ASPECTOS DEL LENGUAJE POÉTICO EN «*EL RAYO QUE NO CESA*»

Por
ALBERTO ACEREDA
Universidad de Georgia, U.S.A.

Miguel Hernández (1910-1942) es uno de los poetas más entrañables de la lírica española del siglo XX. En Hernández se encuentra siempre un arranque popular unido al arte más exigente y a las técnicas más sabias. En este sentido, si Miguel Hernández es un gran poeta no lo es tanto por sus símbolos, sus temas o su dimensión trascendental sino por su espléndido manejo de la palabra. Curiosamente, el lenguaje poético de Miguel Hernández aguarda todavía hoy un estudio riguroso porque a pesar de la abundante bibliografía dedicada a Hernández en ningún caso se ha dado una profundización en el tema. Es precisamente ese estudio lingüístico el que ocupará las siguientes páginas referidas únicamente a *El rayo que no cesa*. Este artículo es un resumen de un estudio completo que he venido preparando en la Universidad de Georgia bajo la dirección de Manuel Mantero, uno de los mejores conocedores de la poesía española. En mi estudio analizo los tres niveles del lenguaje: el fónico, el gramatical y el léxico. Sin embargo, por razones de limitación de espacio mi interés aquí se centrará en el nivel fónico, nivel en el que descansa el gran valor de Miguel Hernández poeta.

1.– Tipos de estrofas y versos. La rima

El rayo que no cesa se compone de un total de 30 poemas: 27 sonetos endecasílabos, un poema en redondillas con rimas cruzadas (poema n.º 1), una especie de silva (poema n.º 15) y una elegía en tercetos encadenados (poema n.º 29). Por este camino, Miguel Hernández vierte su inspiración en formas clásicas rigurosas, mayormente sonetos, que favorecen una expresión de eficaz equilibrio entre la emoción y la contención. Un recuento del número total de versos y sus tipos muestra a las claras el destacado empleo del verso endecasílabo en Miguel Hernández, como se verá más abajo. En cuanto a la rima, en los sonetos del poemario Miguel Hernández, no ofrece variedad tipológica en las distribuciones rítmicas y opta siempre por una misma fórmula que sin embargo nunca se hace monótona. Absolutamente todos los sonetos de *El rayo que no cesa* siguen la fórmula ABBA ABBA CDE CDE. Existe una preponderancia casi absoluta de rima llana en todas las palabras finales de verso. De los 524 versos de *El rayo que no cesa*, sólo 5 de ellos tienen rima aguda, ninguno esdrújula y el resto llana. A pesar de todo, *El rayo que no cesa* es un libro rico en variedad de rimas. Miguel Hernández huye de la repetición de rimas fáciles y como buen poeta sabe que una rima fija y continua produciría un tono de monotonía.

Mención aparte merecen las rimas internas de las que siempre echa mano Miguel Hernández. El poeta emplea en algunos casos la epanadiplosis, la rima doble, y las asonancias y consonancias interiores. Estas repeticiones de ciertos sonidos contribuyen a lograr una melodía que hace «sonar» al poema y, en definitiva, el efecto poético se

eleva considerablemente. La rima doble salta a la vista en muchos versos de Hernández: sea rima doble asonante, «entre *ova*s, aguas, surcos y amap*ola*s» (poema n.º 22, v. 2); sea rima interna consonante:

> Una quer*encia* tengo por tu acento,
> una apet*encia* por tu compañía
> y una dol*encia* de melancolía
> por la aus*encia* del aire de tu viento.
>
> (poema n.º 12, vv. 1-4)

2.– El ritmo

En cuanto al ritmo, resulta curioso cómo un poeta tan musical como Miguel Hernández no emplee con una mayor frecuencia el endecasílabo con acentos en cuarta y octava sílabas, generalmente, de más cargada, mayor musicalidad que el de sexta. Esto, sin embargo, es muy común en la poesía del siglo XX. El mismo García Lorca, tan musical, tampoco utiliza demasiados endecasílabos en cuarta y octava (como tampoco lo hizo, por ejemplo, San Juan de la Cruz). Miguel Hernández, pese a todo, sabe perfectamente colocar esa sonoridad en momentos decisivos. En el poema n.º 6, el soneto que se inicia «Umbrío por la pena, casi bruno», el poeta estructura todo el poema reforzando el acento en la sílaba 6.ª, pero cierra magistralmente el poema con un verso en 4.ª y 8.ª sílabas, de mayor sonoridad que coincide, además, con una entonación exclamativa: «¡cuánto penAr para morIrse uno!» (v. 14). Es la abertura en A del dolor, de la pena, de la angustia y la cerrazón de la I, la estrechura de la muerte y juntas AI casi conllevan un lamento, un ¡ay! dolorido. Miguel Hernández juega también con el valor fónico de los acentos en cuarta y octava repitiendo con extraordinaria habilidad idénticos sonidos que favorecen la rima y el ritmo. En este sentido, el poema 19, el soneto que empieza «Yo sé que ver y oír a un triste enfada», está elaborado todo él con el acento principal en sexta sílaba. Al llegar al inicio del primer terceto cambia: «Me callaRÉ, me apartaRÉ si puedo». Esto supone no sólo un cambio rítmico que evita la monotonía sino también una rima interna de gran valor melódico. Igualmente, la repetición de la misma vocal en sílabas 4 y 8 se ve en el poema n.º 14, «cubriendo estÁ los trebolAres tiernos» (v. 10).

3.– El endecasílabo

La música del verso en Miguel Hernández parte del genial manejo del endecasílabo. Tras señalar los acentos rítmicos de los 480 endecasílabos que aparecen en *El rayo que no cesa*, elaboré un índice de frecuencias que resultó muy aclarador respecto a las razones que justifican la musicalidad rítmica y poética de Hernández. El recuento de los acentos muestra cómo Miguel Hernández juega con todas las posibilidades rítmicas del endecasílabo y distribuye ese juego según mejor le conviene.

El endecasílabo más empleado por Miguel Hernández es el acentuado en sílabas 3-6-10: un endecasílabo con ritmo anapéstico de gran musicalidad muy empleado ya en el Modernismo (recuérdese la «Sonatina» en alejandrinos de Rubén Darío). Es interesante señalar también cómo en algunos casos Hernández coloca sabiamente acento esdrújulo en sílaba sexta («y de fraguas co*lé*ricas y herreras», poema 2, v. 3; «de la región volcánita del toro», poema 14, v. 4) dentro de la tradición gongorina y modernista con lo que logra elevar la musicalidad del verso. Hernández conoce la melodía de ese ritmo, por eso escribe su «Elegía a Ramón Sijé» empleando mucho el anapesto. También lo hace abundantemente en el poema 23 a partir de la repetición de la cláusula comparativa:

Como el *to*ro he na*ci*do para el *luto*
y el do*lor*, como el *to*ro estoy mar*ca*do
por un *hie*rro infer*nal* en el cos*tado*
(...)
Como el *to*ro lo encu*en*tra dimi*nu*to
(...)
y del *ros*tro del *be*so enamo*ra*do
como el *to*ro a tu a*mor* se los dis*pu*to.
como el *to*ro me *crez*co en el cas*ti*go,
(...)
Como el *to*ro te *si*go y te per*si*go,
(...)
como el *to*ro bur*la*do, como el *to*ro.

Algunos de sus mejores poemas se inician también con este ritmo anapéstico: «Te me *mue*res de *cas*ta y de sen*ci*lla» (poema 11); «Si la *san*gre tam*bién*, como el ca*be*llo» (poema 16). En otras ocasiones el poeta se sirve de la melodía del anapesto para cerrar el poema: «por la *som*bra del *úl*timo des*can*so» (poema 7); «pensa*mien*tos de *muer*te edifi*ca*dos» (poema 14); «espu*mo*sas de *ca*nas y de a*rru*gas» (poema 16); «de aquel *cue*llo, aquel *be*so y aquel *día*» (poema 21); «y de *fie*ras de *to*dos los ta*maños*» (poema 26); «compa*ñe*ro del *al*ma, compa*ñe*ro» (poema 29).

El segundo de los ritmos más empleados por Miguel Hernández es el endecasílabo con acentos en sílabas 4-6-10. Este ritmo, que tiene relación con un sistema yámbico subterráneo, alarga el verso y da idea de cómo al poeta le gusta colocar el efecto expresivo fónico en la mitad del verso, casi como un latigazo que hace saltar al verso y al lector. En el poema 14, por ejemplo, llegamos al primer terceto: «Se toma*ra un* des*can*so el horte*la*no/ y entreten*drá* sus *pe*nas combatido». Se trata aquí de un comienzo de peón cuarto (en métrica griega, tres breves y una larga) (oooó). A esto sigue luego un sistema yámbico. El poema 13 se inicia en sus tres primeros versos con este ritmo: «Mi cora*zón* no *pue*de con la *car*ga/ de su amo*ro*sa y *ló*brega tor*men*ta / y hasta mi*len*gua e*le*va la san*grien*ta ...». El poema 25 se inicia: «Al derra*mar* tu *voz* su manse*dum*bre». Este mismo ritmo enlaza los dos tercetos del poema 14: «con el do*lor* de *mil* enamorados. / Bajo su *piel* las *fu*rias refu*gia*das». El poema 18 se cierra muy musicalmente también con este ritmo: «a reci*bir* mi a*diós* defini*ti*vo». El poema 28 concluye también: «mi cora*zón* ves*ti*do de di*fun*to». El soneto final del poemario se abre y se cierra con este ritmo: «Por despla*mar* ar*cán*geles glacia*les* / ... / que por que*rer*te y *só*lo por que*rer*te». Algunos versos que siguen este patrón son por su sonoridad, muy expresivos: «cuando se *vie*ne y *va* de la ale*gría*» (poema 19); «y perse*guir* el *cur*so de tu a*ro*ma» (poema 20); «desespe*ran*do espe*ro* en esta o*ri*lla» (poema 22).

El tercer mayor índice de frecuencia radica en el ritmo con acentos en sílabas 2-6-10. Es un ritmo yámbico que, sin embargo, no cansa al lector (como ocurre con la poesía inglesa, por ejemplo). Hernández logra la variedad perfectamente en el segundo cuarteto del poema 12:

Pa*cien*cia neces*i*ta mi tor*men*to,
ur*gen*cia de tu *gar*za gala*nía*,
tu cle*men*cia so*lar* mi he*la*do *día*,
tu asis*ten*cia la her*i*da en que lo *cuen*to.

En otros casos el ritmo yámbico es total: puro o por contaminación. Por ejemplo, es puro (2-4-6-8-10) en el verso 11 del poema 6: «y no me dejan bueno hueso alguno»; en

el verso 2 del poema 11: «estoy convicto, amor, estoy confeso»; en el verso inicial del poema 19: «Yo sé que ver y oír a un triste enfada». Véase además en este último ejemplo la doble musicalidad de e-e, i-i. Los ejemplos de ritmo Yámbico por contaminación son muchos. A veces se contamina en sílaba 2a: «de que ni en ti siquiera habré seguro» (poema 10, v. 13); en sílaba 4a: «surcada como van diciendo quienes» (poema 16, v. 10); en sílaba 8a: «Besarte fue besar un avispero» (poema 20, v. 5). Muchos otros son los ejemplos de alternancia rítmica. El segundo cuarteto del poema 11 emplea una técnica de saltar del yambo al anapesto para dar variedad:

Yo te libé la flor de la mejilla,
y desde aquella gloria, aquel suceso,
tu mejilla, de escrúpulo y de peso,
se te cae deshojada y amarilla.

(poema 11, vv. 5-8)

En conclusión, dentro de la gran variedad rítmica del endecasílabo, este estudio muestra cómo Miguel Hernandez fue un poeta muy sabio en el juego de ritmos y melodías. Las alternó con gran maestría y supo mantenerse dentro de la tradición renacentista y barroca del endecasílabo en sexta sílaba, el llamado italiano. Sus tres ritmos más empleados, 3-6-10, 4-6-10 y 2-6-10, con la tácita escansión total y yámbica (2-4-6-8-10) lo verifican; es importante señalar también que Hernández se ubica dentro de la tradicción poética española del endecasílabo yámbico y anapéstico, alejándose de los troqueos. Todas estas cuestiones podrían ampliarse, por supuesto, con el estudio de la funcionalidad del ritmo, es decir, las relaciones entre el ritmo del poema y su contenido semántico. Por ejemplo, la morosidad del ritmo yámbico contrasta perfectamente con el descanso del hortelano en el poema 7. En la elegía a Ramón Sijé, el verso 33, de ritmo rapisísimo con acentos en 6 y 10 («y desamorda*zar*te y regre*sar*te») cierra perfectamente la primera parte del poema para regresar desde ahí hasta el final a la calmada meditación del poeta. El poema 24 se inicia con un verso yámbico con idea de cansancio, «Fatiga tanto andar sobre la arena», que contrasta muy bien por su habilidad de cambio en el siguiente verso, «descorazonadora de un desierto». El inicio del poema 27 marca el verso exacto a la idea exacta y el empleo de la vocal «o»: «Lluviosos ojos que lluviosamente / me hacéis penar: lluviosas soledades» (poema, 27, vv. 1l-2). Este instinto del poeta se ve también en el verso 7 del poema 25, de ritmo yámbico con clara idea de pataleo: «de un ambicioso mar y un pataleo». El yambo tiene otras veces idea de tristeza: «Por otra senda yo, por otra senda» (poema 26, v. 9).

4.– La aliteración hernandiana

Miguel Hernández juega con todas las variantes aliterativas. En algunos casos va por la aliteración vocálica: El poema 15 recoge un verso en el que se ve una clara aliteración de «a» proveniente de la palabra final del verso anterior «oc*a*so»: «m*á*rtir, alh*a*ja y p*a*sto de la rueda» (v. 43). En la elegía a su amigo Ramón Sijé, poema 29, se halla una aliteración también de la vocal «a» entremezclada con ciertas rimas internas: «a las aladas almas de las rosas» (v. 46). Véase la «a» presente en todo el verso así como el juego de «a las» con «aladas», con «almas» y, por supuesto, con el artículo «las»[2].

Hay siempre en Miguel Hernández una habilidad de combinar musicalmente los sonidos de las palabras, lo cual otorga también a su poesía un valor permanente. En muchas ocasiones el empleo de grupos consonánticos concretos generan en el fondo del poema determinadas sensaciones (queja, dolor, alegría, júbilo...) que alcanzan también consciente o inconscientemente al lector. Tanto es así que Hernández siempre busca en

la aliteración las máximas posibilidades significativas. Muchos de esos sonidos sugieren algo semánticamente. El ejemplo más claro de esto es quizá el poema 26, el que se inicia «por una senda van los hortelanos». Todo él expresa un sentido de dolor, tristeza, llanto y por ello el poeta alitera constantemente las nasales, sobre todo el sonido «n», nasal-alveolar con idea de llanto. A esto une, además, la musicalidad del endecasílabo en cuarta y octava sílaba con acento en la vocal «a» con valor de inmensidad, el inmenso llanto del poeta: «y van de*j*ando por el *a*ire impreso» (v. 7). Esta repetición de consonantes con cierta frecuencia implica la presencia de una sensación unida generalmente al significado de las palabras y al ambiente del poema. Las nasales vuelven a tomar una idea de dolor y llanto en el poema 12, concretamente en el verso 11, en el que el poeta habla de los besos de su amada de los que tristemente dice: «*m*e falta*n* y *m*e *m*uero sobre *m*ayo».

La aliteración de las bilabiales ofrece varios ejemplos de interés. En algunos casos se trata de los fonemas bilabiales oclusivos /p/, /b/: «y a donde *v*a la *b*lancura» (poema 8, v. 7); «*b*ajo una *p*iel de toro *p*isa y *p*ace» (poema 28, v. 3). En otros casos los fonemas bilabiales oclusivos se agrupan con el fonema vibrante /r/ como en el poema 6: «Um*br*ío *p*or la *p*ena casi *br*uno» (v. 1). También los fonemas bilabiales nasales /m/, /n/ entran en el juego en ese mismo poema: «*p*e*n*a es *m*i *p*az y *p*e*n*a es *m*i *b*atalla» (v. 6). En realidad, todo el poema 6 responde a la aliteración de bilabiales, sobre todo la /p/, símbolo de la expresión del llanto del poeta: «no *p*odrá con la *p*ena mi *p*ersona» (v. 12). En otros casos los fonemas bilabiales se aliteran para dar una idea de sensualidad. El poema 25 muestra el continuo uso de la aliteración bilabial: «de *m*iel *b*ocal y *p*uro *bam*boleo» (v. 2), «de exas*p*erados *p*étalos de lu*mbr*e» (v. 8), «*p*or *p*iedra *p*ura, indiferente callas» (v. 12), y al final, «*m*e *p*ones y *m*e *p*ones en las *m*anos» (v. 14). La bilabial oclusiva /p/ queda aliterada siempre al inicio de palabra en el verso 7 del poema 17 para dar una idea de fuerza y poderío referida al toro: «y su vasto *p*oder de *p*iedra y *p*ino». Véase además en ese segundo cuarteto del mismo poema cómo los acentos finales en sílaba décima son todos en «i» con idea de verticalidad, como una espada que hiere de arriba a abajo, como la «her*i*da» del toro y su final «ca*í*da»:

> Respira corazones por la herida
> desde un gigante corazón vecino,
> y su vasto poder de piedra y pino
> cesa debilitado en la caída.
>
> (poema 17, vv. 5-8)

Esta idea de la vocal «i» con función referida al dolor, como algo que se hinca y duele, se comprueba también en el verso 6 del poema 18: «el talador con *í*mpetu ases*i*no».

Otro grupo de aliteraciones son las constituidas por los fonemas líquidos. El fonema fricativo alveolar /l/, por ejemplo, se emplea muy bien en el verso 23 del poema 15 a partir de una adjetivación por vía de la aliteración de /l/: «de humi*l*de mie*l* pata*l*eada y so*l*a». En otros casos este fonema alveolar /i/ se une al palatal /ll/ y adquiere un valor semántico en relación con lo líquido, el llanto. El poeta llora y emplea gongorinamente el «bala», el «vidrio», con idea todo de dolor: «Más mojado que el rostro de mi *ll*anto/ cuando e*l* vidrio *l*anar de*l* hie*l*o ba*l*a» (poema 15, vv. 17-18). Lo semántico queda muy bien enlazado con lo fónico también en el verso tercero del poema 15, al decir Hernández: «que mancha con su *l*engua cuanto *l*ame». El poema 13 recoge dos versos casi paralelos con un claro simbolismo fónico así como la aliteración de /l/ al principio de palabra: «Ya es corazón mi *l*engua, *l*enta y *l*arga, / mi corazón ya es *l*engua, *l*arga y *l*enta...» (vv. 5-6). El otro fonema líquido repetido por Hernández es el alveolar vibrante simple /r/ o múltiple /r/. En el soneto final del poemario el poeta presenta una idea de

dolor, el dolor de amor expresado metafóricamente con el juego de /r/: «lo a*rr*as*tr*an los he*rr*e*r*os to*rr*enciales» (v. 8). El simbolismo fónico de /r/ con sentido de irritación, rabia y violencia se ve perfectamente en el poema 3: «una *r*ed de *r*aíces i*rr*itadas» (v. 6) y, al final, «ha*r*to de golpea*r* en la he*rr*e*r*ía (v. 14). Con mayor fuerza, si cabe, se observa ese sentido de violencia en la elegía a Ramón Sijé, poema 29. La fuerza aliterativa de /r/ coincide con la violencia expresada por el poeta al final de la parte primera de la elegía (tercetos décimo y undécimo):

Quie*r*o escar*b*a*r* la tie*rr*a con los dientes
quie*r*o apa*r*ta*r* la tie*rr*a pa*r*te a pa*r*te
(...)
Quie*r*o mina*r* la tie*rr*a hasta encont*r*a*r*te
y besa*r*te la noble calave*r*a
y desamo*r*daza*r*te y *r*egresa*r*te.

(vv. 28-29, 31-33)

El fonema /r/ queda reforzado con la repetición de «ar»-«ar» y «tier»-«tier». La misma idea de rabia y fuerza se ve en los dos versos iniciales del poema 17: «El to*r*o sabe al fin de la co*rr*ida / donde prueba su cho*rr*o *r*epentino».

Hernández emplea también con gran acierto la aliteración de los fonemas velares /k/ y /g/. El poema 21, por ejemplo, se centra en la evocación y recuerdo de un beso de amor lo que conviene muy bien con el valor de las consonantes velares. Por eso inicia el poema: «¿Re*c*uerdas a*qu*el *c*uello, haces memoria/ del privile*g*io a*qu*el, de a*qu*el a*qu*e-llo?» (vv. 1-2). El primer terceto se abre con nueva aliteración de velares con la idea del beso que brota desde bien adentro:

Y re*c*uerdo a*qu*el beso sin apoyo
*qu*e *qu*edó entre mi bo*c*a y el *c*amino
de a*qu*el *c*uello, a*qu*el beso y a*qu*el día.

(vv. 12-14)[3]

En otros casos Miguel Hernández alterna en un mismo verso la aliteración silábica interior con la de comienzo de palabra. Así, en el poema 14 inicia el último terceto: «Bajo su piel las *fu*rias re*fu*giadas» (v. 12).

Es interesante también dentro de un nivel fónico el empleo por parte de Miguel Hernández de ciertas onomatopeyas. A las palabras que sugieren acústicamente la acción o el objeto que representan se les llama palabras onomatopéyicas: «cataclismo» (poema 15, v. 59), o «picotea» (poema 1, v. 8), referido al cuchillo. Un buen ejemplo del uso de este tipo de palabras en *El rayo que no cesa* se ve en el poema 24. Su segundo cuarteto recoge una sensación auditiva, la del sonido de la sirena y las campanadas de un entierro. Por eso, Miguel Hernández juega con los sonidos de «s» y «t», así como con la asociación semántica de las campanas, su tan-tan, y el verbo «sonar»:

Angu*st*ia *t*an*t*o el *s*ol de la *s*irena
oído *s*iempre en un anclado huer*t*o,
*t*an*t*o la campanada por el muer*t*o
que en el o*t*oño y en la *s*angre *s*uena...
(vv. 5-8)

Las aliteraciones provienen a veces también de un sabio juego de repeticiones, anáforas, paralelismos y correlaciones. Todas estas técnicas, en especial la de la correlación han sido ya bastante estudiadas en Miguel Hernández por lo que no trato aquí de ellas. Ya Juan Cano Ballesta (231-243) y José María Balcells (33-34) se ocuparon de la corre-

lación hernandiana. Sin embargo, me parece obligado señalar que aun cuando el estudio de la correlación en su poesía es, según la crítica, lo más destacable, me parece mucho más importante para *El rayo que no cesa*, la habilidad hernandiana en el empleo de la aliteración, muestra y ejemplo de un poeta auténtico, desgarradoramente musical.

5.– Final

A la vista de todo lo dicho, Miguel Hernández se nos presenta, sin duda, como un extraordinario manipulador y usador de sonidos. En este sentido, Hernández entronca con la tradición del mejor Lope, de Quevedo, de Góngora, de fray Luis, de Rubén, de Lorca o de Alberti. Su falta de alcance metafísico queda disculpada por ese genial manejo de la palabra, condición indispensable para la auténtica poesía.

Consciente o intuitivamente, eso aquí no importa, todo los recursos fónicos se aúnan maravillosamente para producir un efecto estético, de melodía sonora que eleva a *El rayo que no cesa* a uno de los más grandes poemarios de nuestro siglo. El mito del cabrero poeta que dejó el cayado por el mosquetón debe ser olvidado definitivamente porque en Miguel Hernández hay un extraordinario dominio técnico, una exploración cuidadosa del lenguaje, en especial de lo fónico, y de ahí nacen justamente sus más altos logros.

Precisamente, la crítica suele olvidar con frecuencia que sin esta preocupación por el lenguaje, lo fónico, lo gramatical y lo léxico nunca puede haber un gran poeta. Miguel Hernández lo sabía y de ahí que el verdadero estudio de su poesía deba partir siempre primero del análisis riguroso de ese lenguaje, y, en especial, de lo fónico.

BIBLIOGRAFÍA

BALCELLS, José María: «Estructuras correlativas de Miguel Hernández». *Márgenes de la curiosidad.* Málaga, El Guadalhorce, 1974.

– Miguel Hernández. Barcelona, Teide, 1990.

CANO BALLESTA, Juan: *La poesía de Miguel Hernández.* Madrid, Gredos, 1971 .

HERNÁNDEZ, Miguel: *El rayo que no cesa.* Madrid, Ediciones Héroe, 1936.

YNDURAIN, Francisco: «La rima como figura poética». *Reelección de clásicos.* Madrid, Prensa Española, 1969 (280-296).

NOTAS

[1] Las inmensas posibilidades de la rima y sus connotaciones fueron estudiadas en parte por Francisco Yndurain. Cito siempre por la primera edición de *El rayo que no cesa* (Madrid, Héroe, 1936).

[2] Rimbaud intentó atribuir a las vocales un efecto especial siendo cada una de ellas portadora de un colorismo inherente a su sonido.

[3] Algunos de estos ejemplos evocan la célebre aliteración de velares de uno de los versos del «Cántico espiritual» de San Juan de la Cruz, cuando la esposa queda muriendo por «un no sé *qué que que*dan balbuciendo».