Los sonetos de Yupanqui

La lírica de Atahualpa Yupanqui nos es tan cercana y natural que su configuración estética casi nos resulta invisible. La sentimos, eso sí, pero como si fuera parte del aire. Respiramos sus coplas y las comprendemos, sin más, como una poesía enlazada en perfecta amalgama con algún género musical de raíz folklórica. Resuenan en nuestros oídos, fluyen y, sencillamente, se adentran sin necesidad de golpear ninguna puerta.

En los estudios literarios, sin embargo, no podemos dejar de observar esas "formas", porque ellas tienen nombre, historia, uso, circulación y, dada su especificidad, abren significados. En la obra de un poeta como Atahualpa Yupanqui todavía con más razón, ya que sus lecturas, sus aprendizajes en círculos de artistas y viajes, y su conciencia de que la palabra poética es un don y una responsabilidad, nos advierten que sus textos son el resultado de una tarea consciente de las configuraciones posibles que la poesía puede alcanzar. Es decir, nada de azar, sino consecuencia de un proceso de lucidez artística.

En este sentido, nos sorprendió hermosamente que, entre los textos no publicados que la Fundación Atahualpa Yupanqui entregó para su estudio y preservación a la Biblioteca Histórica de la Universidad del Salvador, existiera una serie de sonetos numerados del I al III, de diversas temáticas y de difícil articulación con el corpus total yupanquiano, cuyas características sugerían que podrían haber sido escritos de manera conjunta.[33]

Inmediatamente relevamos de nuevo la obra editada para cerciorarnos de que el hallazgo era verdaderamente particular, y si bien Yupanqui había publicado otros sonetos ("La zamba sin nombre" en *Guitarra*, "Soneto para Reguera" en *El payador perseguido* y "El zaino" en *La capataza*), entendimos que estábamos frente a composiciones singulares, dada su materia y forma.[34]

El soneto

El soneto es una forma poética clásica conformada por dos cuartetos y dos tercetos de versos de arte mayor que posee una extensa tradición literaria. Repasemos brevemente. Tuvo su origen en Sicilia a finales de la Edad Media, traspasó las fronteras italianas y se fue extendiendo por Europa. Desde Jacopo de Lentini, pasando por Dante y Petrarca, hasta llegar a nuestra lengua como una "flecha en llamas" (Adúriz, 2006) a través de

[33]Los sonetos están escritos sobre un tipo de papel de color ocre, con filigrana, que no responde por su tamaño a una página completa, sino que cada uno pareciera ser la tercera parte de una hoja oficio, como si esta hubiese sido cortada en tres partes iguales de manera apaisada y, luego, cada fragmento usado de forma vertical. Por otro lado, están escritos con la misma tipografía, lo que supondría la intervención de la misma máquina de escribir. No es posible, por el momento, determinar la fecha de composición.

[34]En el corpus encontramos, además de los tres sonetos que son objeto de este artículo, cuatro más, y fechados: "Soneto" para Enrique del Cerro, 12/08/1953; "Horizontes de piedra", 6/3/1955; "Sonaste", 7/3/1955; "La salina", 24/3/1961.

Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, fulguró en el Siglo de Oro en las producciones de Luis de Góngora ([…] "*antes que lo que hoy es rubio tesoro / venza a la blanca nieve su blancura, / goza, goza el color, la luz, el oro.*") y Francisco de Quevedo ([…]"*su cuerpo dejará, no su cuidado; / serán ceniza, mas tendrá sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado*"), entre otros grandes autores del período.

En otro escenario, lejos de esas coordenadas espaciales y temporales, el soneto fue acogido a finales del siglo xix en América por el Modernismo como un modo de "*resucitar el idioma estancado, reducido a lo más conservador y retrógrado*" (Adúriz, 2006, p. 35). El Modernismo buscaba "una forma" (Darío, 1958) que otorgara libertad a las posibilidades creadoras del artista, observara la musicalidad propia del lenguaje, derribara fronteras culturales para crear nuevas maneras de decir.

En Argentina varios poetas de fines del siglo xix y principios del siglo xx cultivaron el soneto. En primer lugar, los vinculados a la estética del Modernismo, como su máximo exponente local, Leopoldo Lugones. También poetas de intencionalidades estéticas diferentes, como Evaristo Carriego o Almafuerte ("*No te sientas vencido, ni aún vencido, / no te sientas esclavo, ni aún esclavo; / trémulo de pavor, piénsate bravo / y arremete feroz, ya mal herido.* […]"). Además, compusieron textos de exquisita belleza bajo esta precisa estructura poetas como Carlos Mastronardi, Enrique Banchs (célebre por su libro de sonetos La urna, de 1911), Leopoldo Marechal, con su incomparable libro *Sonetos a Sophia*, de 1940 ("[…] *¡Ay, sólo yo la he visto a mediodía! / Desnuda estaba y al pasar decía: / 'Mi señor tiene su prado sin otoño'*") o el mismo Jorge Luis Borges.[35]

El hallazgo

En este contexto pensamos la composición de los tres sonetos en cuestión. Atahualpa Yupanqui, poeta nacido en los albores del siglo xx, fue contemporáneo de este retorno a las fuentes clásicas que impulsó el Modernismo y, además, a través del conjunto de libros que su padre llevaba como un tesoro, conoció las escrituras prestigiosas de la poesía argentina del siglo xix y también textos pertenecientes a la literatura española, a la que hondamente valoraba. Lector siempre ávido, de niño y de adolescente se sintió interpelado por ese acervo que ensanchaba sus horizontes:

> Mi primer libro fue *El Parnaso Argentino.* Lo leí a los 11 años. Me sabía casi todos los poemas de memoria. Era de mi padre, estaba en mi casa, donde no había plata pero sí libros. Con ese libro descubrí a Guido Spano, por ejemplo, a los poetas entrerrianos, a la maravillosa poesía de mi país. Era muy lector, hasta de lecturas que me hacían daño. Por entonces, tendría 13 años, cuando leí a Nietzsche, después Schopenhauer, a Espronceda, los sonetistas, Villaespesa; leí a Cervantes, era bastante cervantino y me preocupaban los libros de caballería. (Galasso, 1996, p. 28)[36]

[35]El soneto atravesó el siglo xx en Argentina y mantiene su vigencia en el xxi. Se citan estos tres poetas dada su relevancia y contemporaneidad con Yupanqui, solo para ilustrar el panorama poético del momento, pero, por supuesto, podríamos extender esta lista sin dificultades.

[36]Yupanqui cuenta, además, con mucho humor: "Estaba en el secundario y tenía 15 años, cuando fundamos una revista que se hacía a mimeógrafo, de aquellos antiguos. Se hacían 20 ejemplares, con versitos, versos, poemas, sonetos, sociales, deportes, entre los chicos del colegio. Yo ya escribía mis primeros horribles sonetos de ingenuidad asombrosa" (Galasso, 1996, 31).

El primero de los sonetos, según la serie que va de uno a tres, es el siguiente:

I
Tú y yo

(Grito en catorce versos y cuatro cuadros)
A Floreal Gahn y a su hijo Carlitos.

Si yo te pido pan dádmelo hermano.
Yo te daré mis versos, de seguro.
No queriéndote mal he puesto en ellos,
de aquello que hay en mí, lo que es más puro.

Si yo te pido pan es que me falta.
Si yo te doy mi verso es porque pienso
que, a pesar del dolor y la amargura,
siempre es bueno cantar… si es bueno el verso!

Si es bueno! Si en el alma nos enciende
el ansia de vivir, que es lo más bueno.
Vivir. Pero vivir… Como queremos:

con el pan, con el libro y la alegría,
la paz, el porvenir, la mano amiga,
la plenitud del sol, el vivir pleno!

Lo que a simple vista llama la atención es el título y la definición que se encuentra debajo: "Grito en catorce versos y cuatro cuadros", en rigor, un soneto.[37] Volvamos al título, dada su singularidad: "Tú y yo". Por un lado, nos extraña la impersonalidad de los pronombres. Por otro, inmediatamente comenzada la lectura, resulta también inesperado el contenido de representación del enunciador y destinatario líricos, ya que lo que es propio del lenguaje amoroso —la intimidad del tú y yo— se reformula aquí como la súplica del hambriento, y no de cualquier ser humano, sino del poeta. Es notable como se refuerza este gesto, ya que lo que tenemos frente a nuestros ojos, según la voz lírica, no es un poema sino un "grito", una voz desesperada, un acto de habla cercano a la exigencia, "*Si yo te pido pan dádmelo hermano*". El tono se suaviza en los tres versos siguientes, donde la retribución del poeta es auténtica, valiosa y profunda. Este es el primer "cuadro".

En el segundo, hay un paralelismo sintáctico donde se dialoga con el primer verso de la estrofa inicial, donde se explica ese requerimiento, mitigando una vez más la demanda, para dar lugar con un nuevo condicional a la otra idea que articula este soneto, que es la justificación de la poesía. Se crea una tensión entre la necesidad material del hambre (a lo que se agrega dolor y amargura) y la necesidad del arte para vivir, a pesar del sufrimiento. El último de los versos agrega en su segundo hemistiquio otro condicional que termina de cerrar esta idea: "*si es bueno el verso*!", y con esta expresión se da paso a la conclusión que plantean los tercetos.

[37]Hasta el momento de la publicación de este artículo, no se pudieron identificar las figuras de Floreal Gahn y su hijo.

Los tercetos encabalgados fluyen en su musicalidad y agregan un detalle sustancial donde se amalgaman vida y arte. El verso es valioso "si en el alma nos enciende / el ansia de vivir, que es lo más bueno", pero no vivir de cualquier modo, sino en libertad, con plenitud. La poesía es importante cuando alimenta las ganas del hombre de vivir con dignidad. El poeta pide pan, pero ofrece algo tan necesario como este: una poesía cuya calidad reside en despertar la conciencia del individuo, en promover su ansia de libertad, su derecho a la felicidad y al futuro.

El segundo de los sonetos sorprende por su temática:

II
Regreso del amado sediento

Déjame entrar, amada! He recorrido tantos
polvorientos caminos persiguiendo horizontes
que traigo las dos plantas llagadas por los pasos
enormemente largos que he dado hasta ser hombre.

Déjame entrar, amada! Refréscame la frente
en el agua profunda de tu clara mirada…
mi garganta está llena de sol y de desierto
y un incendio con grietas me retuerce la cara!

La sangre se hace espesa y pesada entre mis venas.
Los labios se me parten, los ojos se me queman…
y en mis manos, desechas de tanto atrapar sueños,

traigo, a pesar de todo, la vida de la tierra…
Déjame entrar, amada. Sediento de ti vengo
y traigo lo que quieres: el hijo que aún no tengo!

Gómez Monzón comparte en su libro una declaración de Yupanqui para el diario *Clarín* en 1987, en ocasión de una entrevista:

> Yo nunca escribo del amor, sí de los sentimientos. Es el pudor que me lo impide. Lo contrario es el impudor y este lleva necesariamente al macaneo y en la falta de responsabilidad. El tema de la mujer casi no es para mí. A mí me importa "la gente", así no más, en general. El más analfabeto paisano de la llanura cuando canta dice: "¡Ay que me muero por una que se llama… ya ni me acuerdo!". Es quizás el amor un acto muy privado. (Gómez Monzón, 2023, pp. 36-37)

A pesar de lo expresado en esta declaración, este soneto remite al amor entre el hombre y la mujer y probablemente sea el único poema de esta especie en el corpus de Atahualpa Yupanqui. Su título también es sugestivo, ya que la dupla "amada/amado" tiene un largo recorrido, desde el *Cantar de los cantares*, la lírica medieval del amor cortés, hasta el Romanticismo. Del mismo modo que en el soneto anterior, el registro del texto pertenece a la norma culta ("Déjame", "Sediento de ti vengo"). La idealización de la amada aparece "en el agua profunda de tu clara mirada", donde el

amado desea refrescar su frente y la exigencia del amor, del deseo, se expresa en el imperativo que se reitera en tres de las estrofas. Sin embargo, se produce un giro en estos versos respecto de la tradición, ya que el foco no está puesto en la amada —sobre la cual se podría realizar una descripción dada su belleza o lamentar su condición inalcanzable— sino en la figura del amado y, más precisamente, en su condición de peregrino "He recorrido tantos / polvorientos caminos", y buscador de sueños que vuelve con las manos vacías, castigado, lleno de dolor, "Mi garganta está llena de sol y de desierto / y un incendio con grietas me retuerce la cara". El peregrinar doloroso, sin embargo, fue iniciático ya que le permitió llegar a "ser hombre".

Así, hecho un hombre, regresa con la sangre que "se hace espesa", ardiendo de deseo (labios que se parten, ojos que se queman), pero sin renunciar a los sueños, que ahora en este volver siendo otro se comprenden como "la vida de la tierra". Esta brecha entre idealismo y realidad se sintetiza en el deseo de tener un hijo.

El tercer soneto presenta una configuración singular, del mismo modo que los anteriores:

III
Mientras la muerte pasa huyendo
(Parábola en dos cuartetos y dos tercetos)

La tarde ya se ha ido. La noche
ostenta el filo cubista de la luna.
Algunas nubes yertas, en la expresión de asombro,
difunden por el cielo su oscuridad de bruma.

Sonámbulos rumores de tétricas sonatas
que entre los herbazales resbalan taciturnas…
y entre el silencio enorme del estupor del bosque
las ranas, en la alberca, regalan su pavura.

Raquíticos temblores, apenas perceptibles,
tropiezan con las hojas medrosas do se imprimen.
En tanto la lechuza ensancha sus clarines

para anunciar el paso macabro de la Muerte
que, en una yegua negra, de espaldas al Oriente,
cabalga silenciosa rodeada de mastines.

Si los primeros sonetos nos sorprendieron, con este llegamos a un territorio absolutamente extraordinario dentro de la lírica yupanquiana: una composición de estilo modernista que representa otra dimensión de lo real o, simplemente, una ficción fantástica. La aclaración que acompaña al título también propone un desafío, ya que nos ubica frente a una parábola, por lo tanto, están planteadas la condición de doble lectura y la finalidad, es decir, se deja en claro que este texto tiene un sentido literal y otro figurado con intencionalidad pedagógica. Nuevamente se hace alusión a la forma

poética del soneto, esta vez ya no como "cuadros", sino describiendo eficazmente su composición ("dos cuartetos y dos tercetos").

El día ya nos abandonó, señala el poema, y la "noche / ostenta el filo cubista de la luna". Es un escenario lúgubre y amenazante donde el astro nocturno connota violencia y modernidad al mismo tiempo. Es una luna que se muestra como instrumento cortante de la noche, como un arma. Quizá sea una media luna con forma de hoz. El adjetivo "cubista" es muy particular ya que puede connotar no solo la forma posible de la luna (múltiple, geométrica, facetada, imprecisa), sino también la intención autoral de utilizar un vocabulario de vanguardia. Los sustantivos y los adjetivos, que pertenecen por supuesto al registro culto de la lengua, fueron cuidadosamente elegidos y configuran la clave para la construcción del clima de espanto dentro del poema (que podemos entender como un microrrelato o escena): filo, oscuridad, bruma, silencio, estupor, pavor, temblores, yertas, sonámbulos, tétricos, raquíticos, medrosas, macabro, negra. El suspenso crece estrofa a estrofa mostrando la intuición de la naturaleza, la confusión y el temor que infunde la muerte, para culminar en la resolución de los tercetos con su paso sombrío. La muerte se retira sin estridencias, sola, rodeada de perros, casi vencida, pero no por eso menos macabra. Su punto de llegada no es el tema del soneto, sino de donde viene "de espaldas al Oriente".

Pero volvamos a la segunda estrofa, donde la musicalidad del verso —valor clave en la estética modernista— alcanza mayor claridad. "Sonámbulos rumores de tétricas sonatas / que entre los herbazales resbalan taciturnas", palabras esdrújulas, dos frases nominales gemelas articuladas por una preposición y la aliteración que resalta el sonido de los significantes y marca el ritmo del primer verso internamente. En el segundo verso, la suavidad del deslizamiento en la repetición de sibilantes refuerza el movimiento como un dejarse llevar, como sonidos de esta "sonata" que fluyen. Los versos finales traen silencio, estupor y pavura.

El primer terceto resalta también por su sonoridad a través de la concatenación en una sola frase de grupos consonánticos con "r": se oyen leves temblores que "**tro**piezan con las hojas me**dro**sas do se im**pri**men". Por supuesto, es notable el uso del arcaísmo.

Tres sonetos

Vamos ahora, inicialmente, a pensar posibles singularidades, rupturas, continuidades. ¿Cómo articular estos poemas con la obra de Atahualpa Yupanqui? ¿Qué intencionalidad artística habrá existido en el momento de la composición? ¿Serán ejercicios literarios o una senda que luego fue desestimada?

Respecto de la singularidad, es evidente que estamos frente a un registro más formal de la lengua y del quehacer poético. El soneto pertenece a la tradición literaria en lengua escrita y es una forma prestigiosa, exigente y dramática. Como señala Adúriz, el soneto parece una forma estática, carente de vida, sin embargo "*su intimidad resulta pura ebullición, inquietud aventurera […]. A su modo, cifra un diseño casi completo de la forma humana, en su versión occidental: el texto más breve donde las peripecias de nuestra razón poética se construyen y observan*". En él intervienen razón y emoción, tanto en su creación

como en su recepción. Dos cuartetos realizan un planteo (un enigma, un escenario, una hipótesis, una condición) que se resolverá, ampliará o llevará a una reflexión en los tercetos. Molde preciso, agudeza del entendimiento, belleza del ingenio o emoción del pensamiento. Yupanqui acepta el reto y en los tres sonetos (además de utilizar acertadamente versos endecasílabos y alejandrinos y las formas estróficas) cumple en desarrollar el movimiento dramático esencial, su "ebullición" imprescindible.

En el primero, en un contexto de fraternidad y escasez, se plantea una situación tensa (no olvidemos que el poema se califica como "grito") donde la necesidad de pan se retribuye con poesía o "canto". El cierre anticipa la argumentación final: "Si es bueno el verso!". El planteo se resuelve en los tercetos explicitando la noción de calidad: el verso es bueno si despierta el deseo de vivir con dignidad. El "buen" arte tiene su justificación y el artista, una misión tan imprescindible como la de obtener el sustento material. El segundo tiene como eje el deseo del amado. En los cuartetos no solo se expresa como anáfora "Déjame entrar amada", sino que se describe el peregrinar del amado como soñador, como quien confrontó sus ideales con la realidad y solo recibió desilusión y sufrimiento. No sabemos nada de su vida anterior, pero sí sabemos que está volviendo y que aprendió, que ese peregrinar lo hizo madurar. Los tercetos aumentan la tensión con la imagen de la "sangre espesa", los labios partidos, los ojos que se queman y en el encabalgamiento de los tercetos se construye, en contraste, una esperanza: "Traer la vida de la tierra".

Finalmente tenemos el tercer soneto, que es donde brilla la impronta modernista. La imaginación toma vuelo, el lenguaje cobra estéticamente sonido, se advierte el dominio de una técnica compositiva. Se crea un clima de misterio que, aunque sepamos desde su título que va a pasar la Muerte (uso del nombre propio que ya le otorga carácter legendario), sorprende por su otro movimiento: del cielo a la tierra, de la altura del bosque al ras de la hierba, desde la luna hasta la pequeña rana. La lechuza —animal propio del fantástico— anuncia a la muerte derrotada. ¿Cuál es la conmoción de este entorno? ¿De qué pesadilla está escapando la humanidad si esto se trata de una "parábola"?[38]

Más allá del panorama novedoso que nos confieren estas composiciones, notamos, por supuesto, algunos elementos, temas o preocupaciones que nos remiten a la obra de Yupanqui que conocemos. Por ejemplo, en el poema "Hermanito del mundo", publicado en *El payador perseguido*, aparece la lógica del dar y recibir: "Hermanito del mundo, préstame un libro. / Yo te daré mi copla, que es mi destino" […] "Dame tu pan, hermano. Bebe mi vino." (Yupanqui, 1972, p. 39). La hermandad y su consustancial esperanza conforman uno de los temas más propios de su obra, como podemos apreciar en la popular milonga "Los hermanos" o en poemas como "Para rezar en la noche": "¡Ay, la hermandad de los hombres! / ¡Ay, mi sagrada esperanza!" (Yupanqui, 1972, p. 39). El "tú y yo" del soneto, entonces, expresa una profunda, fraterna y salvífica

[38]Si pensamos en la historia del siglo xx, podríamos suponer que esta muerte vencida que huye desde el Este simboliza el fin de la Segunda Guerra Mundial o el triunfo de los sistemas socialistas que entusiasmaron en su juventud a Yupanqui. La imposibilidad de determinar la fecha de composición de estos sonetos limita las referencias.

relación con el prójimo. Por otro lado, la convicción de que el canto debe tener fundamento y el artista compromiso es una constante en la obra yupanquiana. Basta con mencionar algunas líneas de su libro *El payador perseguido*, aunque podríamos citar muchos otros versos dedicados a esta concepción del arte y del creador: "Aunque canto en todo rumbo / tengo un rumbo preferido. / Siempre canté estremecido / las penas del paisanaje, / la explotación y el ultraje / de mis hermanos queridos." (Yupanqui, 1972, p. 23), "Y mientras siga en esta guerra / de injusticias para mí, / yo he de pensar desde allí / canciones para mi tierra" (Yupanqui, 1972, p. 35). En este primer soneto, por tanto, también se juega la idea de justicia, propia de su universo de valores y, entre ellos, la libertad como valor supremo.

El segundo soneto nos acercó la figura del peregrino que, aunque en este caso no sea un cantor/poeta sino un "amante", la prefigura, ya que la experiencia vital es condición de su estética: "*En mi casa me asomaba a la puerta y ya estaba la Pampa. Nunca tuve patio, lo era toda la Pampa. ¿Cómo no voy a tener caminos ni horizontes?*" (Gómez Monzón, 2023, p. 29). Lo abierto del paisaje y esta generosidad sin límites llama, provoca, impulsa el decir poético; hace pensar, imaginar, sentir, aprender. Lo mismo le sucede al peregrino del soneto que ha decidido volver.

El tercer poema se abre a una realidad secreta expresada en símbolos y configurada mágicamente. Sabemos que Atahualpa Yupanqui era un poeta abierto al misterio, a la trascendencia, a esa infinitud que lo traspasaba e inquietaba mirando el cielo, la llanura, las cumbres de piedra, el mar o el devenir del río. Esta composición artísticamente fantasiosa está en sintonía con esa mirada cuidadosa sobre lo real (como en los poetas románticos y modernistas) que descubre correspondencias como hilos invisibles que entraman la vida del hombre con el cosmos y la naturaleza. Está en diálogo también con el valor que le otorgaba a la leyenda en tanto relato que suscita la ilusión y la posibilidad de recrear la existencia: "*En la leyenda no tienen cabida la mentira ni la mera exageración. En ella juegan la fantasía, el sueño, la necesidad del espíritu de crearse un mundo mejor, y así manejarlo, dominarlo, transformarlo*" (Yupanqui, 1976, p. 96). Como crítico literario, como escritor, casi como pedagogo, entiende que la imaginación es una potencia del entendimiento tan importante como otras y que necesita desarrollarse.

Los baúles y el canto del viento

Contaba Yupanqui que en sus múltiples mudanzas su familia acarreaba dos baúles con libros. En esa biblioteca nómade se encontraban los textos de los que hablamos al principio de este artículo. A través de esos baúles mágicos, la fantasía creadora del niño Héctor Chavero comenzó su camino vertical y horizontal, fue hacia el pasado, soñó con un futuro como poeta, conoció la gracia del idioma español. Supo de rimas, imágenes, sinestesias, metáforas, descripciones, narraciones, mundos realistas y fantásticos. Esta cultura (nutrida luego en la escuela primaria y en sus estudios secundarios) conformó un linaje letrado que brilló en sus composiciones poéticas, más allá de que su inspiración haya sido el amado "canto del viento". Señala Kaliman acertadamente que "*Yupanqui [...] en líneas generales tendió a preferir la norma culta, probablemente como un modo de estilización que consideraba más apto para el vuelo poético*" (2004, p. 86). Ese mundo letrado que se brindó en cada baúl fue estímulo para realizar

y valorar otros acercamientos. Por ejemplo, fue el puente para aquella "ventana abierta" de su juventud (Yupanqui, 1976) a través de la cual escuchó a intelectuales y artistas que despertaron en él más y más curiosidad y, por consiguiente, le procuraron herramientas para interpretar (o, como él decía, "traducir") las razones, la cultura, los dolores y los sueños del paisano, del indio, del pueblo pobre que él amaba. Atahualpa Yupanqui era un cuidadoso cultor de nuestro idioma, en su doble sentido de saber usarlo y, a la vez, honrarlo. Es más, en una carta destinada a su hijo, manifestó explícitamente su familiaridad con los sonetos y su disfrute a través de un duelo/juego de poetas:

> Esta mañana viajó a Buenos Aires Horacio Ferrer, y llamó a Nenette a las 8:30 am. desde el aeropuerto, para despedirse. Es persona muy cumplida con nosotros. Y cuando nos reunimos a comer cualquier cosita, nos fusilamos a sonetos y alejandrinos. Le obsequié un soneto de Pedroni, que guardaba hace tiempo. Hice varias fotocopias. Pedroni fue mi amigo en Esperanza, Santa Fe, cuando yo tenía 23 años. Coincidencia: sus dos nietos tocaron hace una semana en Montpellier guitarra y flauta. Esta tarde me ofrecieron tres fechas para conciertos en Turquía. No pude aceptar, pues eran para marzo, y en ese mes andaré todo el tiempo en ciudades argentinas. Otra vez será. Me gustará recorrer el interior de mi tierra. Podré pulsar la actualidad – ver amigos que aún me quedan en esas lejuras – quizás tenga la suerte de escuchar algunas melodías 'del ayer', aunque lo dudo. La gente juega con otra óptica en estos días.
>
> *(Paris, 9 de diciembre de 1987. Código 1.2.2_19871209_07)*

Los sonetos hallados en el corpus de inéditos quizá testimonian su afán por dominar una técnica o la intención de transitar distintos temas de índole netamente libresca. Su desafío fue alto, ya que eligió una forma compleja y notoria, con una larguísima tradición a la que, como sabemos, accedió en su recorrido como lector inquieto. En nada obstruye este linaje el desarrollo del otro, aquel que se derrama sobre caminos, alturas, corrientes de agua, fiestas populares, como "yapitas". Por el contrario, el linaje del viento se entrelazó con el tesoro de su biblioteca nómade construyendo los andamiajes certeros para las "traducciones" que el maestro Yupanqui deseaba.

Amoroso y constante, el viento cantó y bailó en el interior de los viejos baúles para que sus yapitas volaran como coplas.

Referencias

Adúriz, J. (2006). *El soneto. Ensayo y antología*. Leviatán.

Darío, R. (1958). *Obras completas*. Anaconda.

Galasso, N. (1996). *Atahualpa Yupanqui. El canto de la patria profunda*. Colihue.

Gómez Monzón, A. (2023). *La flecha está en el aire. El cancionero y la literatura de Yupanqui*. Mil campanas.