

SEBASTIAN MARINER BIGORRA

RIMA EN CESURA CON SINALEFA

A la memoria de mi madre, q. s. g. h.,
de quien aprendí a acunar a mis hermanos
con *letra* de Verdaguer.

El presente intento aspira a someter a su autorizada consideración un argumento más, agregable a los que inmediatamente evocaré, en favor de la conceptualización puramente «lingüística» —*cerebral*, si se me permite decirlo así— de la cesura, independientemente de que su realización comporte o no pausa —o ni siquiera «rallentamento»— en la emisión fisiológica y percepción acústica de la cadena fónica en los lugares donde la abstracción del sistema de la Métrica correspondiente la sitúa. Si digo que el tal argumento me parece a mí más fuerte aún que los anteriores a que aludía, no se me tome como una jactancia de quien cree haberse encontrado de pronto con un hallazgo sorprendente; todo lo contrario: mi tono va a ser más bien el de quien se ve obligado a confesar que no comprende cómo se le había podido escapar un hecho mostrenco y tan conspicuo, que bastaba dirigir la vista (¿o el oído?) hacia él y tomarlo con la mano sin esfuerzo alguno.

Es lo que no supe hacer en la primera de las ocasiones que, un momento ha, anticipé que mencionaría en seguida. Escribía yo, efectivamente, ya diez años atrás:

Un paralelo que me parece muy claro en corroboración de que la sinalefa en nuestro verso silábico no excluye la entidad métrica de los elementos en coalescencia a otros efectos que no sean el cómputo de las sílabas —según acabo de reclamar para la posibilidad de cesura— lo constituye la rima interna, según es tratada, por ejemplo, por un versificador tan pulido como Garcilaso (*Egl.* II, 1146-1150); señalo en el texto —según ed. Navarro Tomás, Madrid, 1935— en cursiva los fonemas que la constituyen dentro de verso):

el viento *espira*,
Filomena *sospira* en dulce canto,
y en amoroso *llanto* se amancilla,
gime la *tortolilla* sobre el olmo,
preséntanos a *colmo* el prado flores

... ..

¹ «Hacia una Métrica estructural», *RSEL*, 12, 1971, 299-333, concretamente 322-323.

en cuyos vv. 1147 y 1150, respectivamente, no se deja de reconocer la rima en *-ira* y en *-olmo*, pese a que *ra* y *mo* se hallan en sinalefa con *en* y *el*, forzosa y —si no se quiere hacer cojo el endecasílabo o falsear su ritmo— excluyente de toda pausa que pretendiese aislar *ra* y *mo* en aras de cumplir con la «identidad de fonemas a partir de la vocal acentuada» frente al hecho físico de que la realización comporte que también *en* y *el* formen parte de los vocablos prosódicos constitutivos de las respectivas rimas.

Y aún, a renglón seguido, me explayaba remitiendo de nuevo a lo muy ejemplar que resultaba, en mi opinión, la comparación de lo que podía ocurrir en sinalefa con lo que defendía que había ocurrido efectivamente en el tratamiento de la cesura en las Métricas clásicas y románicas... Pero no pasé de la comparación y del paralelo, sin llegar a la relación y, ¿por qué no?, a la co-incidencia. Si tuviera que disculparme, alegraría fundamentalmente dos motivos de descargo: no es habitual, en la didáctica del endecasílabo castellano, que se le señalen cesuras no ya obligatorias, pero ni siquiera predilectas, a menos que se trate del llamado «de gaita gallega», al que también habré de referirme hoy, pero que no era precisamente el del ejemplo garcilacesco aducido; la rima «interna», por otro lado, más se me antojaba artificio de virtuoso que auténtica exigencia del esquema en la propia composición: su carácter cruzado la hace incluso menos perceptible al oído que la normal, de forma que no es raro que hasta para que la perciba no ya un oyente, sino un lector, se recurra a presentársela con algún expediente gráfico como el que yo empleé y repito aquí.

Lo que ya no podría alegar, sino todo lo contrario, me esforzaría en rechazar categóricamente, es lo que tal vez haya podido pensar más de uno a la vista del título de mi intento actual: una incompatibilidad teórica entre dos de los hechos métricos que se combinan en su enunciado: *rima* y *cesura*. («Si la cesura» —dirá alguien tal vez— «consiste, por definición, en un corte en interior de verso, ¿cómo va a poder coincidir con la rima, que habitualmente se sitúa al final de él?».) Creo haber probado ya la inexistencia de tal incompatibilidad; 'habitualmente' no significa 'siempre' ni 'por necesidad'; queda sugerido con los ejemplos de Garcilaso que, si los fonemas internos que van coincidiendo cruzadamente con los externos ocurrieran en alguna posición donde fuera obligatorio el corte de palabra o cesura, se tendrían otros tantos ejemplos de encuentro de cesura y rima en un mismo lugar. Y ello ha ocurrido realmente, y muchas veces, en versificaciones que postulaban a la vez cesuras obligatorias o muy mayoritarias y se recreaban, además, con rimas cruzadas, como fue en bastantes ocasiones el modo de rizar el rizo en la métrica erudita medieval. Bastará, seguramente, con el siguiente par de dísticos que presentan el fenómeno impecablemente², sólo que con rima meramente de sílabas finales, como era costumbre en la época, y no de todas ellas a partir de la acentuada, según se impuso más tarde y prevaleció en las métricas románicas:

Flectu genu, en signu per quod uis uicta tirant
antiqui atque Erebi concidit imperium.—
Hoc tu siue pius fronte siue pectora signes
nec Lemoru insidies <s> pect <> raque uana time.

² J. Vives, *Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda*, Barcelona, 1969², número 340. Seguiré destacando en cursiva los elementos rimados que ocurran en interior de verso; en el presente caso, incluso los del final, por la dificultad de la rima cruzada, acumulada aquí a ser de una sola sílaba y a la defectuosa pronunciación tardía de la *-m* final; combinaré, incluso, cursivas y versalitas para mayor claridad de relación de las terminaciones cruzadas.

Mas, por si no bastara, ahí mismo, en la misma métrica latina medieval, cabría echar mano de las decenas de millares de versos «leoninos»³, esto es, «cuyas sílabas finales forman consonancia con las de su primer hemistiquio»⁴, según el célebre ejemplo

Tres leo *naturas* et tres habet inde figuras.

Versos muchísimo más abundantes a lo largo de la latinidad medieval que los de rimas cruzadas, y mucho más elocuentes al respecto, pues la percepción de la rima, en primer lugar, se hace más fácil por estar más cercana; en segundo, porque llegó a afectar ya también a todas las sílabas finales a partir de la acentuada; en tercero, y sobre todo, porque, desde el punto de vista teorético, el postular por definición que la consonancia tiene que darse con «sílabas finales» de un «primer hemistiquio» comporta poco menos que automáticamente que el verso se halle sistemáticamente dividido en hemistiquios, esto es, en otros términos, que tenga cesura obligatoria o muy mayoritaria y que la rima se sitúe precisamente en ella.

Y esto es lo que se me escapó imperdonablemente en la segunda de las ocasiones a que prometí aludir: una ponencia en Cambridge sobre cuestiones de métrica estructural, leída allí dos años después de la aparición del trabajo en que había ejemplificado con Garcilaso⁵. Traduzco a continuación, creo que sin falsearlo, el pasaje de mis remordimientos: «... el ritmo de mecer la cuna es patente en la nana navideña de Verdaguier, según lo ha destacado él mismo con la rima interna de los versos impares y lo ha recogido magistralmente el compositor de la melodía. Son versos «de gaita gallega», con ritmo ternario muy claro y cesura también evidente:

Mentre Maria bressava i vestia
son ros i tendre fillet que no dorm, etc.»

Preocupado yo allí únicamente en probar —diré mejor, «considerar probado», puesto que no «había hallado doctrina autóctona sostenedora de que la cesura comportara pausa»— el artificiosismo de la cesura que también aquí me ocupa, argumentando cuanto podía con el hecho de que se la hallaba también en sinalefa, explotaba a estos efectos uno de los versos de tan caracterizada composición con el razonamiento que también a continuación creo adaptar sin traiciones:

... «cada abraçada un beset amorós.

Ahí *un* ha de ir necesariamente con el primer hemistiquio; mas, dado que no puede separarse de *beset*⁶, pone de manifiesto que la cesura no es una pausa: si lo fuera, separaría estos dos vocablos».

Hasta tal punto, pues, fui desafortunado en mis observaciones: al ejemplificar con Garcilaso, atendí a rima y sinalefa, pero desprecié la cesura; al hacerlo con

³ Cfr. J. Descroix, *De versu leonino*, Lyon, 1931.

⁴ Definición académica poco menos que clásica: la repiten prácticamente a la letra tanto don J. Casares como doña María Moliner en sus respectivos Diccionarios, s. v. *verso*, incluso restringiendo ambos la referencia al tal «verso latino, usado en la Edad Media». Espero poder acreditar aquí que el mismo tipo de rima se da fuera de la Métrica latina y de la Edad Media.

⁵ Y publicada en *Act. III Col. intern. de la AILLC*, Oxford, 1976, 93-114. Las observaciones que se me hicieron en el Coloquio me permitieron dar una redacción menos insatisfactoria en mi volumen misceláneo *Estudis estructurals de català*, Barcelona, 1975, págs. 157-189.

⁶ Puesto que (aclaro hoy) forma un solo vocablo prosódico con él, en el que se apoya proclíticamente.

Verdaguer, me fijé en sinalefa y cesura, pero me pasó por alto la rima. La rima, que estaba admirablemente clara y combinada con sinalefa ¡en el verso inmediatamente precedente de la propia estrofa! (séptimo de la composición):

Cada gronxada et daré una abraçada,

donde con *et* se puede argumentar exactamente igual que con *un* del verso que sí consideré, ya que también es un proclítico respecto a *daré*, y análogamente, sin embargo, debe computarse en el primer hemistiquio, por toda clase de exigencias: silabismo, ritmo ternario, situación en la melodía. Pero que, encima, tiene la ventaja de «cerebralizar» aún más la cesura, ya que tiene que «dejar libre» en la mente el final *-ada* para que rime con *abraçada*, de acuerdo con lo que sí señalé en Cambridge y he recordado hace poco: «rima interna de los versos impares», e impar es el séptimo...

He creído que la penitencia congrua ante tan grave pecado de omisión no podía limitarse al reconocimiento humilde de la culpa, ni siquiera en esta mi confesión pública ante un auditorio tan cualificado. Me siento obligado a una reparación. La procuraré con la mejor voluntad en lo que pueda, primero en el aspecto teórico; luego, en el práctico.

En el primero, me parece mucho más simple, si bien no menos importante. En rigor, se reduce a destacar el gran valor probatorio que tiene la posible coincidencia de los tres fenómenos a la vez para la conceptualización de cada uno de ellos, especialmente de los más polémicos. Pues parece evidente que aquí no sólo resulta prestigiada la idea de la cesura en el sentido no abstractamente matemático, pero sí fundamentalmente verbal en que la acabo de recalcar, dado que físicamente debe reducirse prácticamente a cero pausa, a fin de permitir la sinalefa, sino que también la realidad de ésta como tal, en cuanto que diferente de la mera elisión, se afirma con caracteres de necesidad. En efecto, mal podría pretenderse que la cesura está a salvo gracias a que la vocal que sería final quede suprimida, y se incorpore al vocablo que debía contenerla el elemento vocálico de la sílaba subsiguiente; todo lo contrario: *debe subsistir, aunque sea en coalescencia* siempre que sea ella y no la otra la que se necesite para rimar (así, concretamente, en ambos vv. de Garcilaso; así, para uso de quisquillosos —si alguno hubiere tan escéptico— el primero de la tercera estrofa de «¡Oh María!», que luego citaré).

El que he llamado «aspecto práctico» de la reparación es, realmente, mucho más complejo, pero también mucho más fácil, porque las cuestiones diversas de que se compone no alcanzan a tanta profundidad. Éste ha sido el lado agradable de la penitencia: una relectura de la obra del poeta⁷, que permita dar satisfacción a una serie de interrogantes que, con respecto a su laborar versificatorio podrían quizá plantearse. Satisfacción, sí; pues, una vez más, se ha adverado el cumplimiento de aquel simpático propósito de su mocedad: «Poeta i llaurador só / i faig la feina tan neta / que llauro com a poeta / i escric com a llaurador»: a cada uno de estos interrogantes, responde la contestación de un surco rectilíneo, trazado por mano maestra.

1.º ¿Se trata de auténtica rima leonina? ¿No podrían ser igualmente considerados versos de pie quebrado (más exactamente, parejas seguidas de pies quebrados en estrofas que los comportaran como tales)? En tal caso, mal podría hablarse de rima en cesura, por la sencilla razón de que no la habría...

⁷ *Obres completes*, Barcelona, Ed. Selecta, 1974⁵, por cuyas páginas iré citando.

No parece así, por las siguientes razones, que, si bien en algún caso concreto podrían no ser vistas como apodícticas, tomadas en conjunto, son de una congruencia convincente y que se impone:

A) Hay conservados originales mss. que los escriben como tales vv. largos y no como pies quebrados;

B) a diferencia de lo que pasa con los auténticos pies quebrados, cuyo número de sílabas puede variar a lo largo de una misma composición sin alterarse por ello fundamentalmente el esquema estrófico (recuérdese, entre los más célebres castellanos los tetrasílabos, pero también pentasílabos relativamente abundantes, de las «Coplas» de J. Manrique), la índole de verdaderos hemistiquios verdaguerianos queda probada por su isosilabismo y disposición emparejada;

C) lo que podría ser dudoso si fuera escaso, adquiere gran certidumbre al abundar ampliamente en el conjunto de la obra lírica de Verdaguer: apenas cabe sospechar de que era un tipo de esquemas en que auténticamente se recreaba. Calíbrese⁸: *Càntics*: Lo Noi de la Mare, 22 vv. leoninos; La Creu: 18. *Jesús Infant*: Pastors i Reis, 8 vv. *Flors de Maria*: María al Cel guía, 16; Oh María!, 18; Lo Nom de María, 18;

D) lo que, por tanta abundancia, ya difícilmente podría darse como casual, se acredita como del todo consciente y voluntario al observarse la preferencia —ya anotada— para escribir así los versos impares de composiciones que tienen los pares en número de sílabas igual al de la suma de estos hemistiquios de los impares;

E) que era el procedimiento en sí lo que gustaba realmente, y no una consecuencia de algún otro condicionamiento métrico realmente importante se corrobora al observar la variedad de vv. empleados en estas combinaciones estróficas: aparte de los endecasílabos que me sugirieron la investigación —de Lo Noi de la Mare—, figuran entre los que he computado hace un momento con intenciones de totalidad también octosílabos —los más numerosos— y hexasílabos.

2.º Pero ¿no es sabido que *quandoque bonus dormitat Homerus*? ¿No podría tratarse también de alguna distracción de Verdaguer?

No parece, puesto que esta combinación de cesura en rima y sinalefa no es cosa de algún poema aislado, compuesto tal vez con prisas y sin darle la última mano o retoque. Compruébese: de las seis composiciones líricas con leoninos enumeradas hace un momento en 1.º C), sólo dos estarían libres de tal «distracción»: Pastors i Reis y Lo Nom de María. Exactamente el doble son, pues, las que sí contienen la combinación; algunas de ellas, en más de un caso —si es que mido yo bien, según propongo a continuación, exceptuando sólo Lo Noi de la Mare, cuyo verso sugeridor ya quedó comentado, y el otro que también la contiene (43) me ha parecido oportuno reservarlo para el final, por su especial fuerza comprobatoria—:

La Creu, estr. 3: combinación en su v. 3.º (pág. 211):

Sang sagrada l'ha regada
a eixa palma de l'Edén
3 que ens convida amb fruit de vida
que l'AMOR collí en Betlem.

⁸ En cursiva, la obra; sigue el título de la composición —o comienzo del primer verso, en su caso—; acaba el número de vv. leoninos.

María al Cel guía, estr. 1, donde se halla la combinación (pág. 739):

- 1 *María* al Cel guía
per camí de flors
anem-hi, volem-hi.
cantant sos amors.

Oh María!, estr. 2: en v. 1 (págs. 740-741):

- 1 Flors *voltau-la*, au-cells cantau-la,
que és María el sol de maig,
eixa aurora que enamora
de sa cara n'és un raig.

Oh María!, estr. 3: en v. 1:

- 1 Vostra *cara* és alba clara,
vostre cor, un paradís,
dolços llaços, vostres braços,
amb Jesús, ai!, qui hi dormís.

Oh María!, estr. 6: en v. 1:

- 1 Llamp no *toca* a qui us invoca,
prou lo'n guarda tot un Déu:
Déu per pare, Vós per mare,
pecador, ja el cel és teu.

3.º Mas, ya que no de distracción, ¿no podría tratarse de una *licencia*? A veces, la fuerza del consonante...

Lamento no poder garantizar por escrito el testimonio de tantas personas como he consultado sin un sólo desacuerdo; pero lo cierto es que las más se me burlaban o, al menos, me compadecían de que les consultara cosa para ellas tan *evidente* como que «María al cel guía» tenía rima («hacia verso») de *María* con *guía*. Se trata, en la mayoría de estas composiciones, de «letras» de canciones arraigadísimas, que convirtieron al clasicista autor de la Atlántida en uno de los poetas más populares en toda Cataluña, muchas veces no porque conocieran su autoría, sino precisamente porque (mucho mejor que el San Agustín del *Psalmus abecedarius*) había acertado a utilizar genialmente los elementos del ritmo que el pueblo mejor podía percibir y reproducir.

4.º Pero ¿no será cierta, entonces, la viceversa? Escribiendo con ganas de ser aceptado por el pueblo, ¿no se habrá sentido un tanto liberado de exquisiteces y exactitudes? Sobre todo, si se observa que no pocas veces, la sinalefa es de una vocal con otra de timbre parecido, y, además, inicial de un monosílabo, con lo que el desplazamiento de la cesura, sería poco perceptible para quien no escuchara o leyera con especial atención...

Por supuesto que ni Garcilaso ni siquiera Verdaguer pudieron contar en sus tiempos con preceptivistas que legitimaran estos procedimientos, como los explicarían hoy y aceptarían un Jakobson o un Zirin. Pero también lo es que quienes tal han explicado y aceptado, no lo han hecho subjetivamente, procurando «distracer» a los sujetos encuestados: recuérdense, por lo célebre del caso, los recitadores anal-

fabetos «experimentados» por Jakobson, haciéndoles fijarse; todo lo contrario de distrayéndoles.

De modo que, dado que no siempre se trata de «aprovechamiento» de monosílabos, encuentro de vocales iguales, etc. —ahí están los casos garcilasianos y los Oh María! vv. 1 y 9 en Verdaguer—, más lógico parece el supuesto que permite explicarlo todo, que tachar de ramplones a dos altísimos poetas, en aras de la cómoda popularidad.

Máxime cuando, ya he dicho que reservaba para el final la que a mí se me antoja prueba personal y patente de que, como corresponde a poetas de pro, lo que para los poetastros podrían ser triquiñuelas del oficio, se transforman en instrumentos de mayor perfección. Me he guardado hasta aquí el v. penúltimo de Lo Noi de la Mare. Ocupa un lugar de importancia excepcional en el poema: hasta ahora, todo habían sido ternuras y deliquios amorosos de la Madre con su Niño; en este momento, la previsión de la muerte en cruz va a trocar la nana dulcísima en un tragarse la amargura de las lágrimas que pugnan por salir. Ustedes «casi» se saben este verso penúltimo: el poeta ha jugado con el cambio de contenido a base de un levísimo cambio de expresión: al fin y al cabo, era sólo un presentimiento... El verso penúltimo —impar él también— es repetición del primero, pero con una modificación leve ¡que da lugar a la combinación nuestra! :

Mentre *María* el bressava i vestia
sos ulls puríssims esclaten en plors.

¿Distracción, licencia, descuido, ese *el* maravilloso, monosílabo que designa a Dios, agente causal del desenlace de idilio en tragedia? Si hay alguien que lo crea, por supuesto que no seré yo. Al contrario, osaré creer que, en su situación en el lugar problemático del verso, está la firma y rúbrica de que el autor percibía las excepcionales posibilidades de la combinación⁹. Siembre dispuesto —eso sí— a rectificar, si se me demuestra que estoy en un error.

SEBASTIÁN MARINER BIGORRA
Universidad de Madrid

⁹ Nuevamente me atrevo a pronunciarlo, pues, en sentido análogo a como hice en la nota 33 del citado trabajo «Hacia...», pág. 322, a propósito del maravilloso verso de Gerardo Diego allí comentado.