

CONSIDERACIONES SOBRE EL RITMO EN EL POEMA "LOS LABIOS", DE JORGE GUILLEN

Carlos Gatti Murriel
Pontificia Universidad Católica del Perú

Nos proponemos plantear algunas reflexiones sobre el ritmo en el poema "Los Labios", incluido en la quinta sección de la tercera parte de *Cántico* de Jorge Guillén¹. Para ello consideraremos el texto desde diversos puntos de vista: el ritmo de duración, el ritmo de intensidad, el ritmo de tono y el ritmo de timbre. Al final intentaremos una síntesis a partir de las características más relevantes.

LOS LABIOS

Te besaré, total Amor, te besaré
– En torno a su retiro tan tranquila la fronda –
Hasta rendir por ímpetu de súplica los labios
– Sin una nube el cielo sueña con una flor –
5 A su más fervorosa crisis favorecida,
– Frenesí de clavel bajo el sol y el azul –
Al más irresistible paraíso evidente
– A plomo el mediodía sobre nuestras dos sombras –
Que nos embriagará de inmortal realidad.
10 ¡Tesón en la temura, éxtasis conquistado!

1. *Ritmo de Duración.*

Desde el punto de vista de la duración, el poema está constituido por una serie de diez versos compuestos tetradecasílabos (décima de versos alejandrinos). Dentro de cada uno de los versos hay una cesura que lo divide en dos hemistiquios regulares de siete sílabas cada uno (isostiquios). Como se mantiene esta regularidad a lo largo del poema y en ningún caso se produce frustración de la expectativa rítmica de duración, podemos reconocer que hay –desde este punto de vista– una constante rítmica interversal e intraversal.

Un aspecto interesante relativo a la intensidad, pero que mencionamos acá por sus efectos sobre la duración, es el de la terminación con palabra oxítona de

1 Jorge Guillén, *Aire Nuestro, Cántico-Clamor-Homenaje*, Milano (All'insegna del pesce d'oro) 1968.

cada uno de los isostiquios de los versos primero, sexto y noveno. Al respecto, podemos observar que si el primer isostiquio termina con palabra oxítona (que prolonga la duración en una sílaba), el segundo isostiquio también termina con palabra oxítona; pero no sucede lo inverso (es el caso del verso cuarto, en el que el segundo isostiquio también termina con palabra oxítona pero el primero, no). Tampoco la terminación con palabra proparoxítona, con sus efectos sobre la duración, tiene un reflejo rítmico sobre el otro isostiquio (es el caso del verso tercero, en el que la terminación proparoxítona se da sólo en el primer isostiquio).

2. *Ritmo de Intensidad.*

El esquema de los acentos de intensidad del poema es el siguiente:

	1	2	3	4	5	6	7		1	2	3	4	5	6	7
1	-	-	-	'	-	'	//		-	'	-	-	-	'	
2	-	'	-	-	-	'	-	//	-	-	'	-	-	'	-
3	-	-	-	'	-	'	-	//	-	'	-	-	-	'	-
4	-	'	-	'	-	'	-	//	'	-	-	'	-	'	
5	-	-	'	-	-	'	-	//	'	-	-	-	-	'	-
6	-	-	'	-	-	'	//		-	-	'	-	-	'	
7	-	'	-	-	-	'	-	//	-	-	'	-	-	'	-
8	-	'	-	-	-	'	-	//	-	-	-	-	'	'	-
9	-	-	-	-	-	'	//		-	-	'	-	-	'	
10	-	'	-	-	-	'	-	//	'	-	-	-	-	'	-

2.1. *Ritmo acentual variable y acento fijo final.*

Si observamos el conjunto, podemos notar que el ritmo acentual es variable². La distribución de todos los acentos no es regular; sin embargo, los acentos finales de cada hemistiquio caen en todos los casos en la penúltima sílaba. De la regularidad de la duración de los hemistiquios heptasílabos resulta, pues, un acento fijo final en sexta sílaba (constante rítmica).

2. Cf. Belic (1972). Este autor sostiene que en el ritmo variable los elementos sometidos a norma son: el número de sílabas, la colocación del acento principal en la penúltima sílaba y la ausencia de acento en la última sílaba rítmica (por cierto que se trata del verso de medida fija). Estos elementos sirven de impulso rítmico de marco (aspecto regular) dentro del cual se da la variabilidad de los acentos léxicos.

2.2. *Cantidad de acentos por hemistiquio.*

La cantidad de acentos que hay en cada uno de los hemistiquios es casi constante y adecuada a la extensión de éstos. En diecisiete de los veinte hemistiquios, los acentos son dos: el fijo final (en sexta sílaba) y uno variable. En dos casos (los dos hemistiquios del verso cuarto) hay tres acentos que dan al verso un carácter rítmico que contrasta con el de los otros versos (contraste interserval). Sin embargo, como cada uno de los hemistiquios del mismo verso cuarto tiene tres acentos, entre los dos se establece un impulso rítmico (intraversal) que no deja de tener, a la vez, su parte contrastante. En efecto, en el primer hemistiquio hay un ritmo de cadencia pedal binario (acentuación cada dos sílabas) que no aparece en el segundo hemistiquio³. Por último, en un hemistiquio —el primero del verso noveno— aparece sólo el acento fijo final, lo que crea una expectativa frustrada, especialmente interesante gracias a su vinculación con otros fenómenos fónicos y de contenido que más adelante se mencionarán.

2.3. *Distribución de los acentos.*

En la construcción del poema se puede observar el cumplimiento de la ley de sucesión de los tiempos métricos; es decir, se da la tendencia a distribuir los acentos en sílabas no sucesivas. Esto se puede notar a lo largo de todo el poema, excepto en el segundo hemistiquio del verso octavo; es decir, nos encontramos con una nueva expectativa frustrada inmediatamente antes del hemistiquio caracterizado por la presencia exclusiva del acento fijo final. Es importante considerar que en ese segundo hemistiquio del verso octavo las sílabas acentuadas son la quinta y la sexta. El acento en quinta sílaba colisiona con el fuerte acento fijo final en sexta, de tal manera que se produce un acento antirrítmico y antiestrófico que llama la atención⁴.

3 Según Belic (1972) "en el ritmo de cadencia pedal, los pies no tienden a ser realidades lingüísticas —lo que no excluye coincidencias ocasionales y casuales entre ellos y los grupos de intensidad— y son, por consiguiente, elementos rítmicos superpuestos al lenguaje, abstractos, convencionales" (p.49). Sostiene este autor que en español es posible obtener ritmo pedal; pero para realizarlo plenamente el verso español necesitaría "escansión exagerada, que reforzaría el acento y además separaría los pies, dándoles cierta autonomía" (p.47). "En el verso español, pues, los pies —realidades lingüísticas— aun existiendo, no se perciben como tales. Lo que se percibe es cierta cadencia, determinada por la periodicidad o alternación regular de las sílabas acentuadas con las no acentuadas" (p.48).

4 Para aclarar los conceptos de acento rítmico, acento antirrítmico y acento extrarrítmico puede verse Quilis (1969: pp. 25—29). Para los mismos conceptos y el de acento antiestrófico puede consultarse Balbín (1975: pp. 133—137). En el caso concreto del segundo hemistiquio del verso octavo, el acento de la quinta sílaba es antirrítmico porque está en sílaba contigua a la de un acento rítmico. Como este último acento es, a la vez, estrófico (acento en posición regular a lo largo de toda la estrofa) aquél resulta antiestrófico.

2.4. *Ubicación del primer acento de cada hemistiquio.*

El primer acento de cada hemistiquio marca el inicio de la etapa tensiva, la que se prolonga hasta el acento fijo final de la penúltima sílaba. En siete de los casos el primer acento cae sobre la segunda sílaba; en seis cae sobre la tercera; en tres, sobre la primera; y en dos, sobre la cuarta. En dieciocho de los veinte hemistiquios, el primer acento está ubicado en posición normal⁵. En los otros dos hemistiquios (segundo del verso octavo y primero del verso noveno), el primer acento aparece en posición poco frecuente en castellano, puesto que en esta lengua es raro encontrar versos o hemistiquios con las cuatro —o más— sílabas iniciales inacentuadas.

El segundo hemistiquio del verso octavo tiene el primer acento en quinta sílaba, lo que genera una etapa pretensiva larga e inusual que termina allí donde aparece el acento antirrítmico de la quinta sílaba. La etapa tensiva queda, pues, reducida a dos sílabas sucesivas destacadas del resto de sílabas con un marcado carácter de expectativa frustrada.

El primer hemistiquio del verso noveno tiene una etapa pretensiva máxima de cinco sílabas, puesto que la etapa tensiva está reducida a la sola sílaba sexta del acento fijo final (que además corresponde a una terminación oxítona). Este fenómeno coincide con el hecho, ya anotado, de que es el único hemistiquio con un solo acento.

Todo esto nos lleva a considerar que estos dos hemistiquios son los más destacados dentro del marco rítmico acentual del poema y los que ponen de relieve, gracias a ello, ciertos aspectos fundamentales del contenido. El retardo del primer acento de los hemistiquios, las amplias e inusuales etapas pretensivas, la presencia del único acento antirrítmico —y antiestrófico— del poema y la aparición de un hemistiquio heptasilábico con un solo acento son fenómenos que se superponen en esta parte del poema y que componen una realidad de expectativas frustradas que soportan algo especial del contenido.

2.5. *Hemistiquios con ritmo de cadencia pedal.*

En el primer hemistiquio del verso cuarto hay ritmo de cadencia pedal con presencia de acento cada dos sílabas. Es el único caso de ritmo binario con acento en el segundo tiempo (sílabas segunda, cuarta y sexta).

5 Según Belic (1972) la opinión de T. Navarro T. de que en el verso español el primer acento tiene que recaer en alguna de las cuatro primeras sílabas es muy categórica porque hay versos con el primer acento más allá de la cuarta sílaba (lo demuestra con ejemplos tomados de R. Baehr). Sin embargo Belic dice que “es posible suponer que se trata de casos excepcionales” (p.63).

En los segundos hemistiquios de los versos segundo y sétimo, la cadencia es ternaria con acento en los tiempos tercero y sexto.

El primer hemistiquio del verso quinto, los dos del verso sexto y el segundo del verso noveno también tienen ritmo ternario con acentuación en las sílabas tercera y sexta; pero en estos casos hay una mayor correspondencia entre las unidades lingüísticas y el esquema acentual correspondiente al anapesto. En estos hemistiquios, podría reconocerse, pues, un ritmo pedal, sin embargo, hay que tener en cuenta que en castellano los pies no llegan a percibirse como tales por falta de escansión amplia (véase la nota 3). Por lo expuesto, también a estos los consideraremos hemistiquios con cadencia pedal ternaria. Debemos llamar especialmente la atención sobre el carácter destacado del verso sexto, cuyos dos hemistiquios tienen ritmo ternario similar coincidente con las unidades lingüísticas. Este enaltecimiento rítmico concuerda con la plenitud manifiesta en el verso:

— Frenesí / de clavel // bajo el sol / y el azul —
(— — ' / — — ' // — — ' / — — ')

3. *Ritmo de Tono.*

3.1. *Las líneas melódicas.*

Desde el punto de vista de la entonación, el poema ofrece dos partes claramente delimitadas. La primera parte corresponde a los nueve primeros versos, que conforman una oración enunciativa entrecortada cuatro veces por elementos incidentales. Esta oración termina con una inflexión descendente muy marcada (tonema cadencia). La segunda parte contrasta con la primera porque es una unidad breve (el verso décimo), de carácter exclamativo y sin elementos intercalados. Esto da al verso décimo un carácter de expectativa frustrada que lo destaca.

Dentro de los versos que forman la parte enunciativa también hay una diferenciación melódica determinada por la regular interrupción del enunciado realizada con el propósito de intercalar elementos incidentales. Así, los versos impares desarrollan una línea melódica, a la que llamaremos primaria, que contrasta y concierta con la línea melódica de los versos pares, a la que llamaremos secundaria.

Entre ambas líneas melódicas, o voces, se da una diferencia de registro tonal determinada por el contraste entre la línea principal y la línea secundaria formada por elementos incidentales y marcada —en la escritura— por los guiones.

Este contraste de voces con diversos registros está asociado con el contraste de esferas de contenido diverso. En la melodía primaria están el “yo” y

el “tú”, en su relación, mientras que en la melodía secundaria está el espacio natural (el “ello”).

El último verso (par) debió continuar la línea melódica secundaria, de acuerdo con el impulso rítmico creado; pero frustra la expectativa de la alternancia de las voces e introduce la nueva melodía emocional de la exclamación producida por el logro de la relación. La separación de voces de antes ya no es necesaria porque al concierto del “yo” con el “tú”, ahora primera persona del plural (*nuestras dos sombras, nos embriagará*), se suma el concierto del “nosotros” con la realidad natural en plenitud. Producido el acorde, ya no se justifica la separación de voces:

— A plomo el mediodía sobre nuestras dos sombras — (v.8)

Tesón en la temura, éxtasis conquistado. (v.10)

3.2. *Pausas versales y cesuras.*

Las pausas versales coinciden con los cambios de la línea melódica primaria a la secundaria, en la parte enunciativa. La pausa ubicada entre los versos noveno y décimo también corresponde a un cambio tonal, puesto que está asociada con el tonema cadencia del fin de la enunciación y con el paso a la exclamación.

La cesura (interhemistiquial) aparece en todos los versos; pero tiene tratamiento diferenciado. Todos los versos pares, de la melodía secundaria y de la exclamación, están formados por hemistiquios con grupos fónicos que coinciden con las unidades sintáctico-semánticas; es decir, hay ajuste entre grupo fónico, construcción y cesura. En cambio, todos los versos impares de la melodía primaria tienen encabalgamientos internos (interhemistiquiales) que colaboran con otros recursos, ya mencionados, para intensificar el contraste entre las líneas melódicas.

3.3. *Encabalgamientos. Otros fenómenos.*

Ya hemos señalado que todos los versos impares tienen encabalgamientos que actúan como elementos de unidad, entre estos versos, y de contraste, con los versos pares. Veamos ahora cómo son esos encabalgamientos.

En tres de los cinco versos el encabalgamiento se da con el sirrema formado por adjetivo y sustantivo, que en los tres casos aparecen en el mismo orden de construcción⁶:

Te besaré, total // Amor, te besaré (v.1)

A su más fervorosa // crisis favorecida (v.5)

6 Para el concepto de sirrema véase Quilis (1964: pp.55–78). También puede verse Quilis (1969: p.74).

Al más irresistible // paraíso evidente (v. 5)

En el verso tercero el encabalgamiento funciona con el sirrema sustantivo + complemento y en el noveno verso con el sirrema verbo + complemento:

Hasta rendir por ímpetu // de súplica los labios (v.3)

Que nos embriagará // de inmortal realidad. (v.9)

Los encabalgamientos de los versos primero y tercero son abruptos porque el sirrema no llega a la quinta sílaba del hemistiquio encabalgado. Cada uno de estos encabalgamientos está asociado con pausa interna que antecede al sirrema en el hemistiquio encabalgante y con pausa interna que sigue al sirrema en el hemistiquio encabalgado. De esta manera, con los encabalgamientos y las pausas internas se crea una simetría entre los dos versos y entre los dos hemistiquios (simetrías interversal e intraversal):

Te besaré, / total // Amor, / te besaré (v.1)

Hasta rendir / por ímpetu // de súplica / los labios (v.3)

Estos dos primeros versos de la línea melódica primaria tienen otra semejanza: la cantidad de braquistiquios (incluido un protostiquio en el inicio de cada verso).

Todo esto da un carácter semejante a esos dos versos: la agitación y la ligereza. Frente a ellos están los otros tres versos impares de la línea melódica primaria, en los cuales los encabalgamientos son suaves (los sirremas que se inician en hemistiquio encabalgante cubren todo el hemistiquio encabalgado).

Es interesante notar que dos de esos tres versos (el quinto y el séptimo) tienen un desarrollo sintáctico simétrico. Ambos están formados por preposición seguida de término. El término, en ambos casos, incluye adverbio cuantificador, adjetivo, sustantivo y adjetivo. La cesura y el encabalgamiento aparecen en relación con elementos sintácticos de la misma especie.

Estos diversos elementos nos permiten establecer una diferencia entre la pareja de los versos primero y tercero (más agitados y de grupos fónicos más agudos por su brevedad) y la pareja de los versos quinto y séptimo (más calmados y de grupos fónicos más graves por su mayor extensión).

Con este desarrollo melódico-pausal de mayor a menor agitación coincide la evolución del contenido: del ímpetu y el empeño iniciales se pasa al éxtasis del logro.

Como telón de fondo de la mencionada evolución actúa el escenario natural (del "ello") presente en la más serena línea melódica secundaria.

El verso décimo, diverso también en esto, emplea la cesura y los hemistiquios para presentar y delimitar elementos oracionales muy claramente diferenciados y que sintetizan los dos momentos de la evolución del poema: el impulso y el logro (cada uno de ellos ocupa un hemistiquio):

¡Teseón en la ternura, // éxtasis conquistado! (v.10)

4. Ritmo de Timbre.

Reconocemos como ritmo de timbre a aquel que se elabora por medio de la repetición de fonemas, como sucede en el caso de la rima y de la aliteración.

4.1. Asonancias.

El poema que nos ocupa pertenece a la tercera parte, denominada *El Pájaro en la Mano*, de *Cántico*. Esta parte, que está dividida en cinco secciones, tiene diversos tratamientos de la rima. En las tres primeras secciones, hay un abundante uso de la consonancia a través de varias formas de poemas (especialmente décimas espinelas y sonetos). En la cuarta sección, el autor varía las formas y emplea la asonancia. En la quinta, a la que pertenece *Los Labios*, deja de lado la utilización regular de la rima.

Sólo en tres casos encontramos asonancia. En primer lugar, en la repetición de la sucesión vocálica ó-a en la palabra final de los versos segundo y octavo. De esta manera, *fronda* y *sombras* riman en lo sonoro y se relacionan en el contenido. Pero también rima con ellas la palabra *fervorosa*, que termina el primer hemistiquio del verso quinto (en posición central en relación con los versos segundo y octavo). El segundo caso de rima es el de los hemistiquios del verso noveno. Esta asonancia (terminación en á) nos parece más efectiva por razón de la proximidad de los términos y por su coincidencia con los fenómenos fónicos acentuales, ya mencionados, que se concentran en los versos octavo y noveno. El tercer caso de asonancia es el que corresponde a la sucesión vocálica á-o de las palabras finales de los versos tercero y décimo. Por medio de esta recurrencia se obtiene una relación muy sugerente entre *labios* (título y objeto del poema) y *éxtasis conquistado* (final y síntesis del poema). Sin embargo, los términos relacionados están un tanto alejados por la distancia entre los versos.

4.2. Aliteraciones.

Es notable la acumulación del fonema consonántico /t/ en los primeros versos del poema (hasta el primer hemistiquio del tercer verso); pero donde resulta más llamativa su presencia es en las posiciones iniciales de palabra, grupo acentual y aun de grupo fónico en tres de los cuatro grupos fónicos del primer verso:

Te besaré, / ToTal // Amor, / Te besaré (v.1)

También es destacada su presencia en el verso segundo, donde dos veces está en posición inicial de palabra (e inclusive la segunda vez, en inicio de grupo fónico):

En Torno a su reTiro // Tan conTInua la fronda (v.2)

En el tercer verso se diluye esa presencia, pues sólo se da en el primer hemistiquio y en posición interna de palabra:

HasTa rendir por ímpeTu // de súplica los labios (v.3)

La presencia de /t/ es de nuevo perceptible sólo en el primer hemistiquio del último verso, allí donde se retoma la referencia al empeño, que caracteriza a los primeros versos:

Tesón en la Ternura, // éxTasis conquisTado (v.10)

En este caso el fonema está en posición inicial en las únicas palabras de relieve semántico y acentual del primer hemistiquio.

Otra aliteración que nos parece efectiva es la que se obtiene con el fonema /f/. Este fonema es de muy baja frecuencia, 1 0/0 de los fonemas de la cadena hablada en castellano, por lo que su presencia reiterada lo hace más evidente⁷. Su aparición se da en cuatro hemistiquios sucesivos y en posición inicial de palabras con relieve acentual y semántico. Se trata de tres adjetivos y de un sustantivo, los que en tres de los cuatro casos están más destacados por el refuerzo del acento fijo final:

– Sin una nube el cielo // sueña con una Flor – (v.4)

A su más Fervorosa // crisis Favorecida (v.5)

Frenesí de clavel // bajo el sol y el azul (v.6)

A partir del sueño con la *flor* se desencadena la aliteración, que sigue en la *fervorosa crisis favorecida* y termina en el *frenesí* que sigue al ímpetu inicial.

El paso del predominio del fonema /t/ al de la aliteración con /f/ marca una evolución en el contenido. El sustantivo *crisis*, doblemente calificado por adjetivos con /f/ en posición inicial (asociados fónicamente con *flor* y *frenesí de clavel*), juega un papel determinante en el cambio o paso de la parte anterior (ímpetu) a la de la conquista o el éxtasis.

También debemos mencionar la acumulación del fonema /l/, sobre todo en posición final en el verso sexto, después de la aliteración con /f/:

Frenesí de cLaveL // bajo eL soL y eL azul (v.6)

El clavel, el sol y el azul son elementos de la plenitud natural presentados por palabras cuyo aspecto fónico encierra la semejanza de la presencia final de /l/ que sigue a la vocal acentuada. También hay que destacar que las tres palabras tienen la equivalencia de la acentuación oxftona.

Por último, podemos observar que tres de las cuatro palabras del segundo hemistiquio del verso octavo incluyen al grupo consonántico formado por consonante seguida de /r/:

(. . .) // sobRe nuestRas dos sombrAs – (v.8)

7 Según Alarcos (1971: p.200) el fonema /f/ en español tiene una frecuencia de 10/0. Navarro (1966: p.23) fija el 0.720/0.

Este es el único caso en el que se produce esa acumulación, la que resulta sugerente si se tiene en cuenta que /r/ en esa posición (grupo consonántico) también aparece en la palabra *fronda* del fin del segundo verso, con el que rima este verso.

5. *Síntesis.*

5.1. *Aspectos rítmicos constantes.*

El poema es una décima de alejandrinos en los que el marco rítmico total está establecido por los siguientes elementos:

- a) La duración regular de versos tetradecasílabos compuestos por dos hemistiquios heptasílabos.
- b) La intensidad regular del acento fijo final sobre la sexta sílaba de cada hemistiquio.
- c) Las pausas versales regulares y las cesuras regulares cada siete sílabas.

5.2. *Aspectos rítmicos variables.*

El poema comprende dos partes. Los nueve primeros versos, que tienen carácter enunciativo indicado por la entonación, forman la primera. El décimo verso, de carácter exclamativo, constituye una expectativa frustrada que forma la segunda parte.

La parte enunciativa, a su vez, está integrada por dos elementos. Uno se desarrolla en los versos impares, mediante una línea melódica primaria, y el otro en los pares, a través de una línea melódica secundaria marcada —en la escritura— con guiones que encierran a cada uno de esos versos. Ambas líneas son dos voces de diverso registro tonal que presentan, alternativamente, a objetos de dos realidades distintas.

La melodía primaria presenta al “yo” en relación con un “tú”. La primera persona se aproxima a la segunda a través de un discurso con verbos en futuro (*te besaré, nos embriagaré*). El “yo” anuncia un contacto concreto con el “tú” por medio del beso; pero esta realidad inmediata encierra un típico *más allá* guilleniano. Ambas personas se trascienden y se fusionan en un “nosotros” al cual el paraíso evidente embriagará de inmortal realidad. Todo este desarrollo melódico está marcado por la presencia de encabalgamientos sirremáticos que le dan un carácter peculiar y contrastante con la otra línea melódica.

En la línea melódica secundaria, se presentan elementos de la naturaleza (*fronda, cielo sin una nube, flor, clavel, sol, azul, mediodía*) que van apareciendo incidentalmente, conforme se produce el movimiento ascensional, hacia la

plenitud, del “yo” y el “tú”.

A la vez que contrastan, ambas líneas melódicas tienen un desarrollo paralelo puesto que en los dos casos se trata del paso de la esfera del deseo y el ímpetu hacia la esfera de la realización y el éxtasis.

Los cuatro primeros versos constituyen el momento inicial del proceso (*ímpetu de súplica, sueña con una flor*). Esta etapa se caracteriza por la agitación rítmica debida a la presencia de grupos fónicos muy breves (versos primero y tercero), a los encabalgamientos abruptos y a la aliteración del fonema /t/. Más adelante, hacia el final, el primer hemistiquio del verso décimo recogerá el contenido y la realidad fónica de esta etapa con la expresión aliterada *tesón en la terrura*.

Los cinco versos siguientes (del quinto al noveno) presentan el mundo de la plenitud al cual se trasciende. El paso de un momento a otro está señalado por *fervorosa crisis favorecida* con la aliteración de /t/, que asocia a este verso con *flor*, del verso anterior, y con *frenesí de clavel*, del verso posterior. En este momento empieza a desarrollarse una realidad rítmica más serena porque los encabalgamientos sirremáticos de los versos impares son suaves, los grupos fónicos son más calmados y la sintaxis más simétrica. Ahora se trata de una realidad de plenitud en la que coinciden los dos mundos: el de la historia humana y el de la realidad natural. Se produce una fusión en la que se integran el “yo” y el “tú” que forman el “nosotros”. Sobre ese “nosotros” cae el mediodía en plena verticalidad concertante (dos versos antes del octavo, había presentado desde una perspectiva inversa: *frenesí de clavel bajo el sol y el azul*). La primera persona de plural (en este caso, la pareja) está integrada en la plenitud de la armonía cósmica:

– A plomo el mediodía sobre nuestras dos sombras

– Que nos embriagará de inmortal realidad. (vv. 8-9)

En este caso son los acentos variables los que desempeñan una función destacada y llaman la atención sobre la realidad de integración. Ahí están el acento antirrítmico del segundo hemistiquio del verso octavo, la presencia de un período pretensivo largo por ausencia de acento variable en el primer hemistiquio del verso noveno. También hay que señalar el papel de los acentos fijos en palabra oxítona asociados con rima asonante en los dos hemistiquios del verso noveno. Con esta realidad de acentos y de rima concluye la alternancia entre las voces que presentaban a la relación “yo–tú”, en los versos impares y al mundo natural, en los versos pares. Ahora todo confluye en la integración.

Producida esta situación, en el verso décimo ya no aparece lo que de acuerdo con el impulso rítmico podría ser esperado: la presencia de elementos de la naturaleza (como había sucedido en todos los versos pares). Se frustra la expectativa y lo que se nos ofrece es la exclamación final jubilosa que establece

rítmicamente la íntima relación que hay entre el empeño (primer hemistiquio: ¡*Tesón en la ternura*) y lo obtenido (segundo hemistiquio: *éxtasis conquistado!*).

El empeño que caracteriza al intento de establecer relación, a la búsqueda, al beso de los primeros versos, está sintetizado en el primer hemistiquio del verso último, que retoma al fonema /t/ como elementos fónico de evocación. Frente a esta unidad está la otra, claramente delimitadas ambas no sólo por su contenido sino también por la cesura y la relación sintáctica. El segundo hemistiquio alude a lo obtenido como consecuencia del empeño, a la fusión extática, a la embriaguez de plenitud.

REFERENCIAS

- E. Alarcos Llorach, *Fonología española*, Madrid (Gredos) 1971.
R. Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid (Gredos) 1970.
R. de Balbín, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid (Gredos) 1975.
O. Belic, *El español como material del verso*, Valparaíso (Ediciones Universitarias de Valparaíso) 1972.
T. Navarro Tomás, *Estudios de fonología española*, New York (Las Américas Publishing Company) 1966.
———, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid (Guadarrama) 1972.
A. Quilis, *Estructura del encabalgamiento en la métrica española. Contribución a su estudio experimental*, Madrid (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) 1964.
———, *Métrica española*, Madrid (Ediciones Alcalá) 1969.