

**EL RITMO DEL VERSO EN
LAS POÉTICAS CONTEMPORÁNEAS:
UN EJEMPLO EN LA GENERACIÓN DEL 70**

**THE RHYTHM OF VERSE IN
CONTEMPORARY POETICS:
AN EXAMPLE FROM «THE GENERATION OF 1970»**

JOAQUÍN MORENO PEDROSA
Universidad de Sevilla

Resumen: En la literatura española de posguerra, los poetas incluidos en la llamada «generación del 70» buscan en su obra un equilibrio consciente entre tradición y modernidad. En el aspecto métrico, esto se manifiesta principalmente como un regreso a las formas métricas clásicas. Aunque no son frecuentes, se encuentran entre ellos algunos ejemplos de indagación teórica sobre los fundamentos del ritmo en el verso. Básicamente, las visiones que se plantean están divididas entre una concepción del ritmo basada en una supuesta isocronía acentual, con la estrofa como unidad rítmica, y otra que tiene el verso como unidad, definida por las pausas, número de sílabas y posición de los acentos.

Palabras clave: Poesía, Generación del 70, métrica, Antonio Carvajal, Miguel Agustín Príncipe.

Abstract: In Spanish literature after the civil war, poets included in «the generation of 1970» pursue in their work a conscious balance between tradition and modernity. In their

metrical practice, this is mainly represented as a return to classical models. Although it is uncommon, some authors show examples of theoretical research on the foundations of rhythm in verse. Basically, the views on the topic are divided into two: one with a stress-timed conception of rhythm (an assumed isochrony) with the stanza as its unit, and another with the verse as rhythmic unit as defined by its pauses, number of syllables and stress position.

Keywords: Poetry, Generation of 1970, metrics, Antonio Carvajal, Miguel Agustín Príncipe.

En la obra de los llamados «poetas del 70» (denominación que suele incluir a los nacidos entre 1939 y 1953) destaca la confluencia sincrética de estilos e influencias muy distintos, llevada a cabo con una considerable dosis de ironía y reflexión metapoética. Tal como expone la profesora María Victoria Utrera Torremocha en su *Historia y teoría del verso libre*, el versolibrismo y los experimentalismos poéticos del grupo *Cántico* y de los autores neovanguardistas del Postismo, marginados en un primer momento de la posguerra en favor de la llamada «poesía social», serán reivindicados por diversos poetas de fines de los sesenta y principios de los setenta, dentro de un movimiento generalizado de recuperación y renovación del espíritu vanguardista. Entre los referentes de este movimiento se incluyen además todos los procedimientos que pretenden lograr un efecto simbólico mediante la aproximación de la pintura y la poesía, como la poesía visual y el caligrama, y también los experimentos con la tipografía del verso y los espacios en blanco de la página. Guillaume Apollinaire, Stéphane Mallarmé, César Vallejo, Juan Eduardo Cirlot, Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro y Silvano Sernesi se convierten en referentes de algunos de los poetas de esta época, como Andrés Sánchez Robayna o José Luis Jover. En estos recursos tipográficos, más que en el cultivo del verso libre, se encontraría la verdadera ruptura con los moldes métricos tradicionales y con el lenguaje poético convencional¹.

Sin embargo, tal como expone la profesora Utrera Torremocha, las manifestaciones más radicales de esta tendencia vanguardista, como los juegos con la disposición visual de los poemas, el uso de la prosa poética o el verso libre arrítmico y

¹ Cfr: UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Historia y teoría del verso libre*. Sevilla: Padilla Libros Editores, 2001, pp. 165-167.

prosaico, apenas experimentan un breve auge, a principios de los setenta, antes de convertirse, a finales de esa misma década, en formas que sólo unos pocos autores aislados emplean de manera habitual. La forma predominante en las últimas décadas del siglo xx será el poema asilvado, dentro de un retorno generalizado a las formas métricas tradicionales, sobre todo al verso de ritmo endecasilábico. No se trata de que se abandonen los referentes de vanguardia, como tampoco desaparecen de los poemas las citas y motivos culturales. Lo que sucede, más bien, es que se atempera el exhibicionismo culturalista de principios de los setenta, y se busca de manera cuidadosa en el poema el equilibrio entre clasicismo y modernidad. Además, se recupera el magisterio de los poetas del 50, también en lo que respecta a las formas métricas. A su vez, dentro de este clasicismo se aprecian varias tendencias. Por un lado, una poesía imprecisamente llamada «de la experiencia», y también «figurativa» o «realista»; por otro lado, una poesía «del silencio», «minimalista» o «metafísica»; y, por último, una corriente más «irracionalista», vinculada al surrealismo y a la estética *rock*. Dentro de estas dos últimas corrientes aún perviven algunos ejemplos de experimentalismo vanguardista, de poemas en prosa, versículos, y de las formas más radicales del versolibrismo. Sin embargo, la tendencia dominante es el uso del verso clásico blanco, sobre todo el endecasílabo o el alejandrino, y sus combinaciones, así como la vuelta a las formas estróficas tradicionales, como los sonetos, serventesios, décimas, liras, romances y sextinas².

En un grupo de poetas que ha dedicado tanto espacio a la reflexión teórica sobre la poesía, bien en ensayos, introducciones o trabajos críticos, bien en sus mismos poemas, no deja de resultar llamativa la casi total ausencia de estudios sobre métrica por parte de sus miembros. Aunque unos pocos de estos autores han analizado aisladamente algún fenómeno muy concreto en el ritmo del verso³, el único de ellos que ha llevado a cabo una indagación sistemática y de cierta extensión sobre la naturaleza

² Cfr. *ibid.*, pp. 168-177.

³ Puede verse, por ejemplo, el comentario que Miguel d'Ors dedica a algunos alejandrinos modernistas en ORS, MIGUEL D': *Virutas de taller (1995-2004)*. Valencina (Sevilla): Los Papeles del Sitio, 2008, pp. 49-50.

de las formas métricas ha sido el granadino Antonio Carvajal. La mayoría de sus trabajos de esta índole forman parte de su actividad investigadora como profesor de la Universidad de Granada.

A lo largo de todos sus estudios, Carvajal mantiene una concepción del poema como objeto acústico, destinado fundamentalmente a la lectura oral, condición que determina todas las características esenciales del ritmo versal. Con mucha frecuencia, esta insistencia en la oralidad de la poesía aparece entreverada de términos y conceptos procedentes de la música, cuya extrapolación al dominio del verso suele resultar, en general, poco adecuada a los fundamentos fonéticos de éste. Sin embargo, no pueden comprenderse muchas de las particularidades que presenta la teoría métrica del poeta granadino sin tener en cuenta estas injerencias del ámbito musical. Sólo en una de las contadas ocasiones en que ha hecho referencia a la diferente naturaleza de la música versal y la de los sonidos ha mencionado que «la música de la palabra tiene, además de medida y acentuación, morfología, sintaxis y semántica previas a su inserción en el verso»⁴. Naturalmente, esto es así; pero hay que añadir también que la medida, la acentuación y el ritmo de una composición musical se basan en criterios absolutamente diferentes a los que rigen para el verso, y que el uso de los mismos términos para uno y otro caso sólo resulta aceptable como vaga analogía, de igual manera que toda referencia a la «musicalidad» de los poemas. De hecho, el propio Carvajal, con independencia de su sincera afición a la música, reconoció en su tesis de doctorado tener un escaso conocimiento «del vocabulario y la técnica musicales»⁵. Sin embargo, en varias ocasiones ha manifestado que su práctica de la poesía está en consonancia con esa admiración por la música, y que en buena parte trata de satisfacer una vocación musical frustrada: «La gran ilusión de mi vida hubiera sido ser violinista... Como no pude estudiar música, intenté compensar esta falta con la musicalidad de los versos»⁶.

⁴ CARVAJAL, Antonio: «Consideraciones sobre la métrica en *La copa del rey de Thule*, de Francisco Villalpessa», en *Metáfora de las huellas (estudios de métrica)*. Granada: Jizo, 2002, p. 74.

⁵ CARVAJAL, Antonio: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica. Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe*. Granada: Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, Universidad de Granada, 1995, p. 20.

⁶ GUATELLI-TEDESCHI, Joëlle: *La poesía de Antonio Carvajal. Consonante respuesta*.

Esta es la causa de las numerosas y frecuentes confusiones que, en la poética de Carvajal, se producen entre términos o conceptos musicales y métricos. Por otra parte, numerosos críticos le han atribuido a esa afición, además de los aspectos métricos de su teoría literaria, las frecuentes referencias a obras musicales y compositores que jalonan su poesía⁷. De esta inclinación proviene también su preferencia y afinidad con la métrica de Miguel Agustín Príncipe, cuyos postulados sólo ha desechado el poeta granadino en fecha muy reciente, y a la que en su tesis doctoral reconocía un indudable fundamento musical, conducente a fundir ambos tipos de expresión artística en un único género operístico⁸. Por último, por esta vía puede explicarse también su definición del poema escrito como «una partitura musical, poco –y mal– anotada»⁹. En efecto, buena parte de las características definitorias que Carvajal le atribuye a la poesía, como forma artística intermedia entre la prosa y la música, provienen de esta concepción; la poesía vendría a acumular tal cantidad de cualidades musicales que su lectura oral estaría muy lejos de cualquier otra realización lingüística, hasta el punto de que el poeta granadino afirma, a la luz de las teorías de Príncipe, que «solfear un texto poético exige horas y horas de dedicación»:

¿Cómo podremos interpretar adecuadamente un poema cuya puntuación, si la tiene, es la misma que se usa para la prosa? ¿Cómo saber si esa ley suprema que es el compás métrico nos exige que un pie trisílabo se abrevie o no? ¿Cómo saber cuándo conviene un

Madrid: Biblioteca Nueva, 2004, pp. 190 y 224; puede verse también GARCÍA RODRIGO, María Luisa: «Entrevista al poeta», en María Luisa Tobar (coord.), «Incontro con il poeta spagnolo Antonio Carvajal». *Atti Accademia Peloritana dei Pericolanti*, 1995, vol. LXIX, p. 180.

⁷ *Vid.*, por ejemplo, GUATELLI-TEDESCHI, Joëlle: *Fruto cierto*. Granada: Ediciones Jizo-Fundación Francisco Carvajal, 2002, pp. 69-72; PULIDO TIRADO, Genara: «Poesía y arte en Antonio Carvajal», en *Debate actual de la literatura*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 2003, p. 95; GALLEGO GALLEGU, Antonio: «Preludio para Antonio Carvajal», en Antonio Carvajal, *Poética y poesía*. Madrid: Fundación Juan March, 2004 p. 10.

⁸ *Cfr.* CARVAJAL, Antonio: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, *cit.*, p. 19. También en CARVAJAL, Antonio: «Metáfora de las huellas», en *Metáfora de las huellas*, *cit.*, p. 26.

⁹ *Cfr.* CARVAJAL, Antonio: «María Victoria Atencia, o la armonía». *Revista Litoral*, 1997, 212-213, p. 125; ARIAS, Jesús, «El poema es una partitura mal anotada». *El País*, suplemento *Signos*, 16-X-2002.

calderón, acelerar, retardar, un *piano*, una coma métrica adecuada? ¿Qué velocidad, qué tono son los adecuados? ¿Es fácil para alguien decidir en primera lectura la congruencia de expresión y contenido? Cuanto más recorremos las métricas, más perplejos nos quedamos ante los poemas, más vasta e inabarcable nos parece la poesía¹⁰.

En un primer momento, como demuestra su tesis de doctorado, Antonio Carvajal vino a suscribir los principios de la métrica de Miguel Agustín Príncipe. Según las ideas de Príncipe, de clara inspiración musical, la «duración» sería un parámetro gramatical vigente en el sistema del español del siglo XIX, concebido como la extensión cronológica de la pronunciación de la sílaba. A partir de ahí, Príncipe trata de establecer su sistema métrico basándose en una supuesta isocronía o equivalencia de los pies métricos, análoga a la frecuencia constante del «pulso» que marca el ritmo musical. El siguiente fragmento de su *Arte Métrica Elemental*, escrita en forma de diálogo, constituye un ejemplo suficientemente representativo de esta perspectiva y de su uso indiscriminado de términos musicales, como los nombres de figuras que expresan la duración de las notas, para referirse a realidades fonéticas:

J.- Pero Señor... por amor de Dios! ¿puedo yo engañarme al oír en el *sá* de *sábana*, por ejemplo, una sílaba más larga que las otras dos, ni más ni menos que en el *tór* de *tórtola*?

A.- Se engaña V. indudablemente. El acento es un Protéu que se reviste con mucha frecuencia de apariencias las más engañosas, y V. ve en el *esfuerzo* de la primera sílaba de *sábana* una longitud que no existe, aunque el muy fascinador la aparente. Considerada aisladamente la voz *sábana* es un grupo silábico, cuyos tres elementos equivalen exactamente a un *tresillo de tres corcheas*, todas iguales en duración; y *tórtola* otro grupo equivalente a una *corchea* y dos *semicorcheas*, cuyo valor en la primera es doble que en cada una de estas dos últimas¹¹.

¹⁰ CARVAJAL, Antonio, *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, cit., p. 70.

¹¹ PRÍNCIPE, Miguel Agustín: *Fábulas en verso castellano y en variedad de metros, por don Miguel Agustín Príncipe. Segunda edición: precedida de un prólogo, que contiene la historia de la fábula desde Esopo hasta nuestros días; y seguida de un Arte Métrica, en la cual se analiza detenidamente la versificación castellana, explicándose al propio tiempo los distintos géneros de metro en que estas fábulas se hallan escritas*. Madrid: Imprenta de D. M. Ibo Alfaro, a cargo de Gómez Vera, 1862, pp. 418-419.

De aquí procede la que Príncipe considera «ley suprema» de la versificación española, que es el «compás»: el acento, marcado al modo de la percusión rítmica en la música, agrupa un número variable de sílabas átonas (entre una y cuatro) y silencios o pausas en torno a una sílaba tónica. Estos grupos silábicos, similares en su estructura a los pies métricos de la poesía grecolatina y a las «cláusulas» de Tomás Navarro Tomás¹², son los «pies de compás», dobles o sencillos, de «duración» idéntica o proporcional¹³. En su tesis de doctorado, Carvajal demuestra una fe absoluta en la exactitud de esa «duración», considerando que el compás divide el tiempo «en partes ya iguales, ya desiguales, siempre que éstas duren las unas exactamente el doble que las otras», y que actúa también sobre los silencios, exigiéndoles «mayor brevedad que en la prosa, y le marca al tal silencio una duración exacta»¹⁴. Sin embargo, en ningún lugar del *Arte Métrica* de Príncipe ni de la tesis de Carvajal se ofrece una demostración mensurable de las tales duraciones «dobles» o «exactas». En realidad, como ha señalado el profesor Esteban Torre, a la vista de los más recientes y exhaustivos trabajos sobre el tema, habría que concluir que «tanto la isocronía silábica como la isocronía acentual son conceptos que distan mucho de tener un correlato experimental probatorio en las distintas lenguas, y desde luego no lo tienen en absoluto en la lengua española»¹⁵.

Volviendo al modelo isócrono de Príncipe, y según esta subdivisión de los versos en «pies de compás», la última sílaba tónica de cada verso constituiría la primera de un pie en el que estarían comprendidas también la pausa versal y las primeras sílabas átonas del verso siguiente, en lo que vendría a ser una suma de las sílabas integrantes del «período de enlace» y la «anacrusis» de Navarro Tomás; desde esta perspectiva, Carvajal considera que

¹² Cfr. NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Syracuse: New York Syracuse University Press, 1966, pp. 12-13.

¹³ Cfr. PRÍNCIPE, Miguel Agustín: *Fábulas en verso castellano*, cit., pp. 388-463.

¹⁴ CARVAJAL, Antonio: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, cit., p. 48.

¹⁵ TORRE, Esteban: *El ritmo del verso. Estudios sobre el cómputo silábico y la distribución acentual, a la luz de la Métrica Comparada, en el verso español moderno*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999, p. 58. En el mismo sentido, pueden verse las páginas 12, 30, 45 y 102. Vid. también TORRE, Esteban: *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999, p. 20.

la unidad rítmica no sería el verso, sino la estrofa, a no ser que ésta se vea interrumpida por una pausa especialmente marcada¹⁶.

Al estar basados en una supuesta isocronía acentual, totalmente ajena a la realidad fonética de nuestra lengua, los estudios métricos que subsumen las pausas versales en la «duración» de una «cláusula» o «pie de compás», y por tanto la unidad del verso en la de la estrofa, actualmente han sido desechados por la mayoría de los metricistas. Como ha hecho ver el profesor Esteban Torre, ha de atenderse más bien a la constitución definitiva del verso, desde su primera sílaba hasta la última acentuada, como unidad rítmica, delimitada por las pausas versales¹⁷. En este sentido, resulta llamativo que también Príncipe, de forma un tanto contradictoria con sus postulados antes expuestos, llegara a la misma conclusión al establecer su concepto de «frase música», como elemento constitutivo del verso, que comprende el «conjunto o sucesión de sonidos que todo verso encierra como tal, a contar desde su primera sílaba hasta su postrera acentuada»¹⁸. No carece, por tanto, de cierto sentido la objeción de Príncipe, acerca de que debería ser el verso de terminación aguda (que él llama «sonofinal»), en vez del verso llano, el que «constituyera tipo, por ser la última sílaba de éste la última también de su frase música»¹⁹. En efecto, en sus estudios de métrica comparada el profesor Esteban Torre ha demostrado la equivalencia acústica entre los versos que en inglés, francés, portugués y catalán se denominan «decasílabos», y los «endecasílabos» españoles e italianos, dado que, con diferente nomenclatura, se alude a versos con el mismo número de sílabas contando desde la primera hasta la última acentuada. Siempre que este cómputo silábico coincida, su distinta denominación constituye una mera cuestión de terminología, según las distintas convenciones métricas aplicadas. De aquí se puede deducir también que las sílabas posteriores a la última tónica no tienen relevancia desde el punto de vista métrico, puesto que el verso como unidad rítmica está ya

¹⁶ CARVAJAL, A.: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, cit., pp. 65-66 y 86.

¹⁷ Cfr. TORRE, Esteban: *El ritmo del verso*, cit., pp. 66-70. Vid. también BAEHR, Rudolf: *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1973, pp. 29-30 y 201.

¹⁸ PRÍNCIPE, Miguel Agustín: *Fábulas en verso castellano*, cit., p. 461.

¹⁹ *Ibid.*, p. 463.

plenamente constituido. Esto es lo que explica la equivalencia acústica de los versos con final agudo, llano o esdrújulo, siempre que tengan la misma medida hasta la última sílaba acentuada, ésta inclusive²⁰.

Sin embargo, aunque Antonio Carvajal recogió y explicó en su tesis el concepto de «frase música» de Príncipe, prefiere atribuir la equivalencia de estos finales a la «duración» de las sílabas; y, así, en el caso de las palabras agudas, o bien habla de una mayor duración del silencio que las sigue (según lo que llama «resonancia»), o bien le atribuye a la última vocal tónica un acento «circunflejo ligado» –cuya naturaleza veremos más adelante–, que la alarga. Respecto a las esdrújulas, dice que se produce una «síncopa», que subsume la duración de la sílaba postónica en la de la frase música²¹. Y es que, según Carvajal, las palabras son «materia moldeable, elástica, plástica: se expanden ante el silencio por resonancia si terminan en sílaba tónica («plantanar»), se contraen ante un silencio similar si es tónica la antepenúltima («epicúrea»)²². Ante esta explicación, de un marcado carácter impresionístico, y carente de verificación contrastable, es preferible más bien atenerse a las demostraciones ya aducidas, que plantean la equivalencia acústica de finales agudos, llanos y esdrújulos en términos probados por la fonética del verso.

En cualquier caso, el fantasma de la «duración» continúa orientando muchas de las consideraciones métricas mantenidas por Carvajal; así, en su artículo «Disputa de lo efímero y lo bello», de 2003, y a pesar de reconocer que «nosotros rara vez percibimos la duración de una sílaba»²³, sigue haciendo referencia a la distinción entre sílabas largas y breves. En este sentido cabe entender su reivindicación de haber definido el lugar métrico

²⁰ Cfr. TORRE, Esteban: *Métrica española comparada*, cit., pp. 37-44. También en TORRE, Esteban: *El ritmo del verso*, cit., pp. 55-66.

²¹ Cfr. CARVAJAL, Antonio: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, cit., pp. 40 y 54; CARVAJAL, Antonio: «María Victoria Atencia, o la armonía», cit., p. 124 y 126; CARVAJAL, Antonio: «Consideraciones sobre la métrica en *La copa del rey de Thule*, de Francisco Villaespesa», cit., pp. 88 y 90.

²² CARVAJAL, Antonio: «Prólogo» a Rubén Darío, *Sonetos de Azul... a Otoño. Comentarios por Antonio Carvajal*. Madrid: Hiperión, 2004, p. 13.

²³ CARVAJAL, Antonio: «Disputa de lo efímero y lo bello», en Martín Muelas Herráiz y Juan José Gómez Brihuega (coords.): *Leer y entender la poesía: poesía y lenguaje*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p. 38.

correspondiente a los «silencios»²⁴; con esta afirmación, parece referirse a su intento de establecer una gradación de esos «silencios» según su duración, que iría desde las «comas métricas» hasta las «pausas estróficas»²⁵. Sin embargo, tampoco en este caso ha llegado a ofrecer nunca una referencia objetiva para calibrar esa duración desde el punto de vista métrico, más allá de la propia impresión subjetiva. Otra posibilidad es que su reivindicación se refiera a su consideración de las pausas versales como elementos diferenciadores entre el verso y la prosa²⁶; en realidad, esta perspectiva vendría a reforzar el concepto de verso como unidad rítmica, delimitada por pausas versales, que él mismo había puesto en duda. Pero, en cualquier caso, el reconocimiento del valor que tiene la pausa final de verso no puede considerarse aportación original del poeta granadino²⁷.

Dentro de las cuestiones suscitadas por la métrica de Príncipe, la más confusamente descrita por Carvajal es el acento. Para Príncipe, el acento, como elemento de versificación, se manifiesta como intensidad y tono, de forma que las sílabas acentuadas obligan «a esforzar la voz de un modo más marcado que en las otras, así como a subirla o a bajarla, o a realizar ambas cosas», según que el acento sea agudo, grave o circunflejo²⁸. El acento, en su manifestación como cambio de tono, vendría a configurar la «cadencia». Este término se describe sólo sucintamente en la métrica de Príncipe, como «agradable impresión que resulta al oído del ascenso y descenso de la voz, cuando cae de un tono más alto a otro más bajo, como buscando un descanso en éste»²⁹. Sin embargo, Carvajal lo considera fundamental, ya que constituiría el mejor modo de describir el diferente sonido de dos estrofas con idéntico esquema acentual; por tanto, expresa su

²⁴ Cfr. CARVAJAL, Antonio: *Poética y poesía*. Madrid: Fundación Juan March, 2004, p. 24.

²⁵ CARVAJAL, Antonio: «María Victoria Atencia, o la armonía», *cit.*, p. 126.

²⁶ Cfr. CARVAJAL, Antonio: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, *cit.*, p. 96; TORÉS GARCÍA, Alberto, «Encuentro con Antonio Carvajal», *Canente. Revista literaria*, 2002, 3-4, p. 515; CARVAJAL, Antonio: «Consideraciones sobre la métrica en *La copa del rey de Thule*, de Francisco Villaespesa», *cit.*, p. 86; GUATELLI TEDeschi, Joëlle: *La poesía de Antonio Carvajal*, *cit.*, p. 97.

²⁷ *Ibid.* por ejemplo, TORRE, Esteban: *El ritmo del verso*, *cit.*, pp. 62-63 y 103.

²⁸ Cfr. PRÍNCIPE, Miguel Agustín: *Fábulas en verso castellano*, *cit.*, p. 397-398.

²⁹ *Ibid.*, p. 458.

reivindicación de este término, «que, de ser estrictamente musical en su origen y empleo, debe, en nuestra opinión, incorporarse al vocabulario métrico»³⁰. Tal sería la definición de «cadencia» establecida por Carvajal: «En el verso, núcleo rítmico formado por un conjunto de sílabas marcadas por un acento agudo sobre la inicial y un acento grave en la segunda tónica, anunciadora del silencio subsiguiente»³¹. A partir de aquí, el poeta granadino establece una prolija clasificación de «cadencias», según el número de sílabas átonas (entre una y cinco) que medien entre la primera y última tónica³². Según Carvajal, esta descripción y definición de la «cadencia» constituiría una de sus aportaciones fundamentales a la métrica³³.

Sin embargo, el valor descriptivo del concepto de «cadencia» no acaba de ser evidente. Ya Navarro Tomás, aun reconociendo la presencia indiscutible del tono en el acento, había subrayado la falta de correspondencia unívoca entre acento de intensidad, por un lado, y elevación o descenso del tono, por otro³⁴. Tal vez por esto, desechó el tono como elemento de versificación³⁵. El escaso relieve que tiene esa «cadencia» en la configuración del verso como unidad rítmica fue constatado por el mismo Carvajal, al concluir en su tesis de doctorado que versos con la misma «cadencia» e incluso el mismo «compás» no sonaban bien juntos, «porque su frase música es distinta». Por tanto, más que la elevación o el descenso de tono, o aun la «duración» de los compases, la identidad de ritmo entre los versos vendría dada por su número de sílabas, y la necesidad de que las «frases músicas» de los versos se vieran compensadas, bien por incrementos pares bien por incrementos impares³⁶.

Por lo que respecta al acento de intensidad, es difícil adivinar si, en la teoría métrica de Antonio Carvajal, éste constituye una entidad absoluta o relativa dentro del verso. De hecho, el

³⁰ Cfr. CARVAJAL, A.: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, cit., p. 109.

³¹ *Ibid.*, p. 111.

³² *Ibid.*, pp. 115-119.

³³ Cfr. CARVAJAL, A.: «Disputa de lo efímero y lo bello», cit., pp. 24 y 38-39.

³⁴ Cfr. NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Manual de pronunciación española*. Madrid: CSIC, 1967, pp. 26-30 y 215-216.

³⁵ NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, cit., p. 9.

³⁶ Cfr. CARVAJAL, A.: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, cit., p. 120.

poeta granadino ha llegado a defender simultáneamente ambas posibilidades: en ocasiones, al hablar de sílabas tónicas contiguas en el verso, ha señalado la «dureza» de su «colisión», bien para criticarla, bien para realzar su valor expresivo, o ha justificado su viabilidad articulatoria por una mínima «cesura» o «pausa» intermedia que permite la pronunciación contigua de ambos acentos³⁷. Sin embargo, en otras ocasiones, ha apreciado un «debilitamiento» en una de las dos y una mayor intensidad en la otra, considerando a esta última como posición preferente del acento³⁸. Indudablemente, ésta última, que subraya la condición relativa del acento de intensidad en el verso, es la conclusión más acertada; ya Roman Jakobson había asegurado que el verso acentual está «basado únicamente en la oposición de cumbres y laderas silábicas»³⁹, que excluye la posibilidad de pronunciar dos «cumbres» juntas. Por otra parte, el exhaustivo análisis del estado de esta cuestión que ha llevado a cabo Esteban Torre se muestra también concluyente en este aspecto⁴⁰.

La teoría de Príncipe sobre el acento ha dejado además algunas huellas visibles en la poesía de Carvajal. Por ejemplo, en el poema-prólogo de *Siesta en el mirador*, se encuentra el verso «feliz quien ya no lê y escribe bien»⁴¹, donde dice el poeta granadino haber recuperado el acento circunflejo tal como lo define Príncipe⁴². Se trata, en efecto, de una malinterpretación de las

³⁷ *Ibid.*, pp. 66, 103 y 114; CARVAJAL, Antonio: «Sonetos de Vicente Aleixandre», en Francisco J. Díaz de Castro: *Comentario de textos. Poetas del siglo xx*. Palma de Mallorca: Universidad de las islas Baleares, 2001, p. 100; CARVAJAL, Antonio: «José Hierro: la desmesura de lo medido», en Martín Muelas Herráiz y Juan José Gómez Brihuela (coords.), *Leer y entender la poesía: José Hierro*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2001, p. 60; CARVAJAL, Antonio: «Disputa de lo efímero y lo bello», *cit.*, p. 39; CARVAJAL, Antonio: «Metáfora de las huellas», *cit.*, pp. 20 y 68; Rubén Darío, *Sonetos de Azul... a Otoño. Comentados por Antonio Carvajal*, *cit.*, p. 56.

³⁸ CARVAJAL, Antonio: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, *cit.*, p. 66 y 121; CARVAJAL, Antonio: «María Victoria Atencia, o la armonía», *cit.*, p. 125; CARVAJAL, Antonio: «Consideraciones sobre la métrica en *La copa del rey de Thule*, de Francisco Villaespesa», *cit.*, p. 77; Rubén Darío, *Sonetos de Azul... a Otoño. Comentados por Antonio Carvajal*, *cit.*, p. 56.

³⁹ JAKOBSON, Roman: *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1983, p. 45.

⁴⁰ Cfr. TORRE, Esteban: *El ritmo del verso*, *cit.*, pp. 32-50

⁴¹ CARVAJAL, Antonio: *Extravagante jerarquía (Poesía 1968-1981)*. Madrid: Hiperión, 1983, p. 157.

⁴² CARVAJAL, Antonio: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, *cit.*, p. 35.

teorías de Príncipe, que distinguió entre un acento circunflejo de dos emisiones de voz, y otro de una. El primero, que afectaría a los verbos «creer», «leer», etc., se marca como una diferencia de tono, de agudo a grave o de grave a agudo, en la pronunciación de ambas vocales, lo que permite «pronunciarlas clara y distintamente, cada cual en sílaba aparte»⁴³, «haciendo de una sílaba dos»⁴⁴. Naturalmente, no puede tratarse de este caso, ya que la pronunciación de «lee» como dos sílabas, en el verso de Carvajal, tendría como consecuencia un dodecasílabo, que rompería el ritmo de las setenas endecasilábicas que componen este poema. Sin duda, Carvajal lo ha confundido con el otro tipo de circunflejo, de una sola emisión de voz o «ligado», variación de tono en una vocal dentro de una sola sílaba que, sin embargo, según Príncipe afecta sólo a las palabras agudas terminadas en consonante ante final de verso o hemistiquio⁴⁵.

Como puede verse, las ideas métricas de Carvajal, tal como se manifiesta en ellas la influencia de Miguel Agustín Príncipe, constituyen una reflexión heterogénea en la que conviven elementos basados en una supuesta isocronía, como el «compás» y la estrofa como unidad rítmica, con otros que subrayan el cómputo silábico y la unidad del verso en la definición del ritmo, como la «frase música» y el valor de las pausas versales. Años después, en su ensayo «Metáfora de las huellas», el poeta granadino consideraría que esta heterogeneidad, análoga a la división de opiniones entre los estudiosos de la métrica, tendría su origen en la vigencia de un sistema de versificación mediante cláusulas:

Nos encontramos ante el problema de la convivencia pacífica de dos sistemas métricos, uno manifiesto —la métrica de versificación silábicoacentual, cuya unidad no es la sílaba, sino el verso—, y otro oculto —la métrica de cláusulas, cuya unidad no es el pie, sino la cláusula, y cuya escansión respiratoria genera unas divisiones en la escritura que dan como resultado líneas iguales o proporcionales, relativamente asimilables al verso silábicoacentual—⁴⁶.

⁴³ PRÍNCIPE, Miguel Agustín: *Fábulas en verso castellano*, cit., p. 408.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 422.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 422 y 488.

⁴⁶ CARVAJAL, Antonio: «Metáfora de las huellas», cit., p. 32.

Sin embargo, frente a los tres críticos más influidos por los ejemplos de versificación mediante cláusulas (Miguel Agustín Príncipe, Ricardo Jaimes Freyre⁴⁷ y Tomás Navarro Tomás), Carvajal parece haberse decantado finalmente por considerar el verso como unidad rítmica, en atención al «valor rítmico» de la pausa versal y la cesura, y a su medida desde la primera sílaba hasta la última acentuada⁴⁸, corroborando parcialmente lo argüido en este trabajo.

Bibliografía utilizada

- ARIAS, Jesús: ««El poema es una partitura mal anotada»». *El País*, suplemento *Signos*, 16-X-2002.
- BAEHR, Rudolf: *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1973.
- CARVAJAL, Antonio: *Extravagante jerarquía (Poesía 1968-1981)*. Madrid: Hiperión, 1983.
- De métrica expresiva frente a métrica mecánica. Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe*. Granada: Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, Universidad de Granada, 1995.
- «María Victoria Atencia, o la armonía». *Revista Litoral*, 1997, 212-213, pp. 124-127.
- «Sonetos de Vicente Aleixandre», en Francisco J. Díaz de Castro: *Comentario de textos. Poetas del siglo XX*. Palma de Mallorca: Universidad de las islas Baleares, 2001, pp. 95-105.
- «José Hierro: la desmesura de lo medido», en Martín Muelas Herráiz y Juan José Gómez Brihuega (coords.), *Leer y entender la poesía: José Hierro*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2001, pp. 47-62.
- «Metáfora de las huellas», en Antonio Carvajal, *Metáfora de las huellas (estudios de métrica)*. Granada: Jizo, 2002, pp. 9-72.
- «Consideraciones sobre la métrica en *La copa del rey de Thule*, de Francisco Villaespesa», en Antonio Carvajal, *Metáfora de las huellas (estudios de métrica)*. Granada: Jizo, 2002, pp. 73-96.
- «Disputa de lo efímero y lo bello», en Martín Muelas Herráiz y Juan José Gómez Brihuega (coords.): *Leer y entender la poesía: poesía y lenguaje*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 38-53.
- «Prólogo» a Rubén Darío, *Sonetos de Azul... a Otoño. Comentados por Antonio Carvajal*. Madrid: Hiperión, 2004, pp. 9-16.
- Poética y poesía*. Madrid: Fundación Juan March, 2004.

⁴⁷ Para la teoría de este autor sobre los «periodos prosódicos» que fundamentan la versificación, *vid.* JAIMES FREYRE, Ricardo: *Leyes de la versificación castellana*. Buenos Aires: Imprenta de Coni Hermanos, 1912, pp. 98-105.

⁴⁸ *Cfr.* CARVAJAL, Antonio: «Metáfora de las huellas», *cit.*, pp. 62-63.

- GALLEGO GALLEGU, Antonio: «Preludio para Antonio Carvajal», en Antonio Carvajal, *Poética y poesía*. Madrid: Fundación Juan March, 2004, pp. 9-15.
- GARCÍA RODRIGO, María Luisa: «Entervista al poeta», en María Luisa Tobar (coord.), «Incontro con il poeta spagnolo Antonio Carvajal». *Atti Academia Peloritana dei Pericolanti*, 1995, vol. LXIX, pp. 177-181.
- GUATELLI-TEDESCHI, Joëlle: *Fruto cierto*. Granada: Ediciones Jizo-Fundación Francisco Carvajal, 2002.
—*La poesía de Antonio Carvajal. Consonante respuesta*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- JAIMES FREYRE, Ricardo: *Leyes de la versificación castellana*. Buenos Aires: Imprenta de Coni Hermanos, 1912.
- JAKOBSON, Roman: *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1983.
- NAVARRO TOMAS, Tomás: *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Syracuse: New York Syracuse University Press, 1966.
—*Manual de pronunciación española*. Madrid: CSIC, 1967.
- ORS, MIGUEL D': *Virutas de taller (1995-2004)*. Valencina (Sevilla): Los Papeles del Sitio, 2008.
- PRÍNCIPE, Miguel Agustín: *Fábulas en verso castellano y en variedad de metros, por don Miguel Agustín Príncipe. Segunda edición: precedida de un prólogo, que contiene la historia de la fábula desde Esopo hasta nuestros días; y seguida de un Arte Métrica, en la cual se analiza detenidamente la versificación castellana, explicándose al propio tiempo los distintos géneros de metro en que estas fábulas se hallan escritas*. Madrid: Imprenta de D. M. Ibo Alfaro, a cargo de Gómez Vera, 1862
- PULIDO TIRADO, Genara: «Poesía y arte en Antonio Carvajal», en Genara Pulido Tirado, *Debate actual de la literatura*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 2003, pp. 95-131.
- TORÉS GARCÍA, Alberto. «Encuentro con Antonio Carvajal». *Canente. Revista literaria* 2002, 3-4, pp. 511-517.
- TORRE, Esteban: *El ritmo del verso. Estudios sobre el cómputo silábico y la distribución acentual, a la luz de la Métrica Comparada, en el verso español moderno*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.
—*Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Historia y teoría del verso libre*. Sevilla: Padilla Libros Editores, 2001.