los hiatos, sinalefas, encabalgamiento, cesura y otras.
7. Se procede al conteo de sílabas en cada verso, lo cual proporciona la clase de verso que se trabaja y si son de arte mayor o menor.
8. La ubicación de acentos en los versos proporciona el ritmo del poema. El ritmo descubre el tono en que se presenta el poema, que puede ser muy fuerte, suave o sonoro.
9. Dentro de la estructura establecida en el objeto estético, se encuentra la rima, ésta puede ser asonante o consonante, cada una con sus propias características.
10. Por último, las clases de versos que enlazados entre sí, conforman el poema, varían en versos de arte mayor y menor. Si pertenecen a la métrica tradicional, estarán basados en los esquemas de rima rígidos, si atienden a movimientos de vanguardia o posteriores revelan versos sueltos, libres o blancos.

5. LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACION

Para estudiar los poemas *Nocturnos* de Méndez Escobar, se utilizó el método integral de base estructural de la Doctora Helena Beristaín, estudiosa de la poesía quien propone un método de análisis del poema lírico el cual consiste en analizar e interpretar todos los componentes del objeto lírico, los cuales son: lógico-semántico, métrico- rítmicos y fónico-fonológicos. Este método se fundamenta en estudio de la teoría de las metáforas de la vida cotidiana de Lakoff & Jhonson

La autora del presente estudio realizó la interpretación de la estructura externa e interna de los seis *Nocturnos*, como sigue:

- a. El poema se encuentra escrito con letra arial de color negro.
- b. Las partes subrayadas son las metáforas.
- c. Las letras que están en cursiva corresponden a la interpretación.
- d. La numeración de los versos establecen la extensión del poema.

5.1 Análisis Lógico-Semántico

Lleva a comprender todas las significaciones profundas del poema y lo analiza en su totalidad. En este estudio se basa en la descripción de las metáforas como figuras que alteran el contenido de las expresiones, en este aspecto donde recae toda la alteración, pues en él se descubren los temas predominantes en el universo poético.

NOCTURNO NÚMERO 1

(Versos de los segundos 20 años)

1. Mientras crece en la noche la lluvia, mientras reza
2. no sé qué avemarías *(el agua se escucha como un murmullo de personas que rezan, el murmullo del agua viene a ser como un signo romántico; la soledad, el silencio, la noche, el ruido del agua, todo encamina a pensar que es una persona solitaria, las personas románticas buscan siempre la soledad y todo aquello que les satisface o divierte estando solos)*
3. y rompe su cabeza de iracunda medusa contra el peñón oscuro, *(el agua cae a grandes chorros como si fueran serpientes, como el pelo de la medusa que son serpientes. Al observar el agua que se aleja como serpientes es signo de soledad, de paciencia o de paz, quienquiera que busca aislarse de las personas y se refugia en el silencio de la naturaleza o en su música está manifestando su deseo de estar solo y el ruido del agua es la mejor compañía para quien quiere esquivar el contacto o la comunión con las personas)*
4. mi corazón medita. Mi corazón, ya duro
5. de dar de cabezadas, *(se refiere a los movimientos de sístole y diástole que da el corazón constantemente los ruidos del corazón se comparan con los ruidos de un reloj y este ruido es como un aviso de que el tiempo transcurre y no se detiene jamás, las personas que se sienten solas tienden a medir constantemente el tiempo, porque tienen miedo de saber que mientras se vive un día más, queda prácticamente un día menos de vida)*
mi corazón abierto
6. y fijo y congelado como el ojo de un muerto, *(el corazón representa a la persona que en este caso se manifiesta abierto o disponible, fijo y estático a lo que venga, cuando dice fijo y estático se refiere a que está muerto, muerto quiere decir sin esperanza, aunque esté latente, se encuentra en un estado de quietud o desesperanza y esto síntoma de las personas que guardan algún secreto como la desilusión de un amor y la soledad, es una*

manifestación de no querer compartir nada con otra personas por ejemplo su dolor o su tiempo.)

7. se torna una cabeza pensativa, un pedazo
8. del pensamiento mío que lo golpeará un mazo, *(el corazón se siente lastimado por algo que espera y no llega el golpe de un mazo puede ser algo no esperado, de repente y desagradable, como algún problema que esté viviendo el sujeto lírico en el momento de escribir esta obra.)*
9. y es como si cayera el agua desde un eco, *(el agua es como la esperanza, que viene de algo incierto, de algo no seguro, desconocido, el eco es simplemente sonido que se percibe sin identificarlo concretamente, sin conocer cual su causa u origen, muchas veces es sólo una imaginación, es algo no concreto que puede existir sólo en la mente de una persona que guarda u oculta algún secreto que lo oprime)*
10. como la catarata muda de un río seco *(catarata muda significa silencio, o sea un río que no es río, algo inexistente, que está muerto, o sea que se pierde la esperanza, la catarata no puede nunca ser muda, ya que siempre que el agua se desliza produce un ruido; hablar o escribir de silencio es hablar de soledad, es un síntoma que encamina a la muerte, pensar en un ideal lejano, en algún recuerdo, un desengaño, una vivencia o un sueño, es tratar de realizar un deseo que se ha mantenido en mente y que no quiere darse a conocer, es sufrir en soledad, es marchitarse lentamente con el paso del tiempo)*
11. que insistiera en estar laboriosa y erguida.
12. Catarata de muerte *(el silencio es muerte, es esperar sin esperanza, es algo que llevará la vida a algún lugar desconocido, un lugar de ensueño, que sólo puede existir en la mente del autor. La catarata es como un camino o un sendero por el cual se desliza la vida del autor, la vida puede ser real o imaginaria.)*

Ella era buena, era sencilla. De tan fina
13. hasta al decirle Amada se le hundía una espina.
14. Si besaba sus manos me llenaba la boca

15. de dolor luminoso (es un dolor manifiesto, que se siente y puede ser observado por otras personas, el sujeto lírico manifiesta un dolor que él siente con el simple hecho de tocarla aunque sea un toque tan suave como el de un beso, él lo manifiesta como si estuviera causándole daño o dolor, esto es un síntoma muy manifiesto de la expresión del amor, el sujeto no quiere tocarla con nada para no lastimarla.) y así la boca loca
16. sentía el gusaneo de un lucero, (gusaneo, significa movimiento, la boca se movía involuntariamente, lucero es luz; luz es esperanza de algo que se espera en su cuerpo existe el gusaneo que es como miedo, el miedo es consecuencia del temor de lastimarla o el espanto de no poder tocarla, cuando se siente un gusaneo (temor) en alguna parte del cuerpo es muy probable que sea a causa de alguna sensación de nervios, como la que se presenta cuando uno se enfrenta a una situación nueva y difícil de enfrentar)
17. si oía su resuello mí oído casi se diluía. (sólo con oírla, quien la oía se sentía tan satisfecho que parecía compararse con el mayor placer, con el más dulce sueño que un hombre puede experimentar principalmente ante la presencia de una dama y más si es la mujer amada, es como morir, su presencia es tan agradable que puede llegar hasta un extremo, por el ejemplo el extremo del placer puede ser tan agradable que puede conducirlo hasta la muerte, ya que todo extremo tiene un abismo y ningún abismo tiene un final agradable.)
18. Presencia de neblina, ausencia de paloma, (la neblina es de color gris, símbolo del romanticismo, indica quietud, calma, paz, ausencia de paloma es que no hay movimiento no hay vida el autor manifiesta su sentimiento por algo o alguien a quien ama, pero no lo dice, es una persona prácticamente solitaria que sufre y que no comparte su soledad, para no dar a conocer su pensamiento, le gusta vivir en soledad. En la poesía de Francisco Méndez se repite mucho la misma situación, el caso de la soledad aunque lo escriba de diferente manera, él sujeto lírico es solitario, romántico que expresa sus sentimientos a través de la literatura)

19. pisando sus talones iba siempre el aroma. (el aroma indica que en ella todo agrada, hasta su paso, la huella que deja tiene algo de su presencia que nos agrada como el aroma de una flor todo lugar donde ella pasa queda impregnado de su presencia, de su olor, de su recuerdo, de su belleza, su perfume, esto queda en cualquier lugar por el que ella pasa, este aroma se siente y agrada, se presencia es algo que agrada a todo nuestro, estas sensaciones son percibidas por todos nuestros sentidos principalmente por el olfato.)
20. Si mojaba mis labios en sus cabellos, era
21. tan sabroso, tan dulce como si los bebiera. (con sólo tocar sus cabellos con mis labios era como si la estuviera absorbiendo completamente a ella, esta sensación de entregarse todo o recibir todo en un beso sólo la puede sentir una persona que está completamente enamorada, ésta es otra forma de manifestar la forma de sentirla a través del gusto, en ella todo era perceptible hasta en los más mínimos detalles como lo es en el sentido del gusto, medio por el cual es más difícil sentir el placer de diferenciar una persona de otra)
22. Me bebía sus ojos de quieta limonada, (me bebía sus ojos quiere decir que sentía que la tenía a ella y que la disfrutaba a plenitud, que la apreciaba con el sentido de la vista y apreciarla era como absorberla, era observarla a plenitud mientras la disfrutaba toda con el sentido de la vista, compararla con la limonada esa como decir que ella es fácil de absorber y agradable, ella mansa se dejaba apreciar, al apreciar una persona, una de las formas más común y efectiva es por medio de la mirada, una persona sólo al mirarla nos dice lo que es y lo que piensa, ya que por las hojas se conoce un árbol de igual persona se conoce el pensamiento de las por medio de su mirada)
23. sus acuáticos ojos (acuáticos significa húmedos, vivos, alegres, bellos, cuando decimos vivos, estamos impregnando en ellos todo tipo de belleza que se encuentra en la vida, ser vivo es ser bello, la vida es algo que sólo por el hecho de existir ya nos da mucho de lo que persona busca o necesita) inmensos que en la Nada

24. no cabían y entonces la sed se me encendía
25. para llenar de pájaros y de alanos el día. (*surgía la necesidad de llenar de vida el ambiente, por ejemplo de pájaros y perros, cuando usa la palabra sed se refiere al deseo de algo, en este caso se refiere a nombrar animales o sea seres vivos y esto es darle vida a su obra, si busca darle vida es porque él siente que no la tiene, la soledad es un martirio casi similar a la muerte*)
26. Sabía a mariposas, y su perfume era
27. como si el alma, misma o el corazón oliera. (*mariposa significa color, belleza, ella era bella, su perfume venía de adentro de todo su ser, de su alma o su corazón, hablar de perfume se refiere a hablar de la belleza de su presencia, porque cuando una persona admira a alguien o a algo, todo en ello es agradable y lo más manifiesto por la cercanía a su presencia es el aroma, por eso el sujeto lírico dice que el olor venía de su corazón o de su alma*)
28. Si sonreía había lirios, (todo lo que es flor significa belleza, o sea que era bella, cuando el autor menciona lirios se refiere a la belleza de la blancura de sus dientes, los lirios son blancos y si los compara con sus dientes es porque sus dientes eran blancos, tan blancos que eran el punto de atención al observarla, la belleza de una persona muchas veces se ve reforzada o lo más atractivo está en los dientes, puede haber belleza en otra parte del cuerpo, ya sea física o emocional pero ante unos dientes blancos y bellos cualquier persona dedica toda su atención y atracción) si meditaba
29. el agua en los floreros, por contagio, temblaba. (*Si el agua tiembla es porque hay movimiento y esto significa vida, el movimiento en forma de temblor también es característico de nervios, los nervios son una manifestación de las emociones internas, cuando una persona está temblando es porque está manifestando algo de su interior, alguna alegría, dolor o emoción.*)
30. La grama de la lluvia crece, la noche crece. (*aumenta el volumen de agua en la grama mientras la noche avanza, esto significa que si la noche al igual que el volumen del agua están avanzando o aumentando es sin duda*)

porque el tiempo está pasando y mientras el tiempo pasa, al mismo ritmo también pasa la vida, pensar en el tiempo es como un miedo a lo que viene y lo único seguro es la muerte que al paso del tiempo tiene que llegar, sin excusa y sin ninguna excepción.)

31. Sus ramas de aguacero negro la noche mece. *(mientras la noche avanza, la lluvia continúa fuertemente con chorros como ramas gruesas que se mecen pensar en el paso de la noche y lo fuerte de la lluvia es como un espanto o un temor a lo que ha de venir, y lo que el autor teme es el paso del tiempo)*

32. Y aquí, en su estrecha alcoba, mi corazón en tanto

33. crece *(el corazón se hincha de emoción, se desespera, su alcoba es la cavidad torácica, un lugar cerrado donde sólo tiene cabida el corazón y nada más, pero en este lugar puede el corazón manifestar diferentes emociones y darlas a conocer de diferente manera) también y crece sobre su noche el llanto,*

34. un llanto que repica ventanas, que golpea

35. con nudillos de sombra contra mi propia idea. *(el llanto se refiere en este caso a la lluvia que golpea todo cuanto toca de igual manera el corazón golpea las paredes de su cavidad, el corazón golpea todo su alrededor como golpea la vida todo lo que no se encuentra a gusto, cada vez que tenemos un altibajo en la vida, decimos que la vida nos está atacando de golpes)*

36. Pienso en su cabellera que llovía en mis manos *(el sujeto lírico imaginó acariciar su cabellera con sus manos, el cabello de la persona a quien él se dedica o quien lo inspira, pudo haber sido una mujer de cabello largo y él lo comparaba con un río al verlo deslizarse quizá negro, quizá brillante, quizá bello. Algunas veces al acariciar el cabello de una mujer, se le deja correr o deslizar en toda su longitud por la concavidad de las manos y esta belleza sólo puede ser comparada con el agua de un río que se desliza por su cause.)*

37. y en mis desnudos hombros desataba gusanos; *(gusanos simboliza movimiento, esto indica que había movimientos involuntarios por*

- nerviosismo o desespero, la persona en un estado de nerviosismo muchas veces tiende a tener movimientos involuntarios que algunas veces son rítmicos, estos movimientos indican también desesperación, o inestabilidad)*
38. pienso en su piel de cedro besada de neblinas, *(piel de cedro significa color moreno, con manchas blancas por el reflejo de la luz del día o de la luna, el cedro también es olor, belleza, fuerza, dureza; el autor se refiere quizá al color moreno de la piel de la mujer que lo inspiró y también al aroma que su piel posee y que al autor agrada, ,por eso lo menciona)*
39. su piel con venazones como profundas minas
40. de tiernos minerales o de aguas tan remotas
41. que hasta ellas las caricias siempre llegaban rotas; *(las caricias rotas, son caricias no duraderas, o algo como ya inexistente, algo que ya dejó de existir como la flacidez de la piel, como sin mucho afecto, cuando habla o escribe acerca de piel con venazones, me parece que se refiere a la piel de una mujer no joven, pudiera ser que se trate de una mujer adulta y ya muy adulta que de repente podría tratarse hasta de su propia madre.)*
42. pienso en sus duros muslos poblados de canela, *(canela es color café y es un olor agradable, el color café es un color que a muchas personas agrada y el olor de la canela de igual manera, por lo tanto podría decir que el sujeto lírico le gustaba el color y el olor de la piernas o muslos de la persona que le inspiró a escribir podría tratarse de una mujer morena con unas piernas hermosas y el sujeto encontraba en ella toda la belleza como la encuentra cualquier hombre enamorado en la mujer que ama.)*
43. en sus pies que en el aire dejaban una estela
44. de suavidad y hacían siembra de mariposas; *(significa que al pasar, sus pies dejan huella hasta en el aire, o sea que caminaba muy rápido, pero dejaba un recuerdo en forma de estela en la mente del sujeto lírico, era una belleza observarla que hasta las más coloridas mariposas hacían su presencia con el paso de ella, realmente o imaginaria en la mente del autor.)*

45. pienso en su boca como si uno tuviera rosas
46. donde ella se posaba, (significa que lo que toca una rosa sólo puede ser algo muy bello o agradable, por ejemplo una mariposa de lindo color o algún insecto, o la suavidad del viento que endulza cuanto toca) en sus senos pequeños,
47. más pequeños que dos centigramos de sueños, (significa que sus senos son pequeños y que al sujeto lírico le agradaban, porque al mencionarlos hace saber que lo que escribe es lo que más le agrada, aquí los compara con el peso de los sueños, algo inexistente porque los sueños no pesan, pero si el sujeto compara los senos pequeños sueños es porque en ellos halla belleza)
48. cuya leve canela (esto indica que los senos son del agrado del sujeto lírico, principalmente por su olor, aunque pueden agradaarle en todo pero él sólo menciona una característica, el olor, que simboliza una totalidad de belleza de agradable color o apariencia) daba la sensación
49. de estar besando el borde mismo de un corazón.
50. ¿Por qué llueve esta noche como si el mundo entero
51. se erizara de agudas espadas de aguacero? (llueve mucho el sujeto lírico menciona o escribe comparando el aguacero con espadas, esto quiere decir que llueve abundantemente,)
52. ¿Por qué se oye tan vaga la fuga, (se oye el rumor del agua que se va se acaba la lluvia, vuelve la tranquilidad o la calma en la personalidad del autor, esa lluvia fuerte, ese aguacero fue como un problema, un tormento que acosó al autor en un momento determinado, pero al cesar vuelve él de igual manera a la calma en su vida) entre lo oscuro,
53. de mil corceles de agua (el agua trueno como cascos de caballos, al comparar la lluvia con el tropel de caballos, hace mención de que la lluvia es fuerte y de igual manera los problemas que el autor enfrenta en la vida) sobándose en un muro?
54. ¿Por qué se desmorona, con limada sordina,
55. la noche sobre el agua, (el silencio de la noche se acompaña de la lluvia cuando la lluvia disminuye, el silencio se manifiesta más y con la oscuridad

de la noche le da un misterio más de soledad o de tristeza) como delgada harina?

56. Mi libro cae al suelo, sin vida. (*el libro cae, no hay fuerza, no hay entusiasmo, no hay deseo, se pierde la esperanza no es el libro el que está sin vida, sino el entusiasmo de la persona, del sujeto lírico, que pierde todo el deseo por hacer algo, por estar activo.) Mi cigarro*
57. quisiera ser estrella, (*este personaje quisiera tener una fe mayor, más esperanza estrella es luz, y luz es esperanza es vida, el sujeto lírico tiene el deseo pero no la fuerza para sentirse realizado como una persona normal y por eso tiene el deseo de ser luz) pero yo me desgarró.*
58. Yo miro que es inútil insistir, que es incierto.
59. Yo sé que para ella soy apenas un muerto
60. que no quiere podrirse, pero se está pudriendo;
61. un muerto ya podrido que se sigue muriendo. (*el narrador se considera ya vencido, sin esperanza alguna, ha perdido la fuerza, ha perdido el valor, ya no quiere enfrentar lo que se le presenta, quiere esquivarlo, quiere huir de esa realidad, porque cree quizás que ya no tiene posibilidad de obtener lo que desea)*
62. Manos en los rincones como bolseando sombras, (*manos sin un lugar definido, bolseando sombras, quiere decir buscar en la nada, no tener un objetivo fijo, sólido, buscar sin pensar, hacer algo como para esquivar el tiempo, para mostrar que hace algo cuando en verdad no hace nada)*
63. pies sobre los camino bofos de las alfombras. (*camino bofos, significa caminos inseguros, caminar por lugares no sólidos, el sujeto lírico no tiene un objetivo, una meta, camina improvisando, va inseguro, no sabe a dónde va, ni siquiera lo imagina)*
64. (Ella era buena, buena. Mi amor la bendecía.
65. Me comía en sus besos el pan de cada día (*besarla era como un aliento de vida, como recibir el pan nuestro de cada día, era recibir vida esto indica que el sujeto lírico está completamente enamorado de la persona a quien le escribe, puesto que la considera como su fundamento, su bastión que los sostiene, la persona que la da fuerza, le da vida, le da la existencia.)*

66. y en sus ojos mirábamos claramente los dos
67. sin esfuerzo ninguno la voluntad de Dios).
68. Afuera llueve, adentro llueve, lluevo yo mismo.
69. Yo soy un aguacero que también fuese abismo.
70. Y si oyes un relámpago como un desgarramiento
71. de gruesos trapos húmedos, (*ser aguacero y ser relámpago es tener vida, sentirse fuerte, sentirse vivo, compararse con algo sobrenatural, como un trueno es un deseo de ser algo grande, de sentirse potente, lo que en realidad parece ser falso, sólo es un deseo o un sueño*) *ése es mi pensamiento.*

De tal manera que, en este análisis se descubre el tema la tristeza por medio del susurro del agua, de la noche fría y del peñón oscuro.

Así, se puede argumentar que en el poema *Nocturno* número 1, La metáfora que dice: “catarata de muerte”; esta aplicación figurada del significado de catarata, caída violenta de agua, confirma que algo tormentoso pasa por la mente del sujeto lírico, que no le permite vivir su vida presente.

Este uso metafórico procede del significado en griego de *katarráktēs* καταρροκτης, y después en latín de catarata. La catarata era algo que obstruía, que tapaba, aunque no del todo; era, en definitiva, una puerta fortificada porque caen con violencia desde arriba.

Además, se capta la transformación de un sujeto lírico que refleja la actitud de amargura, de la pena que le abrumba, la de un estado de añoranza, una tristeza, una pena y hace reminiscencia de su vida misma, cuando gozaba de su juventud, lleno de placeres, de fuerza, de firmeza y sencillez. A través de un quebrantamiento de cabeza imaginario por un pensamiento tormentoso el sujeto lírico medita.

Así, la memoria del sujeto lírico está presente en el proceso, la metáfora del pensamiento es un medio de planificar la acción y de superar los obstáculos entre

lo que hay y lo que se proyecta. El pensamiento se podría definir como imágenes, ensoñaciones o esa voz interior que le acompaña al sujeto lírico durante el día y en la noche en forma de sueños. La estructura del pensamiento es el andamiaje mental sobre el que conceptualiza la experiencia o la realidad.

5.1.2 Análisis Métrico- Rítmico del *Nocturno* número 1

El análisis muestra al lector la forma en que está organizada la estructura formal de este poema consta de 12 estrofas, 72 versos; y la mayoría de los versos son alejandrinos. En esta obra las estrofas son con rima consonante en forma de versos pareados.

A continuación se presenta un cuadro que muestra la estructura formal en los seis poemas *Nocturnos*, con las siguientes características:

- a. En la primera fila se encuentra el primer verso dividido en sílabas, tomando en cuenta las licencias poéticas necesarias para cada caso.
- b. En la segunda fila se encuentran marcada con una “x” la ubicación de los acentos del verso primero.
- c. En las siguientes filas se explica lo mismo que en las dos primeras filas.
- d. En la última columna se encuentra identificado el tipo de rima de cada verso. Como se puede observar, los versos son pareados con rima consonante en el *Nocturno* número 1. En los *Nocturnos* del número 2 al 6 los versos son Blancos
- e. En la penúltima columna se encuentra identificado el número de sílabas de cada verso. Aquí se observa que la métrica es irregular.

NOCTURNO NÚMERO 1

1	mien	tras	cre	ce-en	la	no	che	la	llu	via	mien	tras	re	za		14	A
			x			x			x		x		x				
2	no	sé	que-a	ve	ma	rí	as	y	rom	G	su	ca	be	za		14	A
			x			x			x				x				
3	de-i	ra	cun	da	me	du	sa	con	tra-el	pe	ñón	os	cu	ro		14	B
			x			x		x			x		x				
4	mi	co	ra	zón	me	di	ta	mi	co	ra	zón	ya	du	ro		14	B
				x		x					x		x				
5	de	dar	de	ca	be	za	das	mi	co	ra	zón	a	bier	to		14	C
						x					x		x				
6	y	fi	jo	y	con	ge	la	do	co	mo-el	o	jo	de-un	muer	to	15	C
		x					x				x			x			
7	se	tor	na-u	na	ca	be	za	pen	sa	tí	va-un	pe	da	zo		14	D
		x				x				x			x				
8	del	pen	sa	mien	to	mí	o	que	lo	gol	pea	ra-un	ma	zo		14	D
				x		x					x		x				
9	y-es	co	mo	si	ca	ye	ra	el	a	gua	des	de-un	e	co		14	E
						x			x		x		x				
10	co	mo	la	ca	ta	ra	ta	mu	da	de-un	rí	o	se	co		14	E
						x		x			x		x				
11	que-in	sis	tie	ra-en	es	tar	la	bo	rio	sa	y	er	gui	da		14	F
			x			x			x				x				
12	ca	ta	ra	ta	de	muer	te	que	lle	va	ra	la	vi	da		14	F
			x			x				x			x				
13	e	lla-e	ra	bue	na	e	ra	sen	ci	lla	de	tan	fi	na		14	G
		x		x		x			x				x				

14	has	ta-al	de	cir	lea	ma	da	se	le-hun	dí	a-u	na-es	pi	na		14	G
				x		x				x			x				
15	si	be	sa	ba	sus	ma	nos	me	lle	na	ba	la	bo	ca		14	H
			x			x				x			x				
16	de	do	lor	lu	mi	no	so	ya	sí	la	bo	ca	lo	ca		14	H
			x			x			x		x		x				
17	sen	ti	a-el	gu	sa	ne	o	de-un	lu	ce	ro	si-o	í	a		14	I
		x				x				x			x				
18	su	re	sue	llo	mio	í	do	ca	si	se	di	lu	í	a		14	I
			x			x		x					x				
19	pre	sen	cia	de	ne	bli	na	a-u	sen	cia	de	pa	lo	ma		14	J
		x				x			x				x				
20	pi	san	do	sus	ta	lo	nes	i	ba	siem	pre-el	a	ro	ma		14	J
		x				x		x		x			x				
21	si	mo	ja	ba	mis	la	bios	en	sus	ca	be	llos	e	ra		14	K
			x			x					x		x				
22	tan	sa	bro	so	tan	dul	ce	co	mo	si	los	be	bie	ra		14	K
			x			x		x					x				
23	me	be	bí	a	sus	o	jos	de	quie	ta	li	mo	na	da		14	L
			x			x			x				x				
24	sus	a	cuá	ti	cos	o	jos	in	men	sos	que-	la	na	da		14	L
			x			x			x				x				
25	no	ca	bí	an	y-en	ton	ces	la	sed	se	me-en	cen	dí	a		14	I
			x			x			x				x				
26	pa	ra	lle	nar	de	pá	ja	ros	y	de-a	la	nos	el	dí	a	15	I
				x		x					x			x			
27	sa	bí	a	a	ma	ri	po	sas	y	su	per	fu	me-e	ra		14	K
		x					x					x	x				
28	co	mo	si-el	al	ma	mis	ma	o-el	co	ra	zón	o	lie	ra		14	K
				x		x					x		x				

29	si	son	re	í	a-ha	bí	a	li	rios	si	me	di	ta	ba		14	M
				x		x		x					x				
30	el	a	gua-en	los	flo	re	ros	por	con	ta	gio	tem	bla	ba		14	M
		x				x				x			x				
31	la	gra	ma	de	la	llu	via	cre	ce	la	no	che	cre	ce		14	N
		x				x		x			x		x				
32	sus	ra	mas	de-a	gua	ce	ro	ne	gro	la	no	che	me	ce		14	N
		x				x		x			x		x				
33	y-a	quién	su-es	tre	cha-al	co	ba	mi	co	ra	zón	en	tan	to		14	O
				x		x					x		x				
34	cre	ce	tam	bién	y	cre	ce	so	bre	su	no	che-el	llan	to		14	O
				x		x		x			x		x				
35	un	llan	to	que	re	pi	ca	ven	ta	nas	que	gol	pe	a		14	P
		x				x			x				x				
36	con	un	di	llos	de	som	bra	con	tra	mi	pro	pia-i	de	a		14	P
			x			x		x			x		x				
37	pien	so-en	su	ca	be	lle	ra	que	llo	ví	a-en	mis	ma	nos		14	Q
						x				x			x				
38	y-en	mis	des	un	dos	hom	bras	de	sa	ta	ba	gu	sa	nos		14	Q
				x		x				x			x				
39	pien	so-en	su	piel	de	ce	dro	be	sa	da	de	ne	bli	nas		14	G
				x		x			x				x				
40	su	piel	con	ve	na	zo	nes	co	mo	pro	fun	das	mi	nas		14	G
						x		x			x		x				
41	de	tier	nos	mi	ne	ra	les	o	de-a	guas	tan	re	mo	tas		14	R
		x				x			x				x				
42	que-has	ta-e	llas	las	ca	ri	cias	siem	pre	lle	ga	ban	ro	tas		14	R
		x				x		x			x		x				
43	pien	so-en	sus	du	ros	mus	los	po	bla	dos	de	ca	ne	la		14	S
				x		x			x				x				

44	en	sus	pies	que-en	el	ai	re	de	ja	ban	una	es	te	la		14	S
			x			x			x				x				
45	de	sua	vi	dad	y-ha	cí	an	siem	bra	de	ma	ri	po	sas		14	T
				x		x		x					x				
46	pien	so-en	su	bo	ca	co	mo	siu	no	tu	vie	ra	ro	sas		14	T
				x		x		x			x		x				
47	don	de-e	lla	se	po	sa	ba	en	sus	se	nos	pe	que	ños		14	U
		x				x				x			x				
48	más	pe	que	ños	que	dos	cen	ti	gra	mos	de	sue	ños			13	U
			x			x			x			x					
49	cu	ya	le	ve	ca	ne	la	da	ba	la	sen	sa	ción			13+1	V
			x			x		x					x				
50	de-es	tar	be	san	do-el	bor	de	mis	mo	de-un	co	ra	zón			13+1	V
		x		x		x		x					x				
51	por	qué	llue	ve-es	ta	no	che	co	mo	si-el	mun	do-en	te	ro		14	W
			x			x		x			x		x				
52	se-e	ri	za	ra	de a	gu	das	es	pa	das	de-a	gua	ce	ro		14	W
			x			x			x				x				
53	por	que	se-o	ye	tan	va	ga	la	fu	ga-en	tre	lo-os	cu	ro		14	B
			x			x			x				x				
54	de	mil	cor	ce	les	de-a	gua	so	bán	do	se-en	un	mu	ro		14	B
				x		x			x				x				
55	por	qué	se	des	mo	ro	na	con	li	ma	da	sor	di	na		14	G
		x				x				x			x				
56	la	no	che	so	bre-el	a	gua	co	mo	del	ga	da-ha	ri	na		14	G
		x				x		x			x		x				
57	mi	li	bro	ca-e	al	sue	lo	sin	vi	da	mi	ci	ga	rro		14	X
		x				x			x				x				
58	qui	sie	ra	ser	es	tre	lla	pe	ro	yo	me	des	ga	rro		14	X
		x		x		x		x					x				

59	yo	mi	ro	que-es	in	ú	til	in	sis	tir	que-es	in	ciert	to		14	C
		x				x				x			x				
60	yo	sé	que	pa	ra	e	lla	soy	a	pe	nas	un	muer	to		14	C
		x		x		x		x		x			x				
61	que	no	quie	re	pu	drir	se	pe	ro	se-es	tá	pu	drien	do		14	Y
			x			x		x			x		x				
62	un	muer	to	ya	po	dri	do	que	se	si	gue	mu	rien	do		14	Y
		x				x				x			x				
63	ma	nos	en	los	rin	co	nes	co	mo	bol	sean	do	som	bras		14	Z
						x		x			x		x				
64	pies	so	bre	los	ca	mi	nos	bo	fos	de	las	al	fom	bras		14	Z
		x				x		x					x				
65	e	lla-e	ra	bue	na	bue	na	mi-a	mor	la	ben	de	cí	a		14	I
				x		x			x				x				
66	me	co	mí	a-en	sus	be	sos	el	pan	de	ca	da	dí	a		14	I
			x			x			x		x		x				
67	y-en	sus	o	jos	mi	rá	ba	mos	cla	ra	men	te	los	dos		14+1	AA
			x			x					x			x			
68	sin	es	fuer	zo	nin	gu	no	la	vo	lun	tad	de	dios			14+1	AA
			x			x					x		x				
69	a	fue	ra	llue	vea	den	tro	llue	ve	llue	vo	yo	mis	mo		14	AB
		x		x		x		x		x			x				
70	yo	soy	un	a	gua	ce	ro	que	tam	bién	fue	sea	bis	mo		14	AB
		x				x				x	x		x				
71	y	si-o	yes	un	re	lám	pa	go	co	mo-un	des	ga	rra	mien	to	15	AC
		x				x			x					x			
72	de	grue	sos	tra	pos	hú	me	dos	é	se-es	mi	pen	sa	mien	to	15	AC
		x		x		x			x					x			

El poema *Nocturno* número 1 está formado por versos irregulares, el número de sílabas varía en cada uno de ellos y predomina el número catorce o alejandrinos. Se combinan versos pareados de arte mayor con rima consonante.

En esta composición lírica se ve una combinación métrica, diferente en cada estrofa. El número de sílabas en cada verso es irregular, la forma de acentuación de los mismos da una entonación irregular. Por tal razón el poema en sí mismo presenta el estilo del autor, que no es regular. Y lleva los acentos en la siguiente ubicación:

1: (3°. 6°./ 3°. 5°.7°.)	2: (3°. 6°./ 3°.7°.)	3: (3°. 6°. /2°. 5°. 7°.)
4: (4°.6°. / 5°, 7°.)	5: (6°/5°. 7°.)	6: (2°./1°.5°.8°.)
7:(2°.6°./4°.7°.)	8:(4°.6°. /5°.7°.)	9: (6°. / 3°.5°.7°.)
10: (6°./ 2°.5°.7°.)	11: (3°.6°./3°. 7°.)	12: (3°. 6°. /4°. 7°.)
13: (2°.4°.6°./3°.7°.)	14: (4°.6°./4°.7°.)	15: (3°.6°./4°.7°.)
16: (3°.6°./3°.5°.7°.)	17: (2°.6°./4°.7°.)	18: (3°.6°./2°.7°.)
19: (2°. 6°./3°.7°.)	20: (2°.6°./ 2°.4°.7°.)	21: (3°.6°./5°.7°.)
22: (3°.6°./ 2°.7°.)	23: (3°.6°./3°.7°.)	24: (3°.6°./3°.7°.)
25: (3°.6°./3°.7°.)	26: (4°.6°./5°.8°.)	27: (2°./4°.6°.7°.)
28: (4°.6°./5°.7°.)	29:(4°.6°./2°.7°.)	30: (2o..6°./4°.7°.)
31: (2°.6°./2°.5°.7°.)	32: (2°.6°./2°.5°.7°.)	33:(4°.6°./5°.7°.)
34: (4°.6°./2°.5°.7°.)	35: (2°.6°./3°.7°.)	36: (3°.6°./2°.5°.7°.)
37: (6°./4°.7°.)	38: (4°.6°./4°.7°)	39: (4°.6°./3°.7°.)
40: (6°./2°.5°.7°.)	41: (2°.6°./3°.7°.)	42: (2°.6°./2°.5°.7°.)
43: (4°.6°./3°.7°.)	44: (3°.6°./3°.7°.)	45: (4°.6°./2°.7°.)
46: (4°.6°. /2°.5°.7°.)	47: (2°.6°./4°.7°.)	48: (3°.6°./3°.6°.)
49: (3°.6°./2°.7°.)	50: (2°.4°.6°./2°.7°.)	51: (3°.6°./2°.5°.7°.)
52: (3°.6°./3°.7°.)	53: (3°.6°./3°.7°.)	54: (4°.6°./3°.7°.)
55: (2°.6°./4°.7°.)	56: (2°.6°./2°.5°.7°.)	57: (2o.6°./3°.7°.)
58: (2°.4°.6°./2°.7°.)	59: (2°.6°./4°.7°.)	60: (2°.4°.6°./2°.4°.7°.)
61: (3°.6°./2°.5°.7°.)	62: (2°.6°./3°.6°.)	63: (6°./2°.5°.7°.)
64: (2°.6o./2°.7°.)	65: (4°.6°./3°.7°.)	66: (3°.6°./3°.5°.7°.)
67: (3°.6°./5°.8°.)	68: (3°.6°./5°.7°.)	69: (2°.4°.6°./2°.4°.7°.)
70: (2°.6°./4°.5°.7°.)	71: (2°.6°./3°.8°.)	72: (2°.4°.6°./3°.8°.)

Como se puede observar, por la repetición de acentos en diferentes números de sílabas, se les clasifica como extra rítmicos o irregulares. El poema proporciona un ritmo irregular que es característico propio del autor.

5.1.3 Análisis Fónico-Fonológico

Aquí se demuestra la forma de expresión en el sujeto lírico del poema *Nocturno* número 1. A través de la segmentación de consonantes y vocales, se detecta el tono irregular en el poema ..

Desde el punto de vista total, hay predominio sobre todo de los fonemas consonantes: /s/, /c/, /m/, /n/, en ese orden decreciente: 68, 28, 25 y 19 respectivamente, el fonema vocálico que predomina es la vocal /e/, 28.

Lo que proyecta un contraste que ubica al lector en el sonido de predominio con tono suave.

5.2 Análisis Lógico-Semántico del *Nocturno* número 2.

NOCTURNO NÚMERO 2

"¡Perdóname, Señor, qué poco he muerto!
César Vallejo.

1. Y ahora que conozco que ha llegado su olvido
2. por el saber oscuro (*conocimiento negativo o ignorado el sujeto lírico supone algo de lo cual no tiene una seguridad, él solamente piensa que quizá esta persona a quien él escribe, lo tiene olvidado. Al decir saber oscuro, él afirma que en verdad no conoce lo que está diciendo.*) que me llena la boca
3. y porque recordarla me duele y porque tengo
4. uno como barranco (*tiene un vacío, el barranco es la representación del vacío y lo que el sujeto lírico demuestra en este verso es que él tiene un vacío por la ausencia de la persona a quien él le escribe.*) donde estaba su imagen;
5. y ahora que he aprendido la oración que comienza:
6. "Señor, dame que duerma, (*dame puede cambiarse por permíteme, de esta manera el sujeto lírico manifiesta su comunicación o sea su contacto con Dios cuando le pide, que le permita dormir, quizá el sujeto encontró mejor consonancia en la palabra dame que en la palabra permíteme, o puede ser por asuntos de métrica él autor haya preferido esta palabra.*) dame que muera un

- poco, (pide a Dios que le permita morir o a al menos estar insensible por un momento, éste es un síntoma de soledad o de tristeza, aquí el sujeto lírico manifiesta la soledad o nostalgia por alguna persona, cuando él pide morir un poco es que está deseando no pensar o no saber nada de cierta persona en ese momento, él quiere que Dios le ayude a olvidarla)
7. dame que abra ventanas (el sujeto lírico pide que se le abran los ojos a los sueños, él quiere ver en sueños lo que no puede ver realmente, por eso pide que se le abran las ventanas de los ojos en lo eterno de la noche) sobre la eterna noche...”
 8. y podría quedarme sin alma horas enteras,
 9. sentir la generosa identidad del humo (valorar o personificar el humo en quien encuentra compañía, él siente que el humo o sea el cigarro le hace el papel de una persona con quien puede compartir su soledad sin sentir la presencia de nadie, el humo es algo que sin ser nada puede acompañarlo y apartarlo de su soledad)
 10. o acostarme en el sueño del algodón; (dormir plácidamente sin pensar, sin sentir nada, es como acostarse a dormir para apartarse de la realidad y no sentir ni pensar nada, en resumen descansar de todo lo que le rodea en la realidad) ahora
 11. que estaba con la barba en la mano, (meditando o sea observando el paso del tiempo, quizá sin pensar en nada, sólo dejando transcurrir el tiempo sin hacer nada, si pensar en nada, es un síntoma de soledad, el querer apartarse de la realidad, y no querer hacer nada) olvidando,
 12. viendo cómo la niebla no es niebla sino olvido,
 13. y la noche una mina de olvido inagotable, (noche grande, bastante tiempo para olvidar, aquí dice que la noche es grande y que en ella tiene suficiente tiempo para olvidar, eso es lo que él necesita, tiempo para olvidar y sólo lo puede encontrar mientras duerme y esto lo hace precisamente en la noche mientras duerme, la noche es una mina o sea que en ella el sueño fluye y nunca de fluir, sino que tiene suficiente tiempo para que su mente descansa de todo lo que existe a su alrededor.)
 14. olvido del buen Dios que nunca fue más bueno

15. que cuando hizo posibles la muerte y el olvido,
16. de pronto, en un detalle cualquiera, en un zapato,
17. en el ruido que hace mi camisa, presiento
18. mi batallar inútil y mi inútil porfía,
19. porque no estoy maduro (*no tiene edad, se siente joven, él piensa que todavía es joven y en verdad no se sabe en qué fecha exacta escribió este poema puede ser en su juventud, de manera que él cree que todavía tiene mucho futuro,*) para olvidar. Yo puedo
20. cambiar todos los días de sitio a los floreros,
21. ponerme las corbatas más vivas, (*de colores alegres, de esta manera puede él puede cambiar su presentación, su forma de vestir lo identifica con su forma de actuar, con su pensamiento o su estado de ánimo, corbatas de colores vivos indican alegría, un estado de ánimo más alegre, más vivaz.*) ir al cine,
22. entrar en las farmacias, comer una manzana;
23. puedo quedarme viendo cómo se infla el cielo
24. encima de los árboles, (*meditar en soledad, esto indica observar la inmensidad del cielo, sin nada que pensar, sin preocupación por algún compromiso, sin importarle el tiempo*) y cómo ciertos árboles
25. son apenas el aire que quiere hacerse suelo (*él se siente nada, quiere ser algo sólido, ser persona, esto indica que el aire es algo que no quiere ser, es algo sin consistencia sólida es algo sin valor, es tratar de dejar de ser lo que es.*)
26. o el suelo humilde y bueno (*la persona se compara con el suelo el sujeto lírico se compara con algo sólido, él desea ser como el suelo, ser algo fértil, algo útil, con consistencia firme, algo de lo cual se pueda sentir como algo fuerte*) que se traslada al aire;
27. puedo sentirme bueno, como todos los hombres,
28. pero cuando parece que he vencido, de súbito
29. todo me la recuerda hasta oír que a mi lado
30. saluda un transeúnte diciendo: -Buenos días...;
31. hasta cuando el periódico pajarea en mis manos, (*mientras lee el periódico piensa en ella, en la persona a quien le escribe, este verso quiere decir que ella está en todo lo que él toca o desea, por ejemplo en el periódico*)

32. hasta cuando me queda vacío el pensamiento, (en sus momentos de descanso en esos momentos en que no existe ningún pensamiento está ella con él esto demuestra un deseo de estar con ella, este autor es un enamorado anónimo porque no dice de quien está enamorado, sólo lo insinúa sin especificar directamente, sin nombrarla)
33. tan vacío, que todo me salgo de mí mismo (salirse de sí mismo es desconectarse de la realidad, no pensar es dejar el pensamiento en blanco como en un momento de sueño y a aun así ella está en su pensamiento)
34. y ya no tengo dedos, ni cabeza, ni tórax,
35. ni el corazón me sube tacteando hasta la boca, (el corazón deja de palpar el autor imagina no tener nada por ejemplo dedos, corazón, boca, ni tórax, esto es como no tener nada, y esto es no existir, y si él no existe no puede percibir nada de lo que en la realidad existe, en este estado se encuentra el sujeto lírico como hipnotizado, hechizado por la presencia o e recuerdo de esa persona)
36. ni por mi boca salen ramas de corazones, (puede ser palpitaciones, o tal vez palabras que florecen al pronunciarlas, las palabras dependiendo del contenido podríamos compararlas con ramas que dan flores o espinas o simplemente hojas.)
37. ni yo descendo a ciegas (sin pensar, o sin intención, como loco o distraído) a la bodega ciega (a su propio cuerpo que es una bodega donde el sujeto lírico encierra todo su contenido, sus órganos sólidos y sus pensamientos o cosas sin consistencia.)
38. en que se está añejando mi propio corazón. (donde habita su corazón, que según la palabra: añeja, no es ya un corazón muy joven, probablemente el sujeto lírico se reconsidera ya un hombre bastante adulto o maduro, ya sea físicamente o mental)
39. Los mapas, a las veces., se me van a los ojos. (ver mapas es deseo de viajar, aunque también podría ser recuerdo de algunos lugares viajados o recorridos ya sea solo o con la persona a quien le escribe)

40. Me anegan de países, *(se llena de ilusiones, mencionar países tal vez sea hacer recuerdo de lugares recorridos, este verso tiene mucha relación o similitud con el anterior) de mares. Sueño mucho*
41. nadar junto a las islas, empaparme de islas, *(conocer muchas islas, en este caso podría referirse tal vez a islas propiamente dicha o podría compararlas con mujeres con quienes haya tenido algún tipo de relación anterior y quiera mencionarlas al escribirlo, empaparse es como llevar algo de ellas, como algo que lo cubre o que quizá no pueda desprenderse como lo son los recuerdos)*
42. sentir el alentar opaco de las islas, *(sentir el aliento o ambiente de las islas, en este verso viene a ser lo mismo que en el anterior, relacionar una isla con otra es como comparar una persona (mujer) con otra y que cada una de ellas tiene algún tipo de relación con él, las cuales lo alientan)*
43. con no sé qué de peces o de algas, en mi cuerpo.
44. Amo seguir la pista animal de las aguas, *(caminar zigzagueando como los ríos estar en movimiento o sea caminando es estar vivo y es lo que el sujeto lírico necesita, el quiere hacerse sentir, demostrar que está vivo o que necesita vivir, demostrar que no está muerto y aunque para ello tenga que caminar con dificultad como lo hacen los ríos que nunca van en línea recta sino zigzagueando por todo su recorrido)*
45. remontar las bahías, palpar los litorales,
46. demorar en los puertos mi plenitud de barco, *(ser real, sólido como un barco, además un barco es un objeto que no está fijo, va de un puerto a otro y de igual manera puede un hombre, no estar fijo con una persona sino ir cambiando de estancia o de permanencia con más de una mujer.)*
47. meterme tierra adentro, *(conocer países o lugares como islas o tener una relación seria con una mujer, meterse dentro del corazón de ella o que ella entre en el de él , eso es lo que el sujeto lírico desea dar a conocer cuando escribe que quiere meterse tierra adentro, como se mete el agua) allende las penínsulas,*
48. coronado de hierbas *(llevar hierbas por todo el cuerpo es como llevar recuerdos, algo que se arrastra y no se puede alcanzar, muchas veces los recuerdos nos llenan de heridas el alma, heridas que son imposibles de olvidar,*

- y éstos nos persiguen siempre, nos llevan atados como si fueran hierbas)
como todos los ríos,*
49. *¡en vano!, porque al cabo todo me la recuerda;*
50. ella vive en los mapas *(en cualquier lugar, incluso en el pensamiento mismo del sujeto lírico, él no puede desprenderse de ella, esto significa que está enamorado, estar enamorado es estar ligado y aunque esté lejos no puede separarse ni un momento de la persona amada) su dulce geografía, (la forma de su cuerpo, él compara el cuerpo de ella con la geografía, tal vez la mira igual que la figura de un mapa, por ejemplo el de América, si se ve despacio podría imaginarse que Centro América es la cintura de un cuerpo de mujer y Brasil son las caderas.)*
51. ella es el mapa vivo de mis viajes celestes, *(estar con ella es como estar en el cielo, sus viajes no son reales sino imaginarios y él lo dice estar con ella es como estar en el cielo, ésta es una muestra muy clara y muy manifiesta del afecto que él siente por ella)*
52. ella lleva en su nombre países, archipiélagos
53. enteros, *(en su ser cabe toda la belleza, o al menos así lo percibe el sujeto lírico, él escribe que en el ser de ella lo encuentra todo y de esto sólo es capaz una persona cuando está completamente enamorada, que no ve errores en la otra persona sino que todo es belleza) no es el mar ni una letra en su nombre*
54. ni el cielo tiene tanto azul para escribirlo, *(no se le comparan ni el mar ni el cielo, que son inmensos, infinitos, él escribe que ella es mucho mayor que el mar y que éste no es ni siquiera una letra en su nombre, o sea que la compara con una grandeza enorme que ni el mismo cielo es suficiente para compararla o describirla)*
55. *y no hallaré montañas (ninguna cosa grande, es tan grande como la belleza de su mirada, en los ojos de una persona también se puede encontrar o leer algo de lo que piensa y por ellos puede manifestar su pensamiento que en este caso son lo que más motivan o inspiran al sujeto) más grandes que sus ojos,*
56. *ni sitio en que sus ojos no vengán a buscarme*
57. atravesando sueños y meses y llanuras *(a través de todo el espacio, el sujeto lírico encuentra esta persona en todo, en toda su imaginación o pensamiento*

- como lo dice cuando habla de sueños, también la encuentra en todo el tiempo cuando dice meses y en todo lugar cuando se refiere a las llanuras)*
58. por entre las espesas murallas de su olvido, *(aunque el olvido trate de despistarlo, el sujeto siempre pensará en esta persona, esto se puede observar cuando él compara el olvido con una muralla.)*
59. y no hallaré camino donde mi pensamiento
60. sin preguntar siquiera no vuelva a su principio.
61. "Señor, dame el secreto del ser pero no ser
62. que las piedras dichas *(amuletos se refiere a objetos que pueden según algunas personas, traerle suerte o protegerlo, esto es muy común en alguna personas)* te guardan, dame el vino
63. lóbrego que adormece las bases de la vida"... *(la fuerza de la vida, la fe este vino se refiere a una bebida que lo va a adormecer o a desconecta de realidad como una bebida embriagante que lo hace perder la conciencia aunque sea por un momento)*
64. (Mas., la oración se vuelve temblor *(algo repetitivo, involuntario, algo que lo mueve, que le da vida, la oración es más que solamente pensar, es actuar, es pensar en Dios, y hablar con Dios, no es sólo hablar de Dios, al sentir la oración en la garganta, él siente como algo que lo mueve a continuar en lo que está realizando en la garganta).*
65. Repaso antiguas cosas: problemas de aritmética,
66. el rubor que me daban mis versos cuando alguno
67. me sorprendía haciéndolos, la voz de mi hermanita,
68. una vez que no pude robar una naranja...
69. "Dame que halle la ruta por entre el ciego túnel, *(la vida a oscuras, sin fe, en este momento él le habla a Dios en su oración y le pide que le oriente por el mejor camino en esa ruta que él llama oscura, que la compara con un túnel, en verdad eso es la vida cuando no se tiene un fundamento firme para vivirla, cuando no se tiene fe)*
70. que encuentre en las tinieblas esa tiniebla amiga

71. más pálida que el pálida que el tiempo... " (consuelo a su soledad en ese tiempo insensible, el autor busca en Dios un consuelo, esto es un signo de que se trata de un hombre romántico, porque un hombre romántico cree en Dios y tiene fe, en este caso le pide a Dios un consuelo, que lo acompañe en su soledad)

(pero rezar es vano)

72. Y otras noches como ésta rodearán mi lecho,

73. caerán en mi cabeza tapaderas de plomo, (pensamientos absurdos su mente no descansa, su cabeza no descansa y él sabe que si se aparta de Dios, inmediatamente vendrán a atacarlo pensamientos no agradables, por eso él está constante con Dios)

74. andarán pensamientos gordos como gusanos (pensamientos irrazonables, al comparar los pensamientos con gusanos, el autor nos dice que son definitivamente desagradables, puesto que los gusanos son desagradables para todas las personas)

75. será el corazón un vivero de arañas. (un lugar de incertidumbre, duda, de igual manera que en el verso anterior, el sujeto lírico manifiesta su estado de dolor, de angustia o desasosiego, al comparar su corazón con un criadero o vivero de arañas, esto indica que será un lugar de terror, esto se presentará si el autor no está con la persona que ama)

76. Y otras noches como ésta, pero más anchas que ésta, (más largas, quiere decir que las noches las siente largas y es por la angustia o dolor de no estar junto a la persona amada, de más está decir que todas las noches son iguales en duración, pero no se sienten así por dos personas en condiciones diferentes de estados de ánimo, una persona que está esperando ver a otra, siente que una hora es un siglo y siente que el tiempo no pasa, no así para una persona que desea que el tiempo pase)

77. pero más poderosas (más largas y de preocupación esto indica que las noches en verdad son más poderosas o sea más largas, éstas es la forma de sentir del sujeto, lo que demuestra que él desea ver a esa persona) vendrán sobre mi almohada.

78. Alientos cenagosos soplarán los cojines,

79. tensos ya como velas, revolverán las sábanas,
80. sumergirán la isla del lecho en sus hondones. (*borrarán recuerdos al cerrar los ojos el sujeto lírico cree que al cerrar los ojos se borrarán los dolores por eso busca dormir,*)
81. Y otras noches como ésta esperaré que se oiga,
82. pero con la esperanza de que no sea oída,
83. esa oración que acaba "Señor, yo sé que he muerto
84. Porque no sé siquiera si he muerto o estoy vivo"...

En el poema *Nocturno* número 2, el sujeto lírico mediante lo profundo de su ser, siente el principio de una nueva etapa de la vida y que se puede esfumar en cualquier momento. Surge una inmensidad de recuerdos. Al mismo tiempo hay un lamento por las cosas idas. Las palabras humo, algodón, sueños y olvido denotan su fugacidad, en este caso, a la salud, la juventud y el amor del sujeto lírico que ya no existe y que únicamente pertenece a sus recuerdos. Se percibe un pensamiento que lo ahoga en una depresión y hace una reflexión de no querer darse cuenta si está vivo o muerto. Él está sumergido en una profunda soledad con un torrencial de recuerdos que lo agobian severamente.

En todo momento del discurso el sujeto lírico recuerda la juventud y el amor, que se fue. Se deduce que cuando la recuerda no está presente en la memoria por sí mismo, sino por su imagen, puesto que, si estuviese presente por sí mismo, el olvido no haría que se recordara, sino que se olvidará. Mas al fin, ¿quién podrá indagar esto? ¿Quién comprenderá su modo de ser?"

El sujeto lírico vive el recuerdo, de las grandes ciudades, un país lleno de contactos humanos, donde las personas viven cargadas de emociones, de confusión, oscuridad y nostalgia.

La vida se trastoca en instantes en el sin sentido mas terrible, quien no ha sentido acaso como se acerca para atacar el silencio fantasma que murmura al oído, no valen la pena tus esfuerzos, entre el sí y el no. La tentación más prohibida y seductora que se abriga en el corazón del sujeto lirico es la existencia. Siendo tentado por la razón, adquiere conciencia de la fugacidad y la fatalidad de este

viaje y cae poco a poco en el abandono del delirio es la conciencia de ser lo que tal vez lo lleva a retar al destino, adelantándose a completar su razón de existir-morir.

5.2.1 Análisis Métrico-Rítmico del *Nocturno* número 2

Este análisis métrico –rítmico muestra la forma en que está organizada la estructura del poema *Nocturno número 2*: consta de 10 estrofas y 84 versos de arte mayor, alejandrinos. En esta obra algunas estrofas son con rima consonante en forma de versos blancos.

A continuación se presenta el cuadro de la estructura formal del poema.

NOCTURNO NÚMERO 2

1	y-a	ho	ra	que	co	noz	co	queha	lle	ga	do	suol	vi	do		14	A
		x				x				x			x				
2	por	el	sa	ber	os	cu	ro	que	me	lle	na	la	bo	ca		14	B
				x		x				x			x				
3	y	por	que	re	cor	da	ba	me	due	ley	por	que	ten	go		14	C
		x				x			x				x				
4	u	no	co	mo	ba	rran	co	don	dees	ta	ba	sui	ma	gen		14	D
			x			x		x		x			x				
5	y-a	ho	ra	queha	pren	di	do	lao	ra	ción	que	co	mien	za		14	E
		x				x				x			x				
6	se	ñor	da	me	que	duer	ma	da	me	que	mue	raun	po	co		14	F
		x	x			x		x			x		x				
7	da	me	quea	bra	ven	ta	nas	so	bre	lae	ter	na	no	che		14	G
			x			x		x			x		x				
8	y	po	drí	a	que	dar	me	sin	al	maho	ras	en	te	ras		14	H
			x			x				x			x				
9	sen	tir	la	ge	ne	ro	sa	i	den	tí	dad	del	hu	mo		14	I
		x				x					x		x				
10	o-a	cos	tar	me-en	el	sue	ño	del	al	go	dón	a	ho	ra		14	J
			x			x							x				
11	que-es	ta	ba	con	la	bar	baen	la	ma	no	ol	vi	dan	do		14	K
		x				x			x				x				
12	vien	do	co	mo	la	nie	bla	no-es	nie	bla	si	nool	vi	do		14	A
			x			x			x				x				
13	y	la	no	che-u	na	mi	na	de-ol	vi	do-in	a	go	ta	ble		14	L
			x	x		x			x				x				

14	ol	vi	do	del	buen	díos	que	nun	ca	fue	más	bue	no			13	M
		x				x		x				x					
15	que	cuan	do-hi	zo	po	si	bles	la	muer	te	y-el	ol	vi	do		14	A
			x			x			x				x				
16	de	pron	to-en	un	de	ta	lle	cual	quie	ra-en	un	za	pa	to		14	N
		x				x			x				x				
17	en	el	rui	do	que	ha	ce	mi	ca	mi	sa	pre	sien	to		14	Ñ
			x			x				x			x				
18	mi	ba	ta	llar	in	ú	til	y	mi-in	ú	til	por	fí	a		13+1	O
				x		x				x			x				
19	por	que	no-es	toy	ma	du	ro	pa	ra-ol	vi	dar	yo	pue	do		14	P
				x		x					x		x				
20	cam	biar	to	dos	los	dí	as	de	si	tio-a	los	flo	re	ros		14	Q
		x	x			x			x				x				
21	po	ner	me	las	cor	ba	tas	más	vi	vas	ír	al	ci	ne		14	R
		x				x			x				x				
22	en	trar	en	las	far	ma	cias	co	mer	u	na	man	za	na		14	S
		x				x			x				x				
23	pue	do	que	dar	me	vien	do	có	mo	se-in	fla	el	cie	lo		14	T
				x		x		x		x			x				
24	en	ci	ma	de	los	ár	bo	les	y	có	mo	cier	tos	ár	bo	les 16-1	U
		x				x				x		x		x			
25	son	a	pe	nas	el	ai	re	que	quie	re-ha	cer	se	sue	lo		14	V
			x			x			x		x		x				
26	o-el	sue	lo-hu	mil	de-y	bue	no	que	se	tras	la	da-al	ai	re		14	W
		x		x		x					x		x				
27	pue	do	sen	tir	me	bue	no	co	mo	to	dos	los	hom	bres		14	X
				x		x		x		x			x				
28	pe	ro	cuan	do	pa	re	ce	que-he	ven	ci	do	de	sú	bi	to	15-1	Y
			x			x				x			x				

29	to	do	me	la	re	cuer	da	has	ta-o	ír	que-a	mi	la	do		14	Z
						x		x		x			x				
30	sa	lu	da-un	tran	se	un	te	di	cien	do	bue	nos	dí	as		14	Aa
		x		x					x		x		x				
31	has	ta	cuan	do-el	pe	rió	di	co	pa	ja	re	a-en	mis	ma	nos	15	Ab
			x			x					x			x			
32	has	ta	cuan	do	me	que	da	va	cí	o-el	pen	sa	mien	to		14	Ñ
			x			x			x				x				
33	tan	va	cí	o	que	to	do	me	sal	go	de	mí	mis	mo		14	Ac
			x			x			x				x				
34	y	ya	no	ten	go	de	dos	ni	ca	be	za	ni	tó	rax		14	Ad
				x		x			x				x				
35	ni-el	co	ra	zón	me	su	be	tac	te	an	do-has	ta	la	bo	ca	15	B
				x		x				x	x			x			
36	ni	por	la	bo	ca	sa	len	ra	mas	de	co	ra	zo	nes		14	Ae
				x		x		x					x				
37	ni	yo	des	cien	do-a	cie	gas	a	la	bo	de	ga	cie	ga		14	Af
				x		x					x		x				
38	en	que	se-es	tá-a	ñe	jan	do	mi	pro	pio	co	ra	zón			13+1	Ag
				x		x			x				x				
39	los	ma	pas	a	las	ve	ces	se	me	van	a	los	o	jos		14	Ah
		x				x							x				
40	me-a	ne	gan	de	pa	í	ses	de	ma	res	sue	ño	mu	cho		14	Ai
		x				x			x		x		x				
41	na	dar	jun	to-a	las	is	las	em	pa	par	me	de	is	las		14	Aj
		x	x			x				x			x				
42	sen	tir	el	a	len	tar	o	pa	co	de	las	is	las			13	Aj
		x				x		x				x					
43	con	no	sé	qué	de	pe	ces	o	de-al	gas	en	mi	cuer	po		14	Ak
				x		x			x				x				

44	a	mo	se	guir	la	pis	ta-a	ni	mal	de	las	a	guas			13	Al
			x			x			x			x					
45	re	mon	tar	las	ba	hí	as	pal	par	los	li	to	ra	les		14	Am
			x			x			x				x				
46	de	mo	rar	en	los	puer	tos	mi	ple	ni	tud	de	bar	co		14	An
			x			x					x		x				
47	me	ter	me	tie	rra-a	den	tro	a	llen	de	las	pe	nín	su	las	15-1	Añ
		x		x		x			x				x				
48	co	ro	na	do	de	hier	bas	co	mo	to	dos	los	rí	os		14	Ao
			x			x		x		x			x				
49	en	va	no	por	que-al	ca	bo	to	do	me	la	re	cuer	da		14	Ap
		x				x		x					x				
50	e	lla	vi	ve-en	los	ma	pas	su	dul	ce	ge	o	gra	fí	a	15	Aq
			x			x			x					x			
51	e	lla-es	el	ma	pa	vi	vo	de	mis	via	jes	ce	les	tes		14	Ar
			x			x				x			x				
52	e	lla	lle	va-en	su	nom	bre	pa	í	ses	ar	chi	pié	la	gos	15-1	As
			x			x			x				x				
53	en	te	ros	no-es	el	mar	ni-u	na	le	tra-en	su	nom	bre			13	X
		x				x			x			x					
54	ni-el	cie	lo	tie	ne	tan	to-a	zul	pa	ra-es	cri	bir	lo			13	At
		x		x		x		x	x			x					
55	y	no-ha	lla	ré	mon	ta	ñas	más	gran	des	que	sus	o	jos		14	Ah
				x		x			x				x				
56	ni	si	tio-en	que	sus	o	jos	no	ven	gan	a	bus	car	me		14	Au
		x				x			x				x				
57	a	tra	ve	san	do	sue	ños	y	me	ses	y	lla	nu	ras		14	Av
				x		x			x				x				
58	por	en	tre	las	es	pe	sas	mu	ra	llas	de	su-ol	vi	do		14	A
		x				x			x				x				

59	y	no-ha	lla	ré	ca	mi	no	don	de	mi	pen	sa	mien	to		14	Ñ
				x		x		x					x				
60	sin	pre	gun	tar	si	quie	ra	no	vuel	va-a	su	prin	ci	pio		14	Aw
				x		x			x				x				
61	se	ñor	da	me-el	se	cre	to	del	ser	pe	ro	no	ser			13+1	Ax
		x				x			x				x				
62	que	las	pie	dras	di	cho	sas	te	guar	dan	da	me-el	vi	no		14	Ay
			x			x			x		x		x				
63	ló	bre	go	que-a	dor	me	ce	las	ba	ses	de	la	vi	da		14	Az
						x			x				x				
64	mas	la-o	ra	ción	se	vuel	ve	tem	blor	en	la	gar	gan	ta		14	Ba
				x		x			x				x				
65	re	pa	so-an	ti	guas	co	sas	pro	ble	mas	de-a	rit	mé	ti	ca	15-1	Bb
		x		x		x			x				x				
66	el	ru	bor	que	me	da	ban	mis	ver	sos	cuan	do-al	gu	no		14	Bc
			x			x			x				x				
67	me	sor	pren	dí	a-ha	cién	do	los	la	voz	de	mi-her	ma	ni	ta	15	Bd
				x		x				x				x			
68	u	na	vez	que	no	pu	de	ro	bar	u	na	na	ran	ja		14	Be
			x			x			x				x				
69	da	me	que-ha	lle	la	ru	ta	por	en	tre-el	cie	go	tú	nel		14	Bf
			x			x			x		x		x				
70	que-en	cuen	tre-en	las	ti	nie	blas	e	sa	ti	nie	bla-a	mi	ga		14	Bg
		x				x		x			x		x				
71	más	pá	li	da	que-el	tiem	po	pe	ro	re	zar	es	va	no		14	Ab
		x				x		x			x		x				
72	y-o	tras	no	ches	co	mo-és	ta	ro	de	a	rán	mi	le	cho		14	Bh
			x		x	x					x		x				
73	cae	rán	en	mi	ca	be	za	ta	pa	de	ras	de	plo	mo		14	Bi
		x				x				x			x				

74	an	da	rán	pen	sa	mien	tos	gor	dos	co	mo	gu	sa	nos		14	Ab
			x			x		x		x			x				
75	se	rá	el	co	ra	zón	un	vi	ve	ro	de	a	ra	ñas		14	Bj
		x				x			x				x				
76	y-o	tras	no	ches	co	mo-es	ta	pe	ro	más	an	chas	que-es	ta		14	Bk
			x			x				x	x		x				
77	pe	ro	más	po	de	ro	sas	ven	drán	so	bre	mi-al	mo-ha	da		14	Bl
			x			x			x	x			x				
78	a	lien	tos	ce	na	go	sos	so	pla	rán	los	co	ji	nes		14	Bm
		x				x				x			x				
79	ten	sos	ya	co	mo	ve	las	re	vol	ve	rán	las	sá	ba	nas	15-1	S
				x		x					x		x				
80	su	mer	gi	rán	la-is	la	del	le	cho	en	sus	hon	do	nes		14	Ae
				x	x			x					x				
81	y-o	tras	no	ches	co	mo-es	ta-es	pe	ra	ré	que	se	oi	ga		14	Bn
			x		x	x				x			x				
82	pe	ro	con	la-es	pe	ran	za	de	que	no	se	a-o	í	da		14	Az
						x					x		x				
83	e	sa-o	ra	ción	que-a	ca	ba	se	ñor	yo	sé	que-he	muer	to		14	C
				x		x			x		x		x				
84	por	que	no	sé	si	quie	ra	si-he	muer	to-o	es	toy	vi	vo		14	Ca
				x		x			x			x	x				

El poema *Nocturno* número 2 está formado por versos irregulares, el número de sílabas varía en cada uno de ellos y predomina el número catorce o alejandrinos. Se combinan versos blancos de arte mayor algunos con rima consonante. Su estructura versual es irregular en todos los versos del poema.

En esta composición lírica se ve una combinación métrica, diferente en cada estrofa. El número de sílabas en cada verso es irregular, la forma de acentuación de los mismos da una entonación irregular. Por tal razón el poema en sí mismo presenta el estilo del autor, que no es regular. Y lleva los acentos en la siguiente ubicación:

1: (2°.6°.4°.7°)	2:(4°.6°.4°.7°.)	3:(2°.6°.3°.7°.)
4:(3°.6°.2°.4°.7°.)	5:(2°.6°.4°.7°.)	6:(2°.3°.6°.2°.5°.7°.)
7:(3°.6°.2°.5°.7°.)	8:(3°.6°.4°.7°.)	9:(2°.6°.5°.7°.)
10:(3°.6°.7°.)	11: (2°.6°.3°.7°.)	12 (3°.6°/3°.7°.)
13: (3°.4°.6°./3°.7°.)	15: (3°.6°./3°.7°.)	14: (2°.6°./2°.6°.)
16: (2°.6°./3°.7°.)	17: (3°.6°./4°.7°.)	18: (4°.6°./4°.7°.)
19 (4°.6°./5°.7°.)	21 (2°.6°./3°.7°.)	22: (2°.6°./3°.7°.)
23: (4°.6°./2°.4°.7°.)	24: (2°.6°./4°.6°.)	26: (2°.4°.6°./5°.7°.)
27: (4°.6°./2°.4°.7°.)	28: (3°.6°./4°.7°.)	29: (6°./2°.4°.7°.)
30a: (2°.4°../3°.5°.7°.)	30b: (2°.4°./3°.5°.7°.)	31: (3°.6°./5°.8°.)
32: (3°.6°./3°.7°.)	33: (3°.6°./3°.7°.)	34: (4°.6°./3°.7°.)
35: (4°.6°./4°.5°.8°.)	36 (4°.6°./2°.7°.)	37: (4°.6°./5°.7°.)
38 : (4°.6°./3°.7°.)	39: (2°.6°./7°.)	40: (2°.6°./3°.5°.7°.)
41: (2°.3°.6°./4°.7°.)	42: (2°.6°./2°.6°.)	43: (4°.6°./3°.7°.)
44: (4°.6°./3°.6°.)	45: (3°.6°./3°.7°.)	46: (3°.6°./5°.7°.)
47: (2°.4°.6°./3°.7°.)	48: (3°.6°./2°.4°.7°.)	49: (2°.6°./2°.7°.)
50: (3°.6°./3°.8°.)	51: (4°.6°../4°.7°.)	52: (3°.6°./3°.7°.)
53 : (2°.6°./3°.7°.)	54: (2°.4°.6°./2°.3°.6°)	55: (4°.6°./3°.7°.)
56: (2°.6°./3°.7°.)	57: (4°.6°./3°.7°.)	58: (2°.6°./3°.7°.)
59: (4°.6°./2°.7°.)	60: (4°.6°./3°.7°.)	61: (2°..6°./3°.7°.)
62: (3°.6°./2°.5°.7°.)	63: (6°./3°.7°.)	64: (4°.6°./3°.7°.)
65: (2°.4°.6°./3°.7°.)	66: (3°.6°./3°.7°.)	67: (4°.6°./4°.8°.)
68: (3°.6°./3°.7°)	69: (3°.6°./3°.5°.7°.)	70: (2°.6°./2°.5°.7°.)
71: (2°.6°./2°.5°.7°.)	72: (3°.5°.6°./5°.7°.)	73: (2°.6°./4°.7°.)
74: (3°.6°./2°.4°.7°.)	75: (2°.6°./3°.7°.)	76: (3°.6°./4°.5°.7°.)
77: (3°.6°./3°.4°.7°.)	78: (2°.6°./4°.7°.)	79: (4°.6°./5°.7°.)
80: (4°.5°./2°.7°.)	81: (3°.5°.6°./4°.7°.)	82: (6°./5°.7°.)
83: (4°.6°./3°.5°.7°.)	84: (4°.6°./3°.6°.7°.)	

Como se puede observar, por la repetición de acentos en diferentes números de sílabas, se les clasifica como extra rítmicos o irregulares. El poema proporciona un ritmo irregular que es característico propio del autor.

5.2. 2. Análisis Fónico-Fonológico

Aquí se demuestra la forma de expresión en el objeto lírico del poema *Nocturno* número 2. A través de la segmentación de consonantes y vocales, se detecta el tono rítmico en el poema.

Desde el punto de vista total, hay predominio sobre todo de los fonemas consonantes: /c/, /m/, /d/, /t/, /s/, /p/, en ese orden decreciente: 42,37, 37,32 y 30 respectivamente, el fonema vocálico que predomina es la vocal /e/, 28.

Lo que proyecta un contraste que ubica al lector en el sonido de predominio con tono suave.

5.3 Análisis Lógico-Semántico del *Nocturno* número 3

NOCTURNO NÚMERO 3

1. Yo me pregunto ahora qué espero, qué persigo,
2. qué hago aquí entre la noche tundido y humillado,
3. viendo como gotea mi corazón, (*palpita el corazón el goteo puede también ser representación de sufrimiento, un corazón herido por un sentimiento es como si estuviera herido por una daga lo cual lo hace gotear la sangre que posee dentro, en resumen se puede decir que el sujeto lírico está sufriendo*) mi húmedo
4. corazón solitario como el reloj de un muerto; (*como si no palpitara, la palabra reloj se relaciona con algo que tiene movimiento, algo que está vivo, pero cuando dice un muerto ya la imagen del reloj cambia, porque los muertos no poseen nada y si un muerto tuviera un reloj, prácticamente él no podría ver la hora ni percibir sus sonidos por el tacto, de manera que el reloj muere al mismo tiempo que su dueño*)

5. por qué en vez de sentir mi hígado o mis pulmones,
6. o el peso de mi lengua ya casi como un liquen,
7. o el limar sigiloso del pensamiento, ahora
8. sólo siento que cae mi corazón al agua, *(el corazón se ahoga, se cansa, esta expresión indica que el corazón muere, caer al agua es ahogarse, o sea morir, el sujeto lírico siente que está muriendo)*
9. que cae gota a gota, *(lentamente, poco a poco como el agua se agota de algún recipiente de igual manera el corazón muere cuando tiene algún sufrimiento, esto lo hace lentamente, no es una muerte súbita sino que llega a su final muy despacio) sudando desde un muro, *(a través de su cuerpo el sujeto lírico siente que se desliza la vida de igual manera que el sudor recorre por el cuerpo de una persona ejercitada, muy sensible es por ejemplo percibir como una gota e sudor s desliza por la frente o por la cara de una persona, el sujeto lo compara como si fuera una gota de agua a través de un muro)**
10. brotando desde el muro oscuro de mí mismo, *(de su propia persona, decir muro es decir algo fuerte, decir oscuro probablemente se refiere al color de su piel, puede ser que el autor haya sido moreno y se comparaba con un muro oscuro)*
11. cual si me derritiera yo mismo poco a poco
12. y me fuera rodando al agua y asfixiándome,
13. ahogándome en pedazos indefinidamente.

14. Me pregunto qué miro cuando no miro nada,
15. con quién estoy hablando ahora que hablo solo,
16. de qué está lleno el hueco de mis manos vacías, *(su persona, su pensamiento todo está vacío, cuando habla o escribe la palabra hueco indica que no hay nada ni nadie con él, lo repite al decir manos vacías, el sujeto lírico muy probablemente estuvo solo, viviendo y sufriendo algún tipo de nostalgia ya sea pasional o familiar)*
17. por qué crece mi pelo como si me doliera,
18. como si me arrancaran de cuajo *(de a golpe esta expresión es muy común en las personas de nuestro país para indicar bruscamente de repente o sea de un solo intento) las raíces,*

19. o el pelo fuera un poco de esa noche de adentro (de su interior más sensible, el sujeto lírico compara el pelo con la noche, como si los dos fueran oscuros o con algo que no se conoce o no se puede explicar, noche de adentro puede ser como una molestia, algo que lo aturde y que él no puede explicarlo, él sólo sabe que le causa problemas o angustia)

20. helada o interminable que se me va escapando.

21. Brasa de mi costado, (herida que lo lastima, al mencionar la palabra brasa pegada a su cuerpo es como tener cerca algo que lo hiere, que lo lastima,) yodo en la carne viva, (dolor, angustia, parecida que la expresión del verso anterior, yodo en la carne viva es como aplicarse algún antiséptico sobre una herida, cualquiera que sea éste siempre va a causar un dolor)

22. viejo agujero negro, (herida que no cicatriza, este dolor lo compara con una cicatriz, con una huella o recuerdo del pasado, de esta manera se siente un dolor cuando lo ha acompañado a uno por mucho tiempo y no puede curarse ni con el paso del tiempo) o garfio, o ay de hielo (frío, lamento, el sujeto lírico compara este dolor lo con un pedazo de hielo pegado a la piel y cuando dice la palabra ay le da un mayor énfasis que es como si la herida se quejara, se escucha un lamento o quejido con sólo sentirla)

23. mi corazón me habita, él sólo, aquesta noche.

24. (¿Quién llama entre la furia de sus aldabonazos?)

25. ¿Quién pasa en sus pisadas? ¿Quién clava clavos torvos?)

26. Esta noche me habita mi corazón, (el corazón está vivo, alegre, ahora cambia la forma de escribir del sujeto lírico, su estilo, ahora lo expresa en una forma positiva, cuando dice me habita mi corazón es como si dijera que su corazón tiene vida, en este verso no escribe palabras negativas y esto le da un estado de ánimo mucho más positivo que en los versos anteriores) él sólo.

27. Esta noche camina por salas y pasillos

28. un monje vivo que es también un alma en pena. (su cuerpo no es del todo feliz, porque aunque esté vivo no está del todo feliz, ya que lo dice en el verso: es

una alma en pena, aquí el sujeto lírico vuelve a su estado nostálgico que ha mostrado en los versos anteriores)

29. Y mientras el silencio duele (*la soledad preocupa, la soledad lastima y esto es lo que demuestra el sujeto lírico que está viviendo mientras escribe este poema, hay mucha relación entre éste y el poema anterior, el sujeto siempre demuestra un estado de ánimo no muy alegre sino más bien un estado de nostalgia*) y la vida duele (*todo es dolor, en la palabra vida el sujeto encierra todo lo que es él, su cuerpo físico y su pensamiento, todo en él es dolor, y esto a causa de los mismo, pues nunca escribe de un encuentro feliz con la persona amada, no hay correspondencia durante toda la obra*)

30. y la noche me duele como una inmensa herida, (*lastima grandemente, quiere decir que mientras más larga siente él la noche es mucho mayor el dolor que siente por la persona amada*)

31. mi corazón se vuelve una pequeña noche, (*hay un dolor latente, algo que se repite constantemente como el movimiento de las palpitations del corazón, de igual manera el autor percibe la repetición de las noches como algo similar, algo que sólo le trae lo mismo, sólo dolor.*)

32. una grieta que bebe la noche gota a gota. (*Toda lo noche el dolor persiste, el corazón se bebe la noche gota a gota como si la noche fuera agua, el corazón no puede beber pero sí sentir, el corazón siente como que la noche es una cadena de dolor que se repite a diario y siempre acaba un día con el pensamiento de que el siguiente será igual*)

En el poema *Nocturno* número 3. Se puede observar que en el sujeto lírico hay mucho sufrimiento, él lo afirma cuando dice que su corazón gotea, ese goteo del corazón es una constante del sufrimiento, a veces se compara con un reloj muerto, esto es como sentirse muerto, como que ya no tiene esperanzas, su corazón gotea como agua, tiene heridas, vive en silencio, y menciona algunas palabras negativas como el hueco de sus manos.

En este poema el sujeto lírico tiene un sentimiento tormentoso, desarrollándose dentro de un mundo de recuerdos. Las palabras: hablo, miro, noche y muerte son parte intercambiable del ser en su totalidad. Con la estrecha relación de la naturaleza, con los seres humanos en un marco de vida y muerte con evidente sensibilidad que logra transmitir con facilidad en los versos.

Aquí, La vida se trastoca en instantes en el sin sentido más terrible... quien no ha sentido acaso como se acerca para atacar el silencio fantasma que murmura al oído... “no valen la pena tus esfuerzos”... “entre el si y el no”. La tentación más prohibida y seductora que se abriga en el corazón del ser humano es la existencia... Siendo tentados por la razón, adquirimos conciencia de la fugacidad y la fatalidad de este viaje y caemos poco a poco abandonándonos al delirio... es la conciencia de ser lo que tal vez lleva al hombre a retar al destino, adelantándose a completar su razón de existir: morir

Aquí se puede demostrar que la palabra noche es una de las técnicas más utilizadas por las artes figurativas para demostrar la carga negativa de un sujeto lírico.

5.3.1 Análisis Métrico-Rítmico del *Nocturno* número 3

Este análisis muestra al lector la forma en que está organizada la estructura de este poema: consta de 6 estrofas y de 32 versos de arte mayor, alejandrinos. En esta obra algunas estrofas son con rima consonante en forma de versos blancos.

A continuación se presenta el cuadro de la estructura formal del poema.

NOCTURNO NÚMERO 3

1	yo	me	pre	gun	to-a	ho	ra	qué-es	pe	ro	que	per	si	go		14	A
				x		x		x	x		x		x				
2	qué	ha	go-a	quí-en	tre	la	no	che	tun	di	do-y	hu	mi	lla	do	15	B
		x		x			x			x				x			
3	vien	do	có	mo	go	te	a	mi	co	ra	zón	mi-hú	me	do		14	C
			x			x					x	x					
4	co	ra	zón	so	li	ta	rio	co	mo-el	re	loj	de-un	muer	to		14	D
			x			x		x			x		x				
5	por	qué-en	vez	de	sen	tir	mi-hí	ga	do	o	mis	pul	mo	nes		14	E
		x	x			x	x						x				
6	o-el	pe	so	de	mi	len	gua	ya	ca	si	co	mo-un	lí	quen		14	F
		x				x			x		x		x				
7	o-el	li	mar	si	gi	lo	so	del	pen	sa	mien	to-a	ho	ra			G
			x			x					x		x				
8	só	lo	sien	to	que	ca	e	mi	co	ra	zón	al	a	gua		14	H
			x			x					x		x				
9	que	ca	e	go	ta-a	go	ta	su	dan	do	des	de-un	mu	ro		14	I
		x		x		x			x		x		x				
10	bro	tan	do	des	de-el	mu	ro	os	cu	ro	de	mí	mis	mo		14	J
		x		x		x			x			x	x				
11	cual	si	me	de	rri	tie	ra	yo	mis	mo	po	co-a	po	co		14	K
						x					x		x				
12	y	me	fue	ra	ro	dan	do	al	a	gua	y-as	fi	xíán	do	me	15-1	L
			x			x			x				x				
13	a	ho	gán	do	me-en	pe	da	zos	in	de	fi	ni	da	men	te	15	M
			x				x							x			
14	me	pre	gun	to	qué	mi	ro	cuan	do	no	mi	ro	na	da		14	N
			x		x	x		x			x		x				
15	con	quien	es	toy	ha	blan	do	a	ho	ra	que-ha	blo	so	lo		14	Ñ
				x		x			x		x		x				
16	de	que-es	tá	lle	no-el	hue	co	de	mis	ma	nos	va	cí	as		14	O
		x		x		x				x			x				

17	por	que	cre	ce	mi	pe	lo	co	mo	si	me	do	lie	ra		14	P
			x			x		x					x				
18	co	mo	si	me-a	rran	ca	ran	de	cua	jo	las	ra	í	ces		14	Q
						x			x				x				
19	o-el	pe	lo	fue	ra-un	po	co	de-e	sa	no	che	de-a	den	tro		14	R
		x		x		x		x		x			x				
20	he	la	da-o-in	ter	mi	na	ble	que	se	me	va-es	ca	pan	do		14	S
		x				x					x		x				
21	bra	sa	de	mi	cos	ta	do	yo	do-en	la	car	ne	vi	va		14	T
						x		x			x		x				
22	vie	jo-a	gu	je	ro	ne	gro-o	gar	fio	o-ay	de	hie	lo			13	U
				x		x		x				x					
23	mi	co	ra	zón	me-ha	bi	ta	él	so	lo-a	ques	ta	no	che		14	V
				x		x		x	x		x		x				
24	quién	lla	ma-en	tre	la	fu	ria	de	sus	al	da	bo	na	zos		14	W
		x	x			x							x				
25	quién	pa	sa-en	sus	pi	sa	das	quién	cla	va	cla	vos	tor	vos		14	X
		x				x		x	x		x		x				
26	es	ta	no	che	me-ha	bi	ta	mi	co	ra	zón	él	so	lo		14	Ñ
			x			x					x	x	x				
27	es	ta	no	che	ca	mi	na	por	sa	las	y	pa	si	llos		14	Y
			x			x			x				x				
28	un	mon	je	vi	vo	que	es	tam	bién	un	al	ma-en	pe	na		14	Z
		x		x					x		x		x				
29	y	mien	tras	el	si	len	cio	due	le-y	la	vi	da	due	le		14	Aa
		x				x		x			x		x				
30	y	la	no	che	me	due	le	co	mo-u	na-in	men	sa-he	ri	da		14	Ab
			x			x		x			x		x				
31	mi	co	ra	zón	se	vuel	ve	u	na	pe	que	ña	no	che		14	V
				x		x					x		x				
32	u	na	grie	ta	que	be	be	la	no	che	go	ta-a	go	ta		14	Ac
			x			x			x		x		x				

El poema *Nocturno* número 3 está formado por versos irregulares, el número de sílabas varía en cada uno de ellos y predomina el número catorce o alejandrinos. Se combinan versos blancos de arte mayor algunos con rima consonante. Su estructura versual es irregular en todos los versos del poema.

En esta composición lírica se ve una combinación métrica, diferente en cada estrofa. Las sílabas en cada verso es irregular, la forma de acentuación de los mismos da una entonación irregular. Por tal razón el poema en sí mismo presenta el estilo del autor, que no es regular. Y lleva los acentos en la siguiente ubicación:

1:(4°.6°./2°.3°.5°.7°.)	2:(2°.4°./1°.4°.8°.)	3:(3°.6°./5°.6°.)
4: (3°.6°./2°.5°.7°.)	5: (2°.3°.6°./1°.7°.)	6: (2°.6°./3°.5°.7°.)
7:(3°.6°./5°.7°.)	8: (3°.6°./5°.7°.)	9: (2°.4°.6°./3°.5°.7°.)
10: (2°.4°.6°./3°.6°.7°.)	11: (3°.6°./3°.7°.)	12: (2°.3°.6°./3°.7°.)
13: (3°./1°.8°.)	14: (3°.5°.6°./2°.5°.7°.)	15: (4°.6°./3°.5°.7°.)
16: (2°.4°.6°./4°.7°.)	17: (3°.6°./2°.7°.)	18: (6°./3°.7°.)
19: (2°.4°.6°./2°.4°.6°.)	20: (2°.6°/5°.7°.)	21: (6°./2°.5°.7°.)
22: (4°.6°./2°.6°.)	23: (4°.6°./2°.3°.5°.7°.)	24:(2°3°.6°./7°.)
25(2°.6°./2°.3°.5°.7°.)	26: (3°.6°./5°.6°.7°.)	27: (3°.6°./3°.7°.)
28:(2°.4°./3°.5°.7°.)	29:(2°.6°./2°.5°.7°.)	30: (3°.6°./2°.5°.7°.)
31: (4°.6°./5°.7°.)	32:(3°.6°./3°.5°.7°.)	

Como se puede observar, por la repetición de acentos en diferentes números de sílabas, se les clasifica como extra rítmicos o irregulares. El poema proporciona un ritmo irregular que es característico propio del autor.

5.3.2 Análisis Fónico- Fonológico

Aquí se demuestra la forma de expresión en el objeto lírico del poema *Nocturno* número 3. A través de la segmentación de consonantes y vocales, se detecta un tono irregular en el poema.

Desde el punto de vista total, hay predominio sobre todo de los fonemas consonantes: /m/, /c/, /s/, /d/, /q/, en ese orden decreciente: 21,19, 17,16 y 14 respectivamente, el fonema vocálico que predomina es la vocal /e/, 16.

Lo que proyecta un contraste que ubica al lector en el sonido de predominio con tono suave

5.4. Análisis Lógico- Semántico del *Nocturno* número 4.

NOCTURNO NÚMERO 4

1. Si pudiera decir mi secreto más hondo,
2. si me fuera posible revelarlo, arrancarlo
3. como si me arrancaran los ojos o la lengua
4. o me quitara un poco yo mismo de mí mismo,
5. lo haría en esta hora en que no quiero nada,
6. en que no creo en nada ni me consuela nada.
7. Ni ver cómo mi alcoba se ha anegado de luna, (*se ha llenado de luz, de vida, al decir que su alcoba se ha anegado de luna, simboliza que se ha llenado de luz, y esto es sinónimo de vida, podría creerse que aquí el sujeto lírico está viendo su vida o su situación de una forma positiva*)
8. haciendo que las cosas cobren sustancia de ángeles (*todo sea celestial, divino, bello, precioso, en este verso al hablar de cosas con sustancia de ángel es como decirles cosas vivas, y la vida viene a ser como una sensación de alegría, de positividad ante todas las cosas que acompañan al sujeto*)
9. ángeles fatigados de las sillas, los ángeles
10. quietos de las paredes., los roperos de luna,

11. las barbas de las colchas que son ángeles niños
12. las lámparas con nimbo angelical, los vidrios
13. de la ventana abierta, y el espejo que vuela
14. regando cielos fríos, *(el espejo se rompe, aquí parece como si un espejo se rompiera y fuera capaz de crear diferentes fuentes de luz, como rayos de sol, esto es lo que el sujeto lírico quiere decir cuando habla de que son cielos y son fríos)*
todo ángel, en la sombra.

15. Si tan sólo pudiera, con la boca cerrada,
16. hacer que mi secreto se posara en mi lengua
17. y que fuera, en silencio, poblándola calándola,
18. penetrándola entera de su dulzor amargo, *(sentir como un dolor agradable, esto indica que muchas veces a alguna persona le gusta su forma de vivir aunque sea sufriendo, o sea son masoquistas, esto se da en la persona que les gusta convivir con personas que les causa daño, esto se ve en parejas que comparten tiempo no tanto para hacerse feliz sino para lastimarse)*
19. de su agua endurecida de tanto estar oculta *(el tiempo endurece o empeora las cosas, el agua se endurece con el paso del tiempo y esto se ve en las estalactitas estalagmitas que se forman por el paso continuo de agua cargada de minerales que hasta puede llegar a formar figuras)*
20. y esa luz que ya tiene las pupilas comidas *(se está quedando ciego de esperar, esto indica que al paso del tiempo también las pupila se están destruyendo esto se ve en las personas adultas que pierden la vista con el paso del tiempo y hasta pueden llegar a quedar ciegas)*
21. como ciertos cristales sepultos, yo lo haría
22. esta noche de luna en que no ansío nada,
23. en que no espero nada ni me consuela nada
24. porque soy una isla de hielo en las tinieblas. *(Está solo sin consuelo, está clara la expresión de soledad y tristeza, en la que no hay ni un rayo de luz o sea que no hay ni siquiera una esperanza o una persona para compartir su soledad)*

25. Que pudiera tener valor, que no temblara
26. como si de repente me llenara de peces
27. o de mi integridad brotara un pez herido,
28. dejaría a mi lengua espiar en el secreto,
29. saborear la ternura que esconde, humedecerse
30. de las mieles más claras y más tibias de un nombre. (*disfrutar los más bellos sabores, o de las más bellas compañías, esto es buscar compañía en la persona soñada*)
31. Decir, decir su nombre sin temor, poco a poco,
32. letra a letra, poniendo su sonido en el viento
33. sin miedo a que de súbito se encendiera el espacio (*hubiera algún problema, por ejemplo que surgiera otra persona que estuviese amando a la misma persona que él, el pronunciaría su nombre fuertemente, lo gritaría por todos lados, a los cuatro vientos, sin temor a sentir algún rechazo por ella, él estaría seguro*)
34. y sus sílabas blancas (*sus palabras puras, sin mentira, serían tan claramente comprendidas por todas las personas que lo escucharan, principalmente por la persona amada que no habría necesidad de repetirlo, él estaría seguro de que lo que él dijera sería escuchado y comprendido*) se me multiplicaran
35. en la carioquinesis del pregón y del grito. (*en un diálogo fecundo, fructífero, su voz sería una voz clara y comprensible, su intención tendría un eco, o sea que por ahora su palabra fructificaría, obtendría el resultado esperado*)
37. como si mariposas de agua dulce volaran
38. por la garganta o como si la garganta fuera
39. una vara de nardo cuya flor fuese un nombre).

40. Pediría al silencio que cerrara los ojos, (*rompería el silencio, empezaría a hablar, tendrá toda la voluntad de hablar porque estaría seguro de ser escuchado y comprendido*)
41. al sueño que tapara sus oídos, (*que lo despertara, ni el sueño podría atraparlo, aquí el sujeto lírico manifiesta un estado de ánimo alegre, vivo y positivo*) al aire

42. que dejara sus manos quietas entre las mías (*que nada lo interrumpiera, que hubiera reciprocidad, si él tomara las manos de la dama ella de igual manera le correspondería*)

43. mientras se iba entreabriendo mi más rico tesoro;

44. pediría al perfume que volará despacio,

45. que tan quedo tocara sus delgados violines

46. que mejor que el olfato los presintiera el alma;

47. pediría a la luna, de por Dios, que me diera

48. sus plumeros más finos y sus lanas más puras. (*desear luz de luna, bella y tranquila, pediría a Dios que le iluminara con la suavidad de la luz de luna, esto es un recurso o un deseo de los amantes que piden un estado de paz, de soledad, de tranquilidad*)

49. Y qué alivio profundo no tenerlo aquí adentro,

50. qué sensación sabrosa de llenura en el sitio

51. que dejara vacío para siempre el secreto;

52. qué gana de ser agua o aire me invadiría.

53. (Decir, decir su nombre degustando las sílabas, (*disfruta al pronunciarlo lentamente, disfrutarlo como se disfruta una fruta, su nombre sería una fruta preciosa que causaría mucho placer al pronunciarlo*)

54. sintiendo que las sílabas se me vuelven palomas, (*como si tuvieran vida, y vuelan fácilmente, se pueden pronunciar sin tener que pensar mucho, ellas salen rápidamente sin mucho esfuerzo*)

55. serenatas azules o algodinosos silfos; (*un momento de placer y belleza, todo en él es belleza, y la cual repercute en la persona a quien le habla*)

56. sintiendo que la pena se hace ramo de rosas (*pequeña, cambiante, se puede manejar, toda situación puede cambiar, dependiendo de la persona con quien esté o de la forma de enfrentar una situación o su forma de analizar las cosas*)

57. y que es fácil y bello repetir que fue mía).

58. Pero es vano pensarlo, yo no lo diré nunca.
59. Ni esta noche tapiada de luna, (*iluminada de luna, la luna es belleza, es alegría,*) noche cursi, (*fuera de lo común, una noche diferente, que sólo puede ser disfrutada por el sujeto y la persona con quien la comparte*)
60. buena para escribir sólo versos ramplones (*sin figuras retóricas, sin rima ni medida, versos simples sin pensar, sin planificar.*)
61. sin rubor, sin la ardiente vergüenza de escribirlos.
62. Ni ahora en que el secreto avanza como cáncer,
63. avanza en los tejidos, en el alma, en la vida;
64. se funde, se confunde con el secreto mismo
65. de la vida y la muerte, no sé, en alguna parte...

En el poema *Nocturno* número 4. Se puede observar que el sujeto lírico sufre por un sentimiento o recuerdo; ya en este poema surge un cambio más manifiesto a lo positivo. Menciona palabras como ángeles, luz, miel, dulzor, estas cosas positivas indican que el sujeto ve el mundo de un color diferente, que lo ve con nuevos ojos, él observa rosas, ve la claridad de la luz de la luna. Se muestra firme como el agua endurecida, aunque a veces vuelve a decaer cuando habla de que tiene la pupilas carcomidas, en resumen es un sujeto que ve de manera positiva la realidad de su mundo

En este poema el sujeto lírico resalta sus sentimientos, lo oscuro de su vida, el sufrimiento y el dolor con los recursos de la naturaleza que le rodea. Las metáforas impuras: “Ángeles fatigados de las sillas”. Se refiere a que está próximo a encontrar la salida al dolor y alivio a ese tormento. Se deja entrever el secreto que esconde, cuando dice: “humedecerse de las mieles más tibias de un nombre”. El sujeto está tomando en este caso la conciencia de revelar el secreto que le agobia, no obstante siente temor de pronunciar palabra.

El secreto es una pesada carga, para el sujeto lírico y para aquellos que lo comparten. Pues decide arrastrarlo por mucho tiempo, aunque ocultarlo le provoca dolor, pues la falta de voluntad para mantenerlo oculto es inferior.

En este poema, el sujeto lírico quiere expresar la ambigüedad del sentir y lo inseguro que es éste. El sentimiento (especialmente la melancolía por la pérdida y la angustia por el vacío) es la fuente de la escritura (Puedo escribir los versos más tristes esta noche).

La amada no aparece como una persona sino como una entidad inasible, gracias al desmembramiento de su imagen (voz, cuerpo, ojos, oídos).

El frío es la sensación que corresponde a la soledad; las estrellas están allá arriba tan solitarias como el sujeto lírico lo está abajo. Es significativo que este verso aparezca ejemplificando la escritura de la tristeza.

En todos los versos en que aparece el verbo "escribir" está implícita una función catártica de la poesía, pero donde se da más explícitamente que la poesía es como bálsamo y consuelo para el dolor de la pérdida.

Parece significativo que las expresiones aisladas como escribir, triste, noche, aire y estrella se refieren, uno, al sentimiento, y otro, al entorno de la naturaleza, que son los dos puntos entre los cuales oscila el poema: subjetividad -objetividad, como si el sujeto lírico buscara en la noche y las estrellas, vehículos para expresar el sentimiento. Sin embargo, hay un movimiento constante de objetivación hacia la noche, el cielo, los astros, los árboles, y luego una vuelta hacia lo subjetivo, en un movimiento pendular para llegar a la conclusión más dolorosa: ya no soy el mismo.

5.4. 1 Análisis Métrico-Rítmico del *Nocturno número 4*

Este análisis muestra la forma en que está organizada la estructura del poema *Nocturno número 4*: consta de 9 estrofas y 65 versos de arte mayor, alejandrinos. En esta obra algunas estrofas son con rima consonante en forma de verso blanco.

A continuación se presenta el cuadro de la estructura formal del poema.

NOCTURNO NÚMERO 4

1	si	pu	die	ra	de	cir	mi	se	cre	to	más	hon	do			13	A
			x			x			x			x					
2	si	me	fue	ra	po	si	ble	re	ve	lar	lo-a	rran	car	lo		14	B
			x			x				x			x				
3	co	mo	si	me-a	rran	ca	ran	los	o	jos	o	la	len	gua		14	C
						x			x				x				
4	o	me	qui	ta	ra-un	po	co	yo	mis	mo	de	mí	mis	mo		14	D
				x		x			x				x				
5	lo-ha	rí	a-en	es	ta-ho	ra-en	que	no	quie	ro	na	da				12	E
		x		x	x				x		x						
6	en	que	no	cre	o-en	na	da	ni	me	con	sue	la	na	da		14	E
				x		x					x		x				
7	ni	ver	co	mo	mi-al	co	ba	se-ha-a	ne	ga	do-a	la	lu	na		14	F
			x			x				x			x				
8	ha	cien	do	que	las	co	sas	co	bren	sus	tan	cia	de-án	ge	les	15-1	G
		x				x		x			x		x				
9	án	ge	les	fa	ti	ga	dos	de	las	si	llas	los	án	ge	les	15-1	G
						x				x			x				
10	quie	tos	de	las	pa	re	des	los	ro	pe	ros	de	lu	na		14	F
						x				x			x				
11	las	bar	bas	de	las	col	chas	que	son	án	ge	les	ni	ños		14	H
		x				x				x			x				
12	las	lám	pa	ras	con	nim	bo	an	ge	li	cal	los	vi	drios		14	I
		x				x					x		x				
13	de	la	ven	ta	na-a	bier	ta	y-el	es	pe	jo	que	vue	la		14	J
				x		x				x			x				
14	re	gan	do	cie	los	frí	os	to	do-án	gel	en	la	som	bra		14	K
		x		x		x		x	x				x				
15	ha	cer	que	mi	se	cre	to	se	po	sa	ra-en	mi	len	gua		14	C
		x				x				x			x				

16	y	que	fue	ra-en	si	len	cio	pro	bán	do	la	ca	lán	do	la	15-1	L
			x			x			x				x				
17	pe	ne	tran	do	la-en	te	ra	de	su	dul	zor	a	mar	go		14	M
			x			x					x		x				
18	de	su-a	gua-en	du	re	ci	da	de	tan	to-es	tar	o	cul	ta		14	N
		x				x			x		x		x				
19	y-e	sa	luz	que	ya	tie	ne	las	pu	pi	las	co	mi	das		14	Ñ
			x			x				x			x				
20	co	mo	cier	tos	cris	ta	les	se	pul	tos	yo	lo-ha	rí	a		14	O
			x			x			x				x				
21	es	ta	no	che	de	lu	na	en	que	no-an	sí	o	na	da		14	E
						x					x		x				
22	en	que	no-es	pe	ro	na	da	ni	me	con	sue	la	na	da		14	E
				x		x					x		x				
23	por	que	soy	una	is	la	de	hie	lo	en	las	ti	nie	blas		14	P
					x			x					x				
24	que	pu	die	ra	te	ner	va	lor	que	no	tem	bla	ra			13	Q
			x			x		x				x					
25	co	mo	si	de	re	pen	te	me	lle	na	ra	de	pe	ces		14	R
						x				x			x				
26	o	de	mi-in	te	gri	dad	bro	ta	ra	un	pez	he	ri	do		14	S
						x		x			x		x				
27	de	ja	rí	a-a	mi	len	gua	es	piar	en	el	se	cre	to		14	T
			x			x			x				x				
28	sa	bo	re	ar	la	ter	nu	ra	que-es	con	de-hu	me	de	cer	se	15	U
				x			x			x				x			
29	de	las	mie	les	más	cla	ras	y	más	ti	bias	de-un	nom	bre		14	V
			x			x				x			x				
30	de	cir	de	cir	su	nom	bre	sin	te	mor	po	co-a	po	co		14	W
		x		x		x				x	x		x				
31	le	tra-a	le	tra	po	nien	do	su	so	ni	do-en	el	vien	to		14	X
			x			x				x			x				
32	sin	mie	do-a	que	de	sú	bi	to	se-en	cen	die	ra-el	es	pa	cio	15	Y
		x				x					x			x			

33	y	sus	sí	la	bas	blan	cas	se	me	mul	ti	pli	ca	ran		14	Z
			x			x							x				
34	en	la	ca	rio	qui	ne	sis	del	pre	gón	y	del	gri	to		14	AA
						x				x			x				
35	de	cir	de	cir	su	nom	bre	co	mo	de	ma	ri	po	sa		14	AB
		x		x				x					x				
36	co	mo	si	ma	ri	po	sas	de-a	gua	dul	ce	vo	la	ran		14	Z
						x		x		x			x				
37	por	la	gar	gan	ta-o	co	mo	si	la	gar	gan	ta	fue	ra		14	AC
				x		x					x		x				
38	u	na	va	ra	de	nar	do	cu	ya	flor	fue	se-un	nom	bre		14	V
			x			x		x		x	x		x				
39	pe	di	rí	a-al	si	len	cio	que	ce	rra	ra	los	o	jos		14	AD
			x			x				x			x				
40	al	sue	ño	que	ta	pa	ra	sus	o	í	dos	al	ai	re		14	AE
		x				x				x			x				
41	que	de	ja	ra	sus	ma	nos	quie	tas	en	tre	las	mí	as		14	AF
			x			x		x		x			x				
42	mien	tras	se-i	ba-en	tre-a	brien	do	mi	más	ri	co	te	so	ro		14	AG
			x			x				x			x				
43	pe	di	rí	a-al	per	fu	me	que	vo	la	ra	des	pa	cio		14	Y
			x			x				x			x				
44	que	tan	que	do	to	ca	ra	sus	del	ga	dos	vio	li	nes		14	AH
			x			x				x			x				
45	que	me	jor	que-el	ol	fa	to	los	pre	sin	tie	ra-el	al	ma		14	AI
			x			x					x		x				
46	pe	di	rí	a-a	la	lu	na	de	por	díos	que	me	die	ra		14	AC
			x			x				x			x				
47	sus	plu	me	ros	más	fi	nos	y	sus	la	nas	más	pu	ras		14	AJ
			x			x				x			x				
48	y	que-a	li	vio	pro	fun	do	no	te	ner	lo-a	quí-a	den	tro		14	AK
			x			x				x			x				
49	que	sen	sa	ción	sa	bro	sa	de	lle	nu	ra-en	el	si	tio		14	AL
				x		x				x			x				

50	que	de	ja	ra	va	cí	o	pa	ra	siem	pre-el	se	cre	to		14	T
			x			x		x		x			x				
51	que	ga	na	de	ser	a	gua	o	ai	re	me-in	va	die	ra		14	AC
		x				x			x				x				
52	de	cir	de	cir	su	nom	bre	de	gus	tan	do	las	sí	la	bas	15-1	AM
		x		x		x				x			x				
53	sin	tien	do	que	las	sí	la	bas	se	me	vuel	ven	pa	lo	mas	15	AN
		x				x					x			x			
54	se	re	na	tas	a	zu	les	o-al	go	do	no	sos	sil	fos		14	AÑ
			x			x		x			x		x				
55	sin	tien	do	que	la	pe	na	se-ha	ce	ra	mo	de	ro	sas		14	AB
		x				x		x		x			x				
56	y	que-es	fá	cil	y	be	llo	re	pe	tir	que	fue	mí	a		14	O
			x			x				x			x				
57	pe	ro-es	va	no	pen	sar	lo	yo	no	lo	di	ré	nun	ca		14	AO
			x			x						x	x				
58	ni-es	ta	no	che	ta	pia	da	de	lu	na	no	che	cur	si		14	AP
			x			x			x		x		x				
59	bue	na	pa	ra	es	cri	bir	só	lo	ver	sos	ram	plo	nes		14	AQ
			x				x	x		x			x				
60	sin	ru	bor	sin	la-ar	dien	te	ver	güen	za	de-es	cri	bir	los		14	AR
			x			x			x				x				
61	ni-a	ho	ra-en	que-el	se	cre	to	a	van	za	co	mo	cán	cer		14	AS
			x			x			x		x		x				
62	a	van	za-en	los	te	ji	dos	en	el	al	ma-en	la	vi	da		14	AT
			x			x				x			x				
63	se	fun	de	se	con	fun	de	con	el	se	cre	to	mis	mo		14	D
			x			x					x		x				
64	de	la	vi	da-y	la	muer	te	no	sé	en	al	gu	na	par	te	15	AU
			x			x						x		x			

El poema *Nocturno* número 4, está formado por versos irregulares, el número de sílabas varía en cada uno de ellos y predomina el número catorce o alejandrinos. Se combinan versos blancos de arte mayor algunos con rima consonante. Su estructura versual es irregular en todos los versos del poema.

En esta composición lírica se ve una combinación métrica, diferente en cada estrofa. El número de sílabas en cada verso es irregular, la forma de acentuación de los mismos da una entonación irregular. Por tal razón el poema en sí mismo presenta el estilo del autor, que no es regular. Y lleva los acentos en la siguiente ubicación:

1: (3°.6°./3°.6°.)	2: (3°.6°./4°.7°.)	3: (6°./3°.7°.)
4: (4°.6°./3°.7°.)	5: (2°.4°. 5°./3°.5°.)	6: (4°.6°./5°.7°.)
7: (3°.6°./4°.7°.)	8: (2°.6°./2°.5°.7°.)	9: (6°./4°.7°.)
10: (6°./4°.7°.)	11: (2°.6°./4°.7°.)	12: (2°.6°./5°.7°.)
13: (4°.6°./4°.7°.)	14: (2°.4°.6°./2°.3°.7°.)	15: (2°.6°./4°.7°.)
16: (3°.6°./3°.7°.)	17(3° 6°./5°.7°.)	18: (3°.6°./5°.7°.)
19: (2°.6°./3°.5°.7°.)	20:(3°.6°./4°.7°.)	21: (3°.6°./3°.7°.)
22: (6°./5°.7°.)	23: (4°.6°./5°.7°.)	24: (5°./2°.7°.)
25: (3°.6°./2°.6°.)	26: (6°./4°.7°.)	27: (6°./2°.5°.7°.)
28: (3°.6°./3°.7°.)	29: (4°./1°.4°.8°.)	30: (3°.6°./4°.7°.)
31: (2°.4°.6°./4°.5°.7°.)	32: (3°.6°./4°.7°.)	33: (2°.6°./5°.8°.)
34(3°.6°./7°)	35(6°./4°.7°.)	36: (2°.4°./2°.7°.)
37: (6°./2°.4°.7°.)	38: (4°.6°./5°.7°.)	39: (3°.6°./2°.4°.5°.)
40: (3°.6°./4°.7°.)	41: (2°.6°./4°.7°.)	42: (3°.6°./2°.4°.7°.)
43: (3°.6°./4°.7°.)	44: (3°.6°./4°.7°.)	45: (3°.6°./4°.7°.)
46: (3°.6°./5°.7°.)	47: (3°.6°./4°.7°.)	48: (3°.6°./5°.7°.)
49: (3°.6°./4°.7°.)	50: (.3°.6°./4°.7°.)	51: (3°.6°./4°.7°.)
52: (2°.6°./4°.7°.)	53: (3°.6°./2°.4°.7°.)	54: (2°.6°./3°.7°.)
55: (2°.4°.6°./4°.7°.)	56: (2°.6°./5°.8°.)	57: (3°.6°./2°.5°.7°..)
58: (4°.6°./2°.4°.7°.)	59: (3°.6°./6°.7°.)	60: (3°.6°./3°.5°.7°.)
61: (3°.7°./1°.3°.6°.)	62: (3°.6°./3°.7°.)	63: (2°..6°./3°.5°.7°.)
64: (2°.6°./5°.7°.)	65: (3°..6°./6°.8°.).	

Como se puede observar, por la repetición de acentos en diferentes números de sílabas, se les clasifica como extra rítmicos o irregulares. El poema proporciona un ritmo irregular que es característico propio del autor.

5.4.2 Análisis Fónico- Fonológico

Aquí se demuestra la forma de expresión en el objeto lírico del poema *Nocturno* número 4. A través de la segmentación de consonantes y vocales, se detecta un tono irregular en el poema.

Desde el punto de vista total, hay predominio sobre todo de los fonemas consonantes: /c/, /s/, /n/, /l/, /q/, en ese orden decreciente: 37,33, 29,28 y 22 respectivamente, el fonema vocálico que predomina es la vocal /e/, 26.

Lo que proyecta un contraste que ubica al lector en el sonido de predominio con tono suave.

5.5 Análisis Lógico- Semántico del *Nocturno* número 5.

NOCTURNO NÚMERO 5

“Una palabra entonces, una sonrisa bastan...”

Pablo Neruda.

1. El algodón no es más bueno que yo, ni el ruido
2. familiar de la escoba, ni el vino, ni la sopa;
3. ni las gabachas blancas de la enfermera blanca
4. por las gélidas salas, ni el olvido, ni el sueño
5. son más buenos que yo que le pido muy poco.
6. (Pedir poco es tan grande como pedirlo todo).

7. Con sólo que dijera al desgair: “No es cierto”.
8. Con que me asegurara, como del diente al labio, *(de una manera superflua, de una manera superficial, como cuando se dice algo sin mucho sentimiento, se dice algo sin sentirlo de corazón, únicamente se dice como para pasar el rato.)*
9. como cuando pronuncia una dulce mentira *(una mentira agradable es aquella que se pronuncia sin la intención de herir a una segunda persona, sólo se hace con la intención de no hacer saber algo desagradable)*
10. y una sombra funesta le prolonga la boca: *(algo desagradable lo calla, puede ser una persona que no quiere que se oculte algo que no se ha querido decir)*

11. "Lo que vieron tus ojos no vieron tus ojos".
12. O bien: "No eran tus ojos, era un mal pensamiento";
13. yo me conformaría. O con que me dijera
14. de una acera a la otra: "Que tengas buenos días".

15. Con sólo que al pasar, sin mirarme siquiera,
16. hablara por ejemplo, de que vivir es bueno,
17. de que soñar es bueno, de que es bueno quedarse
18. parado horas enteras frente a ninguna parte, (*sin pensar hablar sin pensar es hablar sólo por hablar sin esperar ninguna respuesta,*)
19. escarbando en el aire como los chorros de agua (*sin pensar, como inconsciente, quedarse sin pensar*)
20. o como el pensamiento de los atormentados (*pensando locuras, pensar sin coordinar las ideas, algo difícil de relacionar y de comprender*)
21. y de lo hermoso que es creer en ciertas cosas
22. pequeñas y vacías de razón: en el alma,
23. en que el cielo si es cielo y es azul, en los ángeles
24. que velan por los niños, en que no es la cabeza
25. sino es el corazón el que ama cuando se ama
26. no pediría nada y me conformaría.

27. Aquí, bajo la noche, (*durante la noche, en los momentos de descanso*)
mirando las hormigas, (*sin ver a ninguna parte, sin pensar, pensar con la vista fija en algún lugar sin estar pensando en eso, es como no pensar*)
28. viendo cómo la noche sólo es un hormiguero
29. alborotado y sordo que anda sobre los muebles (*vive sin pensar, sin ver nada, en el cual se cruzan muchas ideas como sueños en forma no coordinada*)
30. y hace andar a los muebles (*imagina cosas imposibles, puede ser pensamientos sin sentimiento, sin interés o tal vez por causa de algo que lo desconecte de la realidad como por ejemplo alguna droga como el alcohol*) como ánimas en pena,
31. me doy cuenta cabal de que no exijo nada.

32. Y es casi darlo todo no estar pidiendo nada.

33. Ni palabras que caigan como frutas azules. (*no decir nada, palabras imposibles, pensar en decir lo cual no puede coordinar, buscar palabras difíciles, rebuscadas*)

34. Ni una sonrisa. Ni una mirada. Ni siquiera

35. la insinuación más vaga del arrepentimiento.

36. Yo me diría entonces a mí mismo: “No es cierto”.

37. Me haría yo creer que mis ojos turbados

38. miraban para adentro, (*estaba fijo sin mirar nada, sólo pensar sin coordinar las ideas*) por el paisaje oscuro

39. plagado de escorpiones de algún mal pensamiento. (*pensando cosas desagradables, en el que sólo caben los malos pensamientos o expresiones negativas.*)

40. Yo sería feliz. Yo la perdonaría.

41. Yo me perdonaría de haberla perdonado.

En el poema *Nocturno* número 5. Se puede observar que el sujeto lírico cambia su forma de pensar, que en los poemas anteriores pues, utiliza palabra más positivas como la palabra “bueno” que aparece al principio, luego utiliza expresiones más coherentes, de relación más concisa entre la escritura y su pensamiento, utiliza expresiones como dulce mentira, con las cuales intenta decir una verdad dura de una manera penosa, y expresiones románticas como sombra funesta, chorros de agua, frutas azules; son expresiones un poco escasas de usar comparar todo con hormigas y ver el mundo como un hormiguero de ideas.

En este poema el sujeto lírico manifiesta que parece mentira el sentimiento doloroso que ha vivido sin sentido común por largo tiempo. Como dicen las metáforas: “Me haría yo creer que mis ojos turbados miraban para adentro, por el paisaje oscuro plagado de escorpiones de algún mal pensamiento”.

Y en efecto el pasado prevalece en este presente en donde el sujeto lírico lucha después de un largo tiempo de silencio. La metáfora los sueños todavía alcanzan a triunfar sobre las inocentes palabras. Pues; He aquí dos metáforas poderosas: la angustia y los sueños son movidos por fuerzas violentas que la naturaleza. Todo el empuje siniestro del recuerdo pretende impedir la realización del hoy novedoso.

El pasado y presente concilian al fin. Se olvida al primero y se redimensiona al segundo para tratar de llevar a buen puerto la nave de la vida en donde reside el amor.

Por lo anterior, escuchar otras voces en mi voz dolorida. Son repeticiones constantes de un pasado que se resiste a abandonar el sujeto lírico y por ello hay mil voces que pueblan el horizonte callado de su vida.

5.5. Análisis Métrico-Rítmico del *Nocturno 5*.

Este análisis muestra la forma en que está organizada la estructura del poema Nocturno número 5: consta de 9 estrofas y 41 versos de arte mayor, alejandrinos. En esta obra algunas estrofas son con rima consonante en forma de versos blancos.

A continuación se presenta el cuadro de la estructura formal del poema.

NOCTURNO NÚMERO 5

1	el	Al	go	Dón	no-es	más	Bue	no	que	yo	Ni	el	rui	do		14	A
				X			X			x			x				
2	fa	Mi	liar	De	la-es	co	Ba	ni-el	vi	no	Ni	la	so	pa		14	B
			x			x			x				x				
3	ni	Las	ga	Ba	chas	blan	Cas	de	la-en	fer	Me	ra	blan	ca		14	C
				X		x					X		x				
4	por	Las	gé	Li	Das	sa	Las	ni-el	ol	vi	Do	Ni-el	sue	ño		14	D
			x			x				x			x				
5	son	Más	bue	Nos	Que	yo	Que	le	pi	do	Muy	po	co			13	E
			x						x			x					
6	pe	Dir	po	co-es	Tan	gran	De	co	mo	pe	Dir	lo	to	do		14	F
			x			x					X		x				
7	con	Só	lo	Que	Di	je	ra-al	des	ai	re	No	es	cier	to		14	G
		X				x			x				x				
8	con	Que	me-a	Se	Gu	ra	Ra	co	mo	del	Dien	te-al	la	bio		14	H
						x					X		x				
9	co	Mo	cuan	Do	Pro	nun	Cia	u	na	dul	Ce	men	ti	ra		14	I
			x			x				x			x				
10	y-u	Na	som	Bra	Fu	nes	Ta	le	pro	lon	Ga	la	bo	ca		14	J
			x			x				x			x				
11	lo	Que	vie	Ron	Tus	o	Jos	no	vie	ron	Tus	o	jos			13	k
			x			x			x			x					
12	o	Bien	no-e	Ran	Tus	o	Jos	e	ra-un	mal	Pen	sa	mien	to		14	L
			x			x		x					x				
13	yo	Me	con	For	Ma	rí	A	o	con	que	me	di	je	ra		14	M
						x							x				
14	de-u	na-a	ce	Ra-a	La	o	Tra	que	ten	gas	Bue	nos	día	as		14	N
			x			x			x		X		x				

15	con	Só	lo	Que	Al	pa	Sar	sin	mi	rar	Me	si	quie	ra		14	M
		X					X			x			x				
16	ha	Bla	ra	Por	E	jem	Plo	de	que	vi	Vir	es	bue	no		14	D
		X				x					X		x				
17	de	Que	so	Ñar	Es	bue	No	de	que-es	bue	No	que	dar	se		14	Ñ
				X		x				x			x				
18	pa	Ra	do-ho	Ras	En	te	Ras	fren	te-a	nin	Gu	na	par	te		14	O
		X	x			x		x			X		x				
19	es	Car	ban	do-en	El	ai	Re	co	mo	los	Cho	rros	de-a	gua		14	P
			x			x		x				x	x				
20	o	Co	mo-el	Pen	Sa	mien	To	de	los	a	Tor	men	ta	dos		14	Q
		X				x							x				
21	y	De	lo-her	Mo	So	que	Es	cre	er	en	Cier	tas	co	sas		14	R
				X					x		X		x				
22	pe	Que	ñas	Y	Va	cí	As	de	ra	zón	En	el	al	ma		14	S
		X				x				x			x				
23	en	Que-el	cie	Lo	si-es	cie	Lo	y-es	a	zul	En	los	án	ge	les	15-1	T
			x			x				x			x				
24	que	Ve	lan	Por	Los	ni	Ños	en	que	no-es	La	ca	be	za		14	U
		X				x							x				
25	si	No	es	El	Co	ra	Zón	el	que-a	ma	Cuan	do	se-a	ma		14	S
							X		x		X		x				
26	no	Pe	di	Rí	A	na	Da	y	me	con	For	ma	rí	a		14	N
				X		x							x				
27	a	Quí	ba	Jo	La	no	Che	mi	ran	do	Las	hor	mi	gas		14	V
		X	x			x			x				x				
28	vien	Do	có	Mo	La	no	Che	só	lo-es	un	Hor	mi	gue	ro		14	W
			x			x		x					x				
29	al	Bo	ro	Ta	do-y	sor	Do	que-an	da	so	Bre	los	mue	bles		14	X
				X		x		x		x			x				

30	y-ha	Ce-an	dar	A	Los	mue	Bles	co	mo-á	ni	Mas	en	pe	na		14	Y
			x			x		x	x				x				
31	me	Doy	cuen	Ta	Ca	bal	De	que	no	e	Xi	jo	na	da		14	Z
			x			x					X		x				
32	y-es	Ca	si	Dar	Lo	to	Do	no-es	tar	pi	Dien	do	na	da		14	Z
		X		X		x			x		X		x				
33	ni	Pa	la	Bras	Que	cai	Gan	co	mo	fru	Tas	a	zu	les		14	Aa
			x			x		x		x			x				
34	ni-u	Na	son	Ri	Sa	ni-u	Na	mi	ra	da	Ni	si	quie	ra		14	M
				X					x				x				
35	la-in	Si	nua	Ción	más	va	Ga	del	a	rre	Pen	ti	mien	to		14	L
				X		x							x				
36	yo	Me	di	Rí	a-en	ton	Ces	a	mí	mis	Mo	no-es	cier	to		14	G
				X		x			x	x			x				
37	me	Ha	rí	A	Yo	cre	Er	que	mis	o	Jos	tur	ba	dos		14	Q
			x				X			x			x				
38	mi	Ra	ban	Pa	ra-a	den	Tro	por	el	pai	Sa	je-os	cu	ro		14	Ab
		X		X		x					X		x				
39	pla	Ga	do	de-es	Cor	pio	Nes	de-al	gún	mal	Pen	sa	mien	to		14	L
		X				x			x				x				
40	yo	Se	rí	A	Fe	liz	Yo	la	per	do	Na	rí	a			13	N
			x			x						x					
41	yo	Me	per	Do	Na	rí	A	de-ha	ber	la	Per	do	na	do		14	Ac
						x			x				x				

El poema *Nocturno* número 5, está formado por versos irregulares, el número de sílabas varía en cada uno de ellos y predomina el número catorce o alejandrinos. Se combinan versos blancos de arte mayor algunos con rima consonante.

En esta composición lírica se ve una combinación métrica, diferente en cada estrofa. El número de sílabas en cada verso es irregular, la forma de acentuación de los mismos da una entonación irregular. Por tal razón el poema en sí mismo presenta el estilo del autor, que no es regular. Y lleva los acentos en la siguiente ubicación:

1: (2°.4°./1°.2°.6°.)	2: (3°.4°.6°./3°.6°.)	3: (4°.6°./1°.3°.6°.)
4: (3°.6°./3°.6°.)	5: (2°.6°./2°.4°.6°.)	6: (2°.3°.4°.6°./1°.4°.6°.)
7: (2°.4°.6°./1°.3°.6°.)	8: (2°.4°.6°./1°.2°.6°.)	9: (3°.6°./2°.4°.)
10: (2°.3°.6°./1°.3°.6°.)	11: (3°.6°./1°.2°.6°.)	12: (2°.3°.6°./4°.6°.)
13: (4°.6°./2°.6°.)	14: (2°.4°.6°./1°.4°.6°.)	15: (2°.6°./1°.3°.6°.)
16: (2°.6°./2°.4°.6°.)	17: (2°.4°.6°./2°.4°.6°.)	18: (2°.3°.6°./4°.6°.)
19: (3°.6°./1°.4°.6°.)	20: (2°.6°./1°.6°.)	21: (3°.4°.6°./2°.4°.6°.)
22: (2°.6°./1°.3°.6°.)	23: (3°.6°./1°.3°.6°.)	24: (2°.6°./3°.4°.6°.)
25: (3°.4°.6°./2°.6°.)	26: (4°.6°./4°.6°.)	27: (2°.6°./2°.6°.)
28: (3°.6°./1°.4°.6°.)	29: (2°.6°./1°.4°.6°.)	30: (3°.4°.6°./1°.3°.6°.)
31: (3°.6°./1°.3°.4°.6°.)	32: (2°.4°.6°./3°.4°.6°.)	33: (6°./3°.6°.)
34: (2°.4°.6°./2°.6°.)	35: (3°.6°./1°.4°.6°.)	36: (4°.6°./2°.3°.6°.)
37: (3°.6°./2°.6°.)	38: (2°.6°./4°.6°.)	39: (2°.6°./2°.4°.6°.)
40: (2°.6°./2°.6°.)	41: (3°.6°./2°.6°.)	

Como se puede observar, por la repetición de acentos en diferentes números de sílabas, se les clasifica como extra rítmicos o irregulares. El poema proporciona un ritmo irregular que es característico propio del autor.

5.5.2 Análisis Fónico- Fonológico

Aquí se demuestra la forma de expresión en el objeto lírico del poema *Nocturno número 5*. A través de la segmentación de consonantes y vocales, se detecta un tono irregular en el poema.

Desde el punto de vista total, hay predominio sobre todo de los fonemas consonantes: /c/, /d/, /n/, /s/, /b/, /m/ en ese orden decreciente: 21,20, 17,15 .14 y 14 respectivamente, el fonema vocálico que predomina es la vocal /e/, 17.

Lo que proyecta un contraste que ubica al lector en el sonido de predominio con tono suave.

5.6 Análisis Lógico-Semántico del poema *Nocturno número 6*.

NOCTURNO NÚMERO 6

... las largas horas de la noche cuento..."

Batres Montúfar.

LAS ONCE

1. Hoy me dijo que no. Será mañana.
2. Me aprietan, de repente, los zapatos.
3. El sueño pasa por los corredores, (*pierde el sueño*)
4. toca en las puertas, palpa las almohadas.
5. Aquí no viene aún. Pasó de largo.
6. Que no, dijo que no, que no me dijo.
7. Un puñado de sal, un grano sólo,
8. vendavales de sal que se me anudan
9. en la espalda, en la frente, en la garganta. (*todo le lastima, lo incomoda*)
10. Y tomo el libro, pero todo inútil.
11. Renglones y renglones y renglones
12. en que ando sin camisa, sin adonde,
13. sin pisar, sin pensar, como sonámbulo.
14. Todo estaría bien, no dolería

15. sí no fuera esta mosca por la lámpara,
16. y estos zapatos, y esta sal aguda,
17. y el pito de ese tren como una lágrima. (*que se desliza sin poder evitarlo*)

LAS DOCE

18. Hoy me dijo que no. Será mañana.
19. Será hoy porque empieza el nuevo día.
20. Me vestiré a las siete o a las ocho
21. con sensación de estar de ropa nueva,
22. como si de verdad fuera domingo,
23. como si dispusiera desnudarme...
24. ¿Quién me robó lo blanco de la almohada?
25. ¿Dónde está la ventana del espejo (*la ventana de los pensamientos*)
26. por la que el alma ya dormida espía? (*por medio de los sueños o la imaginación*)

27. Mis ojos buscan junto a las paredes,
28. alargan manos, dedos, uñas. Tengo
29. cien años de perdido por un túnel. (*mucho tiempo*)
30. Y de la cama sólo queda un vago
31. calor, una memoria corroída, (*recuerdos escasos*)
32. una ola de tinieblas, un mareo. (*recuerdos desagradables*)
33. -Si yo hubiera insinuado que agonizo,
34. es posible, quizás, ¡pero fui mudo!

LA UNA

35. Hay me dijo que no. Será mañana.
36. Mas hoy ¿es hoy o ayer? ¿De qué hoy os hablo?
37. ¿Cuál hoy es ese torvo y miserable (*un día desagradable*)
38. en que mi corazón se dio de topes

39. en vano contra un muro? (*el corazón sufrió tropiezos*) Con la pica
 40. mi corazón le daba sobre el pecho. (*el corazón palpitaba fuertemente*)
 41. Mi corazón chisporroteaba todo.
 42. Ya no era corazón, era una llama, (*era fuego, dolor, angustia*)
 43. era un hierro candente (*un dolor grande que hiere*) que gritaba.

LAS DOS

44. "dijo-que-no-dijo que no-que no
 45. que-no-que-no-que-no..."
46. (El reloj arrastra
 47. letanías de hiel. (*en su corazón sólo existe desdicha*) El reloj muele
 48. diente por diente, (*a cada instante*) grano sobre grano). (*Todo lo lastima*).
 49. "...dijo-que-no-dijo-que-no-que-no..."
50. (¿Por qué no son las seis de la mañana?)
 51. que-no-que-no-que-no-que-no-que-no..."
51. (El reloj sale por los corredores.
 52. Toca mí puerta. (*el corazón palpita, más fuertemente*) Palpa mis almohadas.
 53. Infla de un viento frío los minutos). (*no descansa ni un momento*)
54. Está lloviendo arena en las maderas. (*las polillas indican paso del tiempo*)
 55. Entierran mariposas. (*se va la vida*) Clavan clavos
 56. cruelmente azules sobre los papeles. (*todo queda en silencio*)
57. "... dijo-que-no-dijo-que-no-que-no..."
 58. que-no-que-no-que-no..."

(Tenías puestos

59. ¿te acuerdas?, tus zarcillos de rubíes,
60. tu blusa verde, tu mirada de ángel).

61. "...que-no-que-no-que-no..."

(Se me salían

62. chorros de corazón por las palabras). (*palabras con mucho sentimiento*)

63. "... que-no-que-no-que-no..."

64. Algún perro aúlla.

LAS TRES

65. Quisiera ver un ramo de claveles,

66. una botella de agua, una gaviota.

67. Quisiera irme durmiendo poco a poco,

68. irme empapando sin yo darme cuenta

69. de esa azúcar pequeña y generosa, (*la dulzura de la muerte*)

70. de esa rosada muerte. (*bella, deliciosa muerte*) Irme sin irme.

71. Quedarme sin quedarme. ¡Todo en vano!

LAS CUATRO

72. Y acaso está despierta y me recuerda,

73. y mira cuál salían de mi boca

74. palabras como manos de mendigo. (*abiertas, sinceras*)

75. O está dormida., lejos, separada

76. leguas de sueño, (*a grandes distancias*) décadas de sueño (*muy distante*)

77. inalcanzables. Soñará con otro.

78. ¿Con otro? Me levanto de la cama.

79. Mido mi estrecho cuarto interminable

80. Mido la noche, mido mi tortura.

81 Como si hubiera muerto hace mil años. (*hace mucho tiempo*)

LAS CINCO

82. Hoy me dijo que no. ¿Será mañana?
83. ¿Cuándo será, cuándo será, Dios mío?
84. y acaso entonces no valdrá ya nada
85. haber envejecido en una noche,
86. haber tallado estatuas en el humo (*haberse ilusionado mucho*)
87. y asesinado la última esperanza. (*finalmente ver que no es feliz*)

LAS SEIS

88. Dijo que no. Siempre dirá que no.
89. Anoche comprendí a los asesinos,
90. a los ladrones, a los terroristas.
91. Anoche me acosté de veinte años. (*pensó cosas más factibles*)
92. Anoche no hubo noche, hubo un abismo. (*no durmió, todo fue insomnio*)

93. Me moriré de pie como los árboles, (*firme en su posición*)
94. como los ríos en las cataratas, (*que no pierden su fuerza*)
95. como los que no saben que están muertos. (*pensar que no está vivo o que nada existe*)
96. y salen a la calle y nos saludan.

En el poema *Nocturno* número 6. Se puede observar que el sujeto lírico toca temas diferentes como la importancia en el tiempo ya que menciona mucho la palabra reloj, de diferentes maneras, habla de sueños que salen por lo corredores, los sueños son parte de la vida y es la vida misma que se escapa día a día. Habla de vendavales de sal, ventanas de espejo, muchas cosas que se relacionan con su interior lo que su alma siente. Habla de tiempo por ejemplo esperar cien años, vivir cien años, el corazón topa con los muros del pecho, ése es un dolor que quiere exteriorizar, quiere darlo a conocer y lo logra cuando habla en ese lenguaje poético.

El sujeto lírico manifiesta que su lucha es grande, no quiere rendirse y aún no pasa por él la muerte. Su dolor, el sufrimiento lo asfixia y esto lo lleva en búsqueda del estado de su alma. Y de ahí parte a buscar una nueva vida. Entre los elementos alma, anoche, despierta, dominada, esperanza generosa, miedo, moriré, sueño y verdad, se percibe un rompimiento con el pasado dando paso a una nueva vida.

Las metáforas puras e impuras hacen del discurso poético en esencia a través de su elocuencia, reflejan la actitud de amargura, de pena que lo abrumba, el sujeto lírico brota al exterior en un llanto amargo. También hace reminiscencia de su vida misma, cuando gozaba de su juventud, del amor y de los placeres.

La palabra soledad es una experiencia similar, a otros estados afectivos negativos tales como melancolía, pena, pesar y nostalgia.

María Moliner en el *diccionario de usos en español* señala que la palabra nostalgia es de creación moderna y está compuesta con las raíces del griego nostos, regreso y algos, dolor. Implica claramente un estado de añoranza, una tristeza por estar ausente de la patria, del hogar, de los seres queridos. Termina, esta filóloga española, diciendo: es la pena por el recuerdo de un ser querido. (Moliner; 1990: 76)

La nostalgia se liga, explícitamente en estos versos con la angustia, el abandono, la soledad y la tristeza.

La nostalgia está arraigada en la esencia del ser humano y testimonio de ello es que permanentemente se ve expresada en las creaciones artísticas.

Tanto el estado de tristeza como la nostalgia generan un sufrimiento, pero no testimonian un riesgo en la estabilidad de la identidad del sujeto. Se mantiene un proyecto existencial y para que éste pueda existir es imprescindible que las identificaciones básicas, sobre las cuales se funda la identidad, estén aceptablemente internalizadas. Ello aleja el peligro de que el estado de pesar y el

propio penar del sujeto provoque una fractura existencial que testimonie la disolución de la identidad del sufriente.

Volviendo al tema del presente estudio, se considera que la metáfora es aquí el resultado de la impresión ante un súbito acontecimiento del sentimiento una combinación que destruye la autonomía de los elementos y los convierte en algo nuevo, autónomo.

En esta clase de metaforismo se ve cómo en la metáfora, que es el género más importante del lenguaje impropio, pierde su firmeza. Para buscar firmeza, forma consistencia plástica. La metáfora enriquece el texto literario, pues el autor utilizó el recurso expresivo para comprender mejor su intención propuesta para comunicar.

No es posible permitir que se acredite completamente al resultado de este estudio generalizado sobre la totalidad de la obra poética de Francisco Méndez Escobar, pero sí, el hecho de constituirse en un aporte para su conocimiento crítico y estético.

Este poema está formado por seis *Nocturnos* con versos en su mayoría de arte mayor, ya que son de catorce sílabas y algunos de once (alejandrinos y endecasílabos) pero sin seguir ninguna regla aparentemente. Sin embargo al tratarse de una combinación de versos de 14 y de 11 que riman a gusto del poeta, estamos ante un modelo estrófico clásico que admite incluso la posibilidad de que algunos versos queden suelto, como ocurre en este poema. La rima es consonante.

5.6 1 Análisis Métrico-Rítmico del *Nocturno* número 6

Este análisis muestra la forma en que está organizada la estructura del poema *Nocturno* número 6, consta de 32 estrofas y de 96 versos de arte mayor, endecasílabos. En esta obra algunas estrofas son con rima consonante en forma de versos blancos.

A continuación se presenta el cuadro de la estructura formal del poema.

NOCTURNO NÚMERO 6

LAS ONCE

1	hoy	me	di	jo	que	no	se	rá	ma	ña	na		11	A
			x					x		x				
2	me-a	prie	tan	de	re	pen	te	los	za	pa	tos		11	B
		x				x				x				
3	el	sue	ño	pa	sa	por	los	co	rre	do	res		11	C
		x		x						x				
4	to	ca-en	las	puer	tas	pal	pa	las	al	moha	das		11	D
				x		x				x				
5	a	quí	no	vie	ne-a	ún	pa	só	de	lar	go		11	E
		x		x		x		x		x				
6	que	no	di	jo	que	no	que	no	me	di	jo		11	F
			x			x				x				
7	un	pu	ña	do	de	sal	un	gra	no	so	lo		11	G
			x			x		x		x				
8	ven	da	va	les	de	sal	que	se	me-a	nu	dan		11	H
			x			x				x				
9	en	la-es	pal	da-en	la	fren	te-en	la	gar	gan	ta		11	I
			x			x				x				
10	y	to	mo-el	li	bro	pe	ro	to	do-in	ú	til		11	J
		x		x		x		x		x				
11	ren	glo	nes	y	ren	glo	nes	y	ren	glo	nes		11	K
		x				x				x				
12	en	que-an	do	sin	ca	mi	sa	sin	a	do	nes		11	K
		x				x				x				
13	sin	pi	sar	sin	pen	sar	co	mo	so	nám	bu	lo	12-1	L
			x			x	x			x				
14	to	do-es	ta	rí	a	bien	no	do	le	rí	a		11	M
				x		x				x				

15	si	no	fue	ra-es	ta	mos	ca	por	la	lám	pa	ra	12-1	N
			x	x		x				x				
16	y-es	tos	za	pa	tos	y-es	ta	sal	a	gu	da		11	Ñ
				x		x		x		x				
17	y-el	pi	to	de-e	se	tren	co	mo-u	na	lá	gri	ma	12-1	O
		x		x		x		x		x				

LAS DOCE

18	hoy	me	di	jo	que	no	se	rá	ma	ña	na		11	A
			x			x		x		x				
19	se	rá	hoy	por	que-em	pie	za-el	nue	vo	dí	a		11	B
		x				x		x		x				
20	me	ves	ti	ré-a	las	sie	te	o-a	las	o	cho		11	C
				x		x				x				
21	con	sen	sa	ción	de-es	tar	de	ro	pa	nue	va		11	D
				x		x		x		x				
22	co	mo	si	de	ver	dad	fue	ra	do	min	go		11	E
						x	x			x				
23	co	mo	si	dis	pu	sie	ra	des	nu	dar	me		11	F
						x				x				
24	quién	me	ro	bó	lo	blan	co	de	la-al	moha	da		11	G
				x		x				x				
25	don	de-es	tá	la	ven	ta	na	del	es	pe	jo		11	H
			x			x				x				
26	por	la	que-el	al	ma	ya	dor	mi	da-es	pí	a		11	B
				x				x		x				
27	mis	o	jos	bus	can	jun	to-a	las	pa	re	des		11	I
		x		x		x				x				
28	a	lar	gan	ma	nos	de	dos	u	ñas	ten	go		11	J
		x		x		x		x		x				
29	cien	a	ños	de	per	di	do	por	un	tú	nel		11	K
		x				x				x				

30	y	de	la	ca	ma	só	lo	que	da-un	va	go		11	L
				x		x		x		x				
31	ca	lor	u	na	me	mo	ria	co	rro	í	da		11	M
		x				x				x				
32	u	na-ho	la	de	ti	nie	blas	un	ma	re	o		11	N
		x				x				x				
33	si	yo-hu	bie	ra-in	si	nua	do	que-a	go	ni	zo		11	Ñ
			x			x				x				
34	es	po	si	ble	qui	zás	pe	ro	fui	mu	do		11	O
			x			x	x			x				

LA UNA

35	hoy	me	di	jo	que	no	se	rá	ma	ña	na		11	A
			x			x		x		x				
36	mas	hoy	es	hoy	o-a	yer	de	que-hoy	os	ha	blo		11	B
				x		x				x				
37	cual	hoy	es	e	se	tor	vo-y	mi	se	ra	ble		11	C
				x		x				x				
38	en	que	mi	co	ra	zón	se	dio	de	to	pes		11	D
						x				x				
39	en	va	no	con	tra-un	mu	ro	con	la	pi	ca		11	E
		x		x		x				x				
40	mi	co	ra	zón	le	da	ba	so	bre-el	pe	cho		11	F
				x		x		x		x				
41	mi	co	ra	zón	chis	po	rro	tea	ba	to	do		11	G
				x				x		x				
42	ya	no-e	ra	co	ra	zón	e	ra-u	na	lla	ma		11	H
						x				x				
43	e	ra-un	hie	rro	can	den	te	que	gri	ta	ba		11	I
			x			x				x				

60						te	ní	as	pues	tos			5	k
							x		x					
61	te-a	cuer	das	tus	zar	ci	llos	de	ru	bí	es		11	L
		x				x				x				
62	tu	blu	sa	ver	de	tu	mi	ra	da	de-án	gel		11	M
		x		x				x		x				
63	que	no	que	no	que	no							6+1	a
		x		x		x								
64						se	me	sa	lí	an			5	n
									x					
65	cho	rros	de	co	ra	zón	por	las	pa	la	bras		11	Ñ
						x				x				
66	que	no	que	no	que	no							6+1	a
		x		x		x								
67	al	gún	pe	rro-aú	lla								5	o
		x	x	x										

LAS TRES

68	qui	sie	ra	ver	un	ra	mo	de	cla	ve	les		11	A
		x				x				x				
69	u	na	bo	te	lla	de-a	gua-u	na	ga	vio	ta		11	B
				x		x				x				
70	qui	sie	ra-ir	me	dur	mien	do	po	co-a	po	co		11	C
		x	x			x		x		x				
71	ir	me-em	pa	pan	do	sin	yo	dar	me	cuen	ta		11	D
				x				x		x				
72	de-e	sa-a	zú	car	pe	que	ña-y	ge	ne	ro	sa		11	E
			x			x				x				
73	de-e	sa	ro	sa	da	muer	te	ir	me	sin	ir	me	12	F
				x		x		x			x			
74	que	dar	me	sin	que	dar	me	to	do-en	va	no		11	G
		x				x		x		x				

LAS CUATRO

75	y-a	ca	so-es	tá	des	pier	ta-y	me	re	cuer	da		11	A
		x		x		x				x				
76	y	mi	ra	cual	sa	lí	an	de	mi	bo	ca		11	B
		x				x				x				
77	pa	la	bras	co	mo	ma	nos	de	men	di	go		11	C
		x		x		x				x				
78	o-es	tá	dor	mi	da	le	jos	se	pa	ra	da		11	D
		x		x		x				x				
79	le	guas	de	sue	ño	dé	ca	das	de	sue	ño		11	E
				x		x				x				
80	in	al	can	sa	bles	so	ña	rá	con	o	tro		11	F
				x				x		x				
81	con	o	tro	me	le	van	to	de	la	ca	ma		11	G
		x				x				x				
82	mi	do	mi-es	tre	cho	cuar	to-in	ter	mi	na	ble		11	H
				x		x				x				
83	mi	do	la	no	che	mi	do	mi	tor	tu	ra		11	I
				x		x				x				
84	co	mo	si-hu	bie	ra	muer	to-ha	ce	mil	a	ños		11	J
				x		x	x			x				

LAS CINCO

85	hoy	me	di	jo	que	no	se	rá	ma	ña	na		11	A
86	cuan	do	se	rá	cuan	do	se	rá	dios	mí	o		11	B
87	y-a	ca	so-en	ton	ces	no	val	drá	ya	na	da		11	C
88	ha	ver	en	ve	je	ci	do-en	u	na	no	che		11	D
89	ha	ver	ta	lla	do-es	ta	tuas	en	el	hu	mo		11	E
90	y-a	se	si	na	do	la-úl	ti	ma-es	pe	ran	za		11	F

LAS SEIS

91	di	jo	que	no	siem	pre	di	rá	que	no			10+1	A
					x			x		x				
92	a	no	che	com	pren	dí-a	los	a	se	si	nos		11	B
		x				x				x				
93	a	los	la	dro	nes	a	los	te	rro	ris	tas		11	C
				x						x				
94	a	no	che	me-a	cos	té	de	vein	te-a	ños			10	D
		x				x		x	x					
95	a	no	che	no-hu	bo	no	che-hu	bo-un	a	bis	mo		11	E
		x		x			x			x				
96	me	mo	ri	ré	de	pié	co	mo	los	ár	bo	les	12-1	F
				x		x	x			x				
97	co	mo	los	rí	os	en	las	ca	ta	ra	tas		11	G
				x						x				
98	co	mo	los	que	no	sa	ben	que-es	tán	muer	tos		11	H
						x			x	x				
99	y	sa	len	a	la	ca	lle-y	nos	sa	lu	dan		11	I
		x				x				x				

En el poema *Nocturno* número 6, la forma de acentuación en las sílabas de cada verso es irregular. Y lleva los acentos en la siguiente ubicación:

1. (2°3°.4°/1°2°..3°..)	2: (2°.4°/1°.4°)	3: (2°.4°..6°/4°)
4: (2°.4°.6°../1°.3°5°)	5: (2°.6°/1°.3°)	6: (3°.6°/1°.3°)
7: (3°.6°/1°.3°)	8: (3°.6°/1°.3°)	9: (3°/1°.3°)
10: (3°.6°/1°.3°)	11: (2°.6°/1°.3°)	12: (3°.6°/1°.3°)
13: (3°/1°.3°)	14: (3°.6°/1°.3°)	15: (3°.6°/1°.3°)
16: (3°.6°/1°.3°)	17: (2°.6°/1°.3°)	18: (3°.6°/1°.3°)
19: (2°.3°.6°/1°.3°)	20: (3°.6°/1°.3°)	21: (2°.6°/1°.3°)
22: (3°.6°/1°.3°)	23: (3°.6°/1°.3°)	24: (3°/1°.3°)
25: (3°.6°/1°.3°)	26: (3°.6°/1°.3°)	27 (2°.6°/1°.3°.4°)
28: (2°.6°/1°.3°)	29: (2°.6°/2°.3°)	30: (3°.4°.6°/1°.3°.4°)
31: (2°.3°.6°/1°.3°)	32: (2°.3°.6°/1°.3°)	33: (2°.3°.6°/1°.3°)
34: (3°.6°/2°.3°)	35: (3°.6°/2°.3°)	36: (2°.3°.6°/1°.2°.3°)
37: (2°.3°.6°/1°.3°)	38: (2°.6°/1°.3°)	39: (2°.6°/1°.3°)
40: (3°.6°/1°.3°)	41: (3°.4°. 6°/1°.3°)	42: (3°.1°.3°.4°.6°/1°.3°)
43: (3°/1°.3°)	44: (3°.6°/1°.2°.3°)	45: (3°.4°/5°.6.)
46: (3°.4°/6°)	47: (3°.6°/2°.3°)	48: (3°.6°/1°.3°)
49: (3°.4°../1°.2° 3°.4°)	50: (2°.5°/1°.2°.5°)	51: (3°.4°/1°.3° 5°)
52: (3°.4°.6°/3°)	53: (4°/4.5°)	54: (4°/ 1°.4°)
55: (2°.4°.6°/1°.4°)	56: (2°.6°/2°.4°)	57: (2°.4°.6°/2°.4°)
58: (4°/2°.4°)	59: (2°.4°/2°.4°)	60: (2°.6°/4°)
61: (2°.4°/2°.4°)	62: (2°.4°/1°.4°)	63: (6°/2°.4°)
64: (2°.4°/2°.3°.5°)	65: (2°.6°/3°)	66: (3°.5°/1°.3°)
67: (2°.4°.6°/2°.4°)	68: (2°.5°/1°.2°.3°.5°)	69: (3°.6°/1°.4°)
70: (2°.4°.6°/1°.4°)	71: (2°.6°/2°.4°)	72: (2°.4°.6°/1°.4°)
73: (2°.4°.6°/4°)	74: (2°.4°.6°/4°)	75: (2°.4°.6°/4°)
76: (2°.4°.6°/2°.3°)	77: (4°/2°)	78: (2°.6°/2°.4°)
79: (4°.6°/4°)	80: (3°.6°/2°.4°)	81: (4°.6°/2°.3°)
82: (2°.3°.6°/2°.4°)	83: (5°/2°)	84: (4°.6°.2°)
85: (4°.6°/4°)	86: (2°.4°.6°/1°.3°)	87: (2°.6°/2°.4°)
88: (4°/1°.5°)	89: (2°.6°/4°)	90: (2°.4°.6°/3°)
91: (2°.6°/2°.4°)	92: (2°.4°.6°/1°.4°)	93: (4°.6°/1°.4°)
94: (4°.6°/1°.4°)	95: (5°.6°/3°.4°)	96: (2°.4°.6°/2°.4°)

5.6.2 Análisis Fónico- Fonológico

Aquí se demuestra la forma de expresión en el objeto lírico del poema *Nocturno* número 6. A través de la segmentación de consonantes y vocales, se detecta un tono irregular en el poema.

Desde el punto de vista total, hay predominio sobre todo de los fonemas consonantes: /d/, /m/, /s/, /n/, /c/, en ese orden decreciente: 47, 36, 34, 31 y 29 respectivamente, el fonema vocálico que predomina es la vocal /e/, 19.

Lo que proyecta un contraste que ubica al lector en el sonido de predominio con tono suave.

6. VALORACIÓN CRÍTICA DEL POEMARIO NOCTURNOS DE FRANCISCO MÉNDEZ ESCOBAR

Se puede argumentar que en el poema *Nocturno* número 1, La metáfora que dice: “catarata de muerte”; esta aplicación figurada del significado de catarata, caída violenta de agua, confirma que algo tormentoso pasa por la mente del sujeto lírico, que no le permite vivir su vida presente. Además, se capta la transformación de un ser que refleja la actitud de amargura, de la pena que le abrumba, la de un estado de añoranza, una tristeza, una pena y hace reminiscencia de su vida misma, cuando gozaba de su juventud, lleno de placeres, de fuerza, de firmeza y sencillez. A través de un quebrantamiento de cabeza imaginario por un pensamiento tormentoso el sujeto lírico medita.

En el poema *Nocturno* número 2, el sujeto lírico mediante lo profundo de su ser, siente el principio de una nueva etapa de la vida y que se puede esfumar en cualquier momento. Surge una inmensidad de recuerdos. Al mismo tiempo hay un lamento por las cosas idas. Los elementos humo, algodón, sueños y olvido denotan su fugacidad, en este caso, a la salud, la juventud y el amor del sujeto

lirico que ya no existe y que únicamente pertenece a sus recuerdos. Se percibe un pensamiento que lo ahoga en una depresión que lo hunde en la reflexión de no querer darse cuenta si está vivo o muerto. Él está sumergido en una profunda soledad con un torrencial de recuerdos que lo agobian severamente.

En el poema *Nocturno* número 3, el sujeto lírico tiene un sentimiento tormentoso, desarrollándose dentro de un mundo de recuerdos. Los elementos: hablo, miro, noche y muerte son parte intercambiable del ser en su totalidad. Con la estrecha relación de la naturaleza, con los seres humanos en un marco de vida y muerte con evidente sensibilidad que logra transmitir con facilidad en los versos. Aquí, la vida se trastoca en instantes en el sin sentido más terrible... quien no ha sentido acaso como se acerca para atacar el silencio fantasma que murmura al oído... “no valen la pena tus esfuerzos”... “entre el si y el no”. La tentación más prohibida y seductora que se abriga en el corazón del ser humano es la existencia... Siendo tentados por la razón, adquirimos conciencia de la fugacidad y la fatalidad de este viaje y caemos poco a poco abandonándonos al delirio... es la conciencia de ser lo que tal vez lleva al hombre a retar al destino, adelantándose a completar su razón de existir- morir.

En el poema *Nocturno* número 4, el sujeto lírico resalta sus sentimientos, lo oscuro de su vida, el sufrimiento y el dolor con los recursos de la naturaleza que le rodea. Las metáforas impuras: “Ángeles fatigados de las sillas”. Se refiere a que está próximo a encontrar la salida al dolor y alivio a ese tormento. Se deja entrever el secreto que esconde, cuando dice: “humedecerse de las mieles más tibias de un nombre”. El sujeto está tomando en este caso la conciencia de revelar el secreto que le agobia, no obstante siente temor de pronunciar palabra.

En este poema, el sujeto lírico quiere expresar la ambigüedad del sentir y lo inseguro que es éste. El sentimiento (especialmente el sufrimiento por la pérdida y la angustia por el vacío) es la fuente de la escritura (Puedo escribir los versos más tristes esta noche).

En el poema *Nocturno* número 5, el sujeto lírico manifiesta que parece mentira el sentimiento doloroso que ha vivido sin sentido común por largo tiempo. Como

dicen las metáforas: “Me haría yo creer que mis ojos turbados miraban para adentro, por el paisaje oscuro plagado de escorpiones de algún mal pensamiento”. Y en efecto el pasado prevalece en este presente en donde el sujeto lírico lucha después de un largo tiempo de silencio. Las ideas los sueños todavía alcanzan a triunfar sobre las inocentes palabras. Pues; He aquí: “la angustia y los sueños” son movidos por fuerzas violentas por la naturaleza. Todo el empuje siniestro del recuerdo pretende impedir la realización del hoy novedoso.

En el poema *Nocturno* número 6, el sujeto lírico manifiesta que su lucha es grande, no quiere rendirse y aún no pasa por él la muerte. Su dolor, el sufrimiento lo asfixia y esto lo lleva en búsqueda del estado de su alma. Y de ahí parte a buscar una nueva vida. Entre los elementos alma, anoche, despierta, dominada, esperanza generosa, miedo, moriré, sueño y verdad, se percibe un rompimiento con el pasado dando paso a una nueva vida.

Las metáforas puras e impuras hacen del discurso poético en esencia a través de su elocuencia, reflejan la actitud de amargura, de pena que lo abrumba, el sujeto lírico brota al exterior en un llanto amargo. También hace reminiscencia de su vida misma, cuando gozaba de su juventud, del amor y de los placeres.

La palabra soledad es una experiencia similar, a otros estados afectivos negativos tales como melancolía, pena, pesar y nostalgia

En los poemas *Nocturnos* el sujeto lírico hace una reflexión de dominio propio de cada momento de lo que vive. Busca hacer énfasis en la actitud que es la posición con la que afronta y responde a cada situación en su vida. La actitud del sujeto involucra los pensamientos, creencias que tiene acerca de la situación que vive. La abundancia de la metáfora se entiende básicamente como un juego semántico con valor expresivo basándose en la semejanza, siendo un dominio típicamente abstracto.

Los seis poemas *Nocturnos*, de Francisco Méndez Escobar, están formados en su estructura externa por versos irregulares entre catorce y once sílabas. Cada poema está estructurado con versos en su mayoría de arte mayor; algunas veces

se combina con versos de arte menor. El número de estrofas varía en cada uno de los poemas. En su estructura interna casi todos los poemas poseen palabras que se repiten constantemente y algunos actúan como motivos poéticos por ejemplo: ojos, agua y corazón.

En los seis Poemas *Nocturnos* se encontró la prevalencia de los temas que se mencionan a continuación, así como la presencia de metáforas puras e impuras las cuales se explica por medio del porcentaje en que se presentaron.

TEMAS	POEMAS	METAFORAS PURAS	%	METAFORAS IMPURAS	%	TOTAL
TRISTEZA	<i>NOCTURNO</i> NÚMERO 1	43	82.69 %	9	17.30 %	52
NOSTALGIA	<i>NOCTURNO</i> NÚMERO 2	37	78.72 %	10	21.27 %	47
MELANCOLÍA	<i>NOCTURNO</i> NÚMERO 3	18	90.00 %	2	10 %	20
SUFRIMIENTO	<i>NOCTURNO</i> NÚMERO 4	14	63.63 %	8	36.36%	22
ANGUSTIA	<i>NOCTURNO</i> NÚMERO 5	10	76.92 %	3	23.07%	13
ESPERANZA	<i>NOCTURNO</i> NÚMERO 6	28	73.68 %	10	26.31%	38
TOTAL		150	78.12 %	42	21.87 %	192

7. CONCLUSIONES

1. Después del análisis semántico realizado en los seis *Nocturnos* escritos por el autor guatemalteco Francisco Méndez Escobar se deducen las siguientes conclusiones:
2. Al analizar los poemas *Nocturnos* de Francisco Méndez Escobar, se descubrió el uso de metáforas puras e impuras como recurso literario.
3. Se identificó un total de 192 metáforas, de las cuales 150 (78.12%) son puras y 42 (21.87) son impuras, lo que remite a un lenguaje cuyo significado corresponde a un metalenguaje que denota diversos significados.
4. La clasificación de las metáforas descubiertas en el presente estudio permite inferir que en la expresión poética sobresale la metáfora pura en un plano evocado pues se antepone al lenguaje literal.
5. Se afirma que en el lenguaje metafórico se descubren los temas siguientes: nostalgia, angustia, sufrimiento, tristeza, melancolía y esperanza.
6. El análisis lógico-semántico permitió interpretar las diversas significaciones de las metáforas contenidas en el objeto de estudio.
7. Por medio del análisis métrico-rítmico se estableció que los poemas *Nocturnos* están estructurados con versos irregulares en una combinación de versos de arte menor y arte mayor. Sobresalen los versos alejandrinos
8. Por medio del análisis fónico-fonológico se estableció que la combinación de consonantes y vocales que se repiten constantemente le da cierta musicalidad a los poemas lo cual complementa la sonoridad de la obra poética.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

8.1 Libros

1. ALBIZUREZ Palma, Francisco. 1987 *Historia de la Literatura Guatemalteca*. Editorial Universitaria. Tomo III. Guatemala. 449. P.
2. ALBIZUREZ Palma, Francisco y Barrios Catalina. 1988 *Poesía Centroamericana Posmodernismo de Vanguardia*. Editorial Universitaria. Guatemala, 482. P.
3. BERISTAIN, Elena. 1989 *Análisis e Interpretación del poema lírico*. Editorial Instituto de Investigaciones Filológicas, 173. P.
4. BORGES, J. L. 1982 *La metáfora*. Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid. 534. P.
5. BOUSOÑO, Carlos. 1986 *Teoría de la expresión poética*. Editorial Gredos. Madrid. 426. P.
6. CASTAGNINO, Raúl H. 1987 *El análisis literario*. (Introducción Metodológica a una estilística integral). Primera edición. Editorial El Ateneo. Argentina. 578. P.
7. CHÁVEZ Calderón, Pedro. 2000 *Literatura universal*. Octava edición. Editorial. Visionary. México. 305. P.
8. CIFUENTES Herrera, Juan Carlos. 2003 *Generación de 1930*. Primera Edición. Editorial Palo de Hormigo. Guatemala. 273. P.
9. CIRLOT, Juan Eduardo. 1958 *Diccionario de Símbolos Tradicionales*. Primera Edición. Editorial Luis Miracle. España. 446 .P.
10. CORREA, Fernando. 1998. *Como se comenta un texto literario*. Ediciones Amaya S. Salamanca, Madrid. 456. P.
11. DICCIONARIO, Enciclopédico UTEHA. 1963. Tomo IX. México. 757. P.
12. GARCÍA BERRIO, Antonio 1995. *Los géneros literarios*. Ediciones Cátedra. Madrid, España.

13. GÓMEZ Redondo, Fernando. 1982 *La Crítica Literaria Del siglo XX. Métodos y Orientaciones.* Ibérica Grafic, S. L. Fuenlabrada. 482. P.
15. GONZÁLEZ, Aníbal. 1992 *Poética.* Traducción. Editorial Gredos. Madrid. 462. P.
16. IBÁÑEZ LANGLOIS, José Miguel. 1985. *El estructuralismo.* Editorial Eunsa. Francia. 456. P.
17. KAYSER, Wolfgang. 1972 *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Reimpresión. Editorial Grados. Madrid. 477. P.
18. LAKOFF & Johnson. 1980 *Metáforas de la vida cotidiana.* Colección: Teorema Cátedra. Madrid. 534. P.
19. LEVIS STRAUSS, Claude. 1970 *El estructuralismo.* Editorial Galerna. Francia. 488. P.
20. LIANO, Dante. 1980 *La crítica literaria.* Editorial Universitaria. Guatemala. 356. P.
21. LÓPEZ Estrada, Francisco. 1968 *Métrica Española del Siglo XX.* Editorial Gredos, Madrid, España
22. MARITAIN, Jacques y Raissa. 1946 *Situación de la poesía.* Buenos Aires. Editorial Amonrrotu.
23. MENDEZ Escobar, Francisco. 1998 *Cuentos de Joyabaj.* Segunda Edición. Editorial Tipografía Nacional. Guatemala. 403. P.
24. MÉNDEZ Escobar, Francisco. 1998 *Poemario Nocturnos.* Primera Edición. Editorial Oscar de León Palacios. Guatemala. 50. P.
25. MÉNDEZ Escobar, Francisco. 1975. "Poesía". Editorial Universitaria de San Carlos de Guatemala. Primera Edición. 304. P.
26. MOLINER, María. 1990 *Diccionario de Uso del Español.* (Tomos I y II). Gredos. Madrid. 572. P.
27. MONEGAL, A. 1994 *La metáfora en teoría.* Segunda Época, Vol. 69. EUTOPIÁS. 398. P.
28. MORALES Santos, Francisco. 1782 *Panorama de la poesía Guatemalteca.* . Compilación. Tipografía Nacional. Guatemala. 483. P.

29. MUÑOZ Meany, Enrique. 1980 *Preceptiva Literaria*. Editorial Serviprensa. Centro-América. 267. P.
30. ORTEGA y Gasset, J. 1962. *El tabú y la metáfora*. Obras Completas 3. Alianza Editorial/Revista de Occidente. Madrid. 475. P.
31. ORTEGA y Gasset, J. 1997 *Las dos grandes metáforas*. Ensayos Escogidos. Tau rus. Madrid. 432. P.
32. ROMOND, Michelle. 1988 Manual de análisis textual. France-Iberie Recherche. Madrid 588 P.
33. VEIRAVE, Alfredo. 1976. *Literatura Hispanoamericana*. Buenos Aires, Editorial Kapeluz, 276. P.
34. Verani, Hugo. 1995 *Las Vanguardias Literarias en Hispanoamérica*. Fondo De cultura Económica de México. Tercera Edición. México.
35. VIÑAS Piquer, David *Historia de la Crítica Literaria*. Ediciones Ariel, España. 2002.
36. Vivaldi Gonzalo, Martín. 1998 *Curso de Redacción, Teoría y Práctica de La Comparación y del estilo*. Paraninfo. Thomson Learning. Universidad De Francia. 445. P.
37. Wellek, René. 1968 *Conceptos de Crítica Literaria*. Ediciones de la Biblioteca Central de Venezuela.
38. WARREN. 1992 *El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Español*. 568. P.

8.2 Periódicos

39. NUÑEZ Y Echeverría, Arnoldo. 1962 *Periódico La Idea*. 4. P.
40. Sección Cultural. 2007 *Periódico Prensa libre*. 61. P.

8.3 Páginas Electrónicas

41. CHAMIZO Domínguez, Pedro José. Autor- Unilibro.
42. MARTÍNEZ Amador, Emilio. *Diccionario Gramatical y de dudas del idioma*/ Ed.RamónopenalISBN:8430310274704.WWW.escritores.org/biblos/ortografía. htm.
- 43 Morales Santos, Francisco, *Comp...Panorama de la poesía guatemalteca*, 1782GuatemalaTip.Nacional,1983htt:WWW.uweb.ucsb.edu/ice2/mejia1.htm.
44. Mejía poesía José. *Historia de la literatura guatemalteca*.
<http://www.uweb.ucsb.edu/~Jce2/mejia1.htm>.
- 45 Spínola, magdalena: *Gabriela mistral. Guatemala*. Tipografía Nacional. 1968. [www.lahora.Com.gt/](http://www.lahora.com.gt/).
- 46 <http://www.altavista.com/junio14-22;julio25-31> de 1999. 10 . P.