

ANTONIO CHICHARRO
ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS
(eds.)

JÚBILO DEL CORAZÓN
HOMENAJE AL POETA Y PROFESOR
ANTONIO CARVAJAL

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL
Y TEORÍA DE LA LITERATURA.
UNIVERSIDAD DE GRANADA
2012

© LOS AUTORES.
© UNIVERSIDAD DE GRANADA.
JÚBILO DEL CORAZÓN
HOMENAJE AL POETA Y PROFESOR ANTONIO CARVAJAL
ISBN: 978-84-338-
Depósito legal: Gr./ -2011.
Edita: Editorial Universidad de Granada.
Campus Universitario de Cartuja. Granada.
Preimpresión: TADIGRA S. L. Granada.
Diseño de cubierta: José María Medina Alvea.
~~—Imprime: Imprenta Santa Rita. Monachil. Granada.~~

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos —www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ACENTOS CONTRACADENTES EN *PEQUEÑA PATRIA HUIDA*

MIGUEL ÁNGEL MÁRQUEZ
(Universidad de Huelva)

1. NOMBRE

Cuando cumplió cuarenta años *Tigres en el jardín* (1968), propuse releer esa primera obra sin los prejuicios y las etiquetas simplificadoras de la crítica de urgencia. Nunca he visto en ese poemario, ni en ningún otro posterior de Antonio Carvajal, una poesía artificiosa de raigambre barroca. Es verdad que en sus venas hay gotas de sangre gongorina, pero su verso brota de un manantial único y prístino: el alma de un joven risueño de Albolote, cuya sonrisa juvenil se mantiene viva hasta el día de hoy.

En esta ocasión, quiero que nos detengamos un momento a escuchar, con ese mismo espíritu, su por ahora última entrega, *Pequeña patria huida* (2011), pero sobre todo, que afinemos el oído para aprehender la sublime melodía de un verso vedado para muchos. Leamos la primera estrofa de «Escena de cacería»:

Caza sierpe el neblí; mórbida sufre
su dura boca o pico o sierra o faca;
inconclusos anillos, torpes dientes,
quebrada la cerviz, la sierpe lacia
pende como un carámbano de nieblas 5
y el aire que soñara viva en tierra
muerta la acoge, vara desgajada
de olivo a cuyos pies crecen violetas.

En este poema maravilloso, se funde cierto aire gongorino (en el orden de palabras, paralelismos, imágenes, etc.) con un recuerdo de las *oes* identificativas de Aleixandre en el segundo verso, un endecasílabo puramente yámbico. Después de

toda una vida dedicada a la poesía, Góngora y Aleixandre siguen siendo los genios tutelares de Carvajal, sus personales *daímones*, que le han susurrado siempre a la oreja los errores que no debía cometer. A ellos dos, se suma Garcilaso de la Vega para componer el canónico trío.

Pero más allá de la imaginiería o de la sintaxis, el mayor don de «Escena de cacería» nos aguarda en la acentuación de los versos que abren y cierran su primera estrofa. El primero («Caza sierpe el neblí; mórbida sufre») es un endecasílabo común con acentos en 6ª y 10ª sílabas, y acentos secundarios en 1ª y 3ª sílabas, de tal manera que no sabríamos si clasificarlo como enfático o melódico según la terminología de Navarro Tomás, desgraciadamente tan extendida como vana. El último verso de esa misma estrofa («de olivo a cuyos pies crecen violetas») presenta acentos en 2ª, 4ª, 6ª y 10ª sílabas; se trata, pues, del tipo de endecasílabo horaciano (Márquez, 2009).

Son dos versos distintos, que, sin embargo, presentan un rasgo común: el acento en 7ª sílaba tras el acento en 6ª; como el verso inicial del *Polifemo* de Góngora, «Estas que me dictó rimas sonoras»; o el endecasílabo final del soneto que Aleixandre dedicó a Góngora: «y el acorde total clama perfecto», o el de Garcilaso de la Vega que Carvajal considera el perfecto microrrelato de un soldado de fortuna: «gran paga, poco argén, largo camino»¹.

El primer problema que se nos plantea es cómo denominar a ese acento que precede o sigue inmediatamente a un acento rítmico, es decir, el acento en 7ª sílaba, que es el que más nos interesa ahora, pero también los de 5ª y 9ª sílabas. En «Variaciones sobre un tema de Salvatore Quasimodo II», observamos que el verso 1 presenta acentos en 6ª y 7ª sílabas, y el verso 8, acentos en 9ª y 10ª:

Fragor, fervor si voz, ronco rumor:
las sensaciones colman la memoria.
Sonante el mar, se sabe; sonorosa-
mente se reconoce en cada olvido
los leves rastros de anteriores búsquedas. 5
Casi tocan los ojos el repliegue
de un afecto. Fue cuerpo la ruina
con latidos y aromas y luz íntima
y es de pronto de noche.

De alguna manera, como en «Escena de cacería», el poeta ha reservado el principio y el final de la estrofa para esos versos tan especiales por sus acentos. El primero («Fragor, fervor si voz, ronco rumor») combina la acentuación en 7ª con un homeopróforon y unas consonancias onomatopéyicas del ruido del mar. El último de la serie de endecasílabos («con latidos y aromas y luz íntima»), antes

1. Garcilaso de la Vega, *Epístola a Boscán* 76.

del heptasílabo final, atrae nuestra atención por sus acentos en 9ª y 10ª, además de la asonancia con el verso anterior, *ruina-íntima*.

En publicaciones anteriores, siguiendo cierta tradición, me refería a esta clase de acento como acento «antirrítmico», un nombre tal vez inapropiado y que requiere como excusación una anotación de Quilis:

Téngase en cuenta que el término antirrítmico, como los demás, sólo se refiere a una determinada situación de las sílabas acentuadas, no indica una falta contra la estética del verso; como todos los recursos de la versificación, este acento antirrítmico se justifica cuando se usa para conseguir un efecto estilístico. (Quilis, 1984: 36, nota 10)².

Oreste Macrí llamó contrapunto³ a este fenómeno métrico, pero esa denominación tampoco resulta satisfactoria, porque la técnica musical contrapuntística designa generalmente una superposición simultánea de melodías. Debemos, pues, seguir a Carvajal como teórico y aceptar su propuesta de llamar a estos versos contracadentes, y por tanto, a esos acentos contracadentes o enfáticos interiores. Su expresividad es reconocida por todos los estudiosos⁴. De hecho, son susceptibles de producir efectos estilísticos admirables cuando son utilizados por los grandes poetas. En este sentido, resulta esclarecedor un verso con acento en 7ª sílaba de Garcilaso de la Vega, *Égloga* III, 141:

y cómo, después desto, él impaciente

En cuanto al patrón acentual, se trata del tipo de endecasílabo más frecuente en Garcilaso de la Vega, el que presenta acentos en 2ª, 6ª y 10ª sílabas. Ahora bien, al hallarse acentuadas la sílabas 5ª y 7ª se produce una concurrencia de tres acentos prosódicos, que se acompaña además con un homeopróforon de dentales, lo que resulta muy adecuado para la expresión de la angustia impaciente de Orfeo en su subida a la luz sin poder mirar a su amada Eurídice. También la maestría de Antonio Carvajal ha sabido aprovechar las posibilidades expresivas del acento contracadente en muchas de sus composiciones; véase «Pequeñas odas VII»:

Tiene frontera el mar, límites tiene
la luz, tiene afiladas las fronteras
sutiles el papel donde tu nombre
mi vida sella.

2. Entendíamos que el prefijo «anti-» es adecuado porque el acento antirrítmico presenta su elevación de tono «frente a» la del acento rítmico, no porque ese acento se oponga a la euritmia.

3. Cf. Domínguez Caparrós, 2001: *sub voce* «contrapunto».

4. Así, Navarro Tomás anota: «Hay ocasiones entre las sílabas impares en que alguna de ellas, la séptima especialmente, recibe un acento gramatical que, aunque fuera de la línea del ritmo, desempeña un papel activo como elemento de expresión» (Navarro Tomás, 1982: 143-144).

2. NATURALEZA

Si la capacidad expresiva del acento contracadente está fuera de duda, su funcionamiento dentro del verso sigue siendo motivo de debate. Para García Calvo, esos acentos prosódicos conservarían la elevación del tono que les corresponde, pero no cumplirían ninguna función rítmica en el verso⁹. Por el contrario, Esteban Torre sugiere una pérdida de tonicidad del acento contracadente:

Puede ocurrir, por ejemplo, que entren en contacto dos sílabas tónicas, pertenecientes a palabras consecutivas. En este caso, como quiera que la sílaba tónica (más acentuada) lo es siempre en relación a un entorno de sílabas átonas (menos acentuadas), una de las dos sílabas en contacto deberá ser relativamente más acentuada, asumiendo así el papel de sílaba tónica en dicho entorno. La imposibilidad de que existan dos acentos rítmicos consecutivos confirma, de esta forma, el principio de eufonía o euritmia, que asegura la alternancia de sílabas fuertes y débiles. (Torre, 2000: 49).

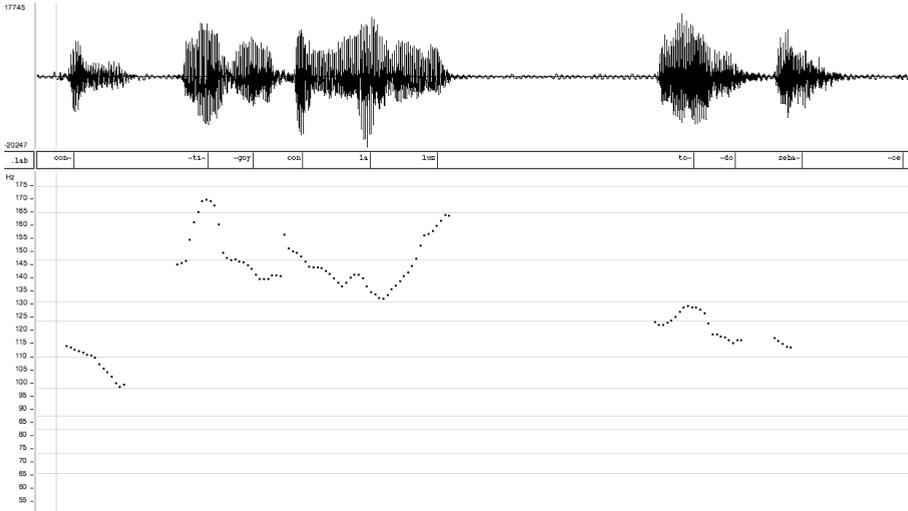
Esta posición teórica es también la de Isabel Paraíso¹⁰, quien, no obstante, distingue el acento antirrítmico del acento enfático; cuando el choque de dos acentos sirve como medio expresivo, Paraíso postula que ambos acentos deben mantenerse por razones estilísticas, intercalando una ligerísima pausa para ambos acentos sean perceptibles (Paraíso, 2000: 83-84).

Estas impresiones subjetivas deben contrastarse con el análisis de tono e intensidad de los versos que presentan algún acento contracadente. A la espera de llevar a cabo una grabación sonora de los poemas de Carvajal, he utilizado el programa Wavesurfer para extraer las curvas de los quince endecasílabos con acento en 7ª que hay en el Fragmento primero de *Espacio*, leído para una radio americana por el propio Juan Ramón Jiménez. De esos quince endecasílabos, he tenido que desechar el verso 409 («mírame bien a mí, pájaro mío»), porque su bajísima calidad sonora impide obtener cualquier dato valioso. En nueve de los otros catorce, se observa que el acento contracadente tiene un tono más bajo que el acento en 6ª sílaba¹¹; como ejemplo, veamos el análisis del verso 463, «contigo y con la luz todo se hace»:

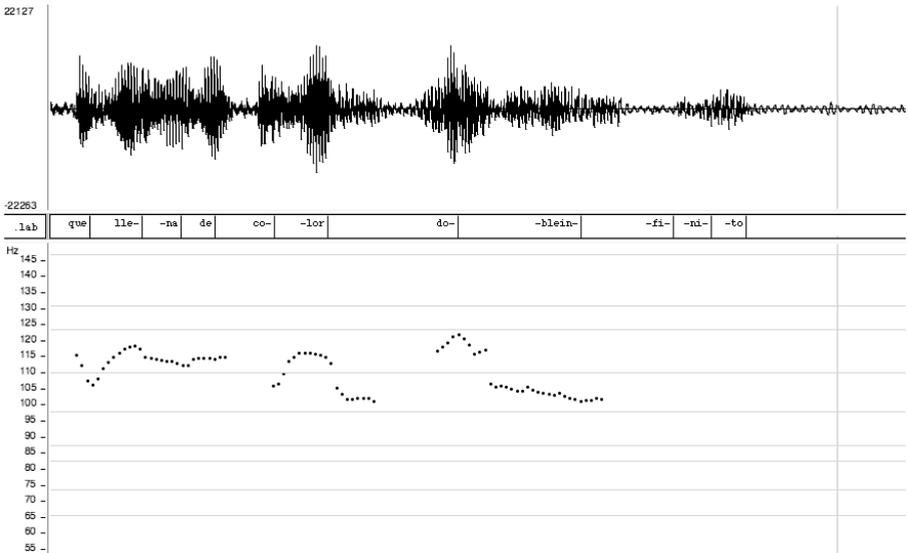
9. «Tomemos una frase como *Te mando mil besos*, en que hay tres tónicas; señalémoslas: *Te mando mil besos*. Como las dos últimas están contiguas, no pudiendo consentir el ritmo en el lenguaje hablado [...] dos tiempos marcados inmediatos [...] sucede que sólo en la segunda de las dos se marca el ritmo; pero ello en modo alguno implica que la palabra *mil* pierda su acento (nada impide, en efecto, que haya dos notas 'altas' contiguas), sino que lo guarda y realiza como en cualquier otra posición» (García Calvo, 1975: 31).

10. «Acento antirrítmico es el que se halla en contigüidad con un acento rítmico, a menudo precediéndole. Al encontrarse así dos sílabas tónicas en contacto, una por motivación gramatical y la otra por motivación gramatical y rítmica, suele desacentuarse parcialmente la primera (desacentuación rítmica secundaria)» (Paraíso, 2000: 83).

11. Versos 59, 130, 183, 220, 326, 380, 447, 460 y 463.



Sin embargo, en cinco versos, el acento contracadente presenta una subida de tono con respecto al acento en 6^o sílaba¹². Como ejemplo, véase el gráfico del verso 287, «que llena de color doble infinito»:



12. Versos 16,189, 287, 310 y 446.

Los datos extraídos del análisis de los versos con acento en 6ª y 7ª sílabas del Fragmento primero de *Espacio* no son concluyentes porque, mientras dos tercios de los casos presentan una pérdida de tonicidad del acento en 7ª, como postulaban Torre y Paraíso, el otro tercio restante contradice esa hipótesis con una elevación del tono que parece confirmar la hipótesis de García Calvo.

3. FUNCIÓN EXPRESIVA

Así pues, quizá la aparente inconsecuencia de los datos no es sino un aviso de nuestro propios *dáimones* para que abandonemos una vía de investigación errónea y volvamos a oír esos versos tan «sonorosamente» significativos. Tras el poema «Escena de cacería», en el que leíamos el verso «de olivo a cuyos pies crecen violetas», Carvajal vuelve a maravillarnos con el poema titulado «Este olivo», cuya segunda estrofa es:

Alberga gorriones y mirlos en su copa 5
o jilgueros pintados en el sol de sus trinos,
mientras halla a sus pies grato cobijo
la recatada viola.

La copa del olivo es alegre albergue para gorriones y mirlos, también para esos jilgueros, cuyos trinos de sol son al mismo tiempo un homenaje y una vuelta de tuerca al trino amarillo del canario de García Lorca¹³. El verso 7 con su acento contracadente y el verso 8 con su «viola» son un eco voluntario de «Escena de cacería». Pasemos ahora a otra composición, «Variaciones sobre un tema de Salvatore de Quasimodo I», en la que podremos comprobar la función enfática del acento contracadente:

Tiembla la luz contra la piedra erguida
de blanda loma en cima; lucia abeja
vibra, gota de luz, lenta en las dádivas
de la dudosa tarde, los jardines
fragantes, espumantes las arenas, 5
y súbita la noche.

En el verso 3, el acento en 7ª sílaba llama nuestra atención sobre el adjetivo «lenta», que se convierte en la clave del verso: ¿puede expresarse mejor la lentitud de la tarde que con ese adjetivo resaltado que precede al lentísimo sintagma cuya esdrújula acaba el verso cuyo sentido se encabalga en el siguiente? Después sigue otro sinuoso encabalgamiento entre los versos 4 y 5, que a su vez permite atenuar

13. F. García Lorca, «Amparo» vv. 8-9 (*Poemas del cante jondo*).

la disposición en quiasmo (jardines – fragantes – espumantes – arenas), para cerrar el poema con un heptasílabo tan rápido como certero: «y súbita la noche».

Para terminar, prestemos atención a los matices sutilísimos de «Diferencias en blanco. Sobre Priego de Córdoba», que el poeta ha dedicado a Antonio López. El reducido formato de esta aportación no permite un comentario minucioso de los cinco poemas que componen la serie pero leamos, al menos, la primera estrofa de «Diferencia V. Fuente de la salud»:

En tus semblantes plateados
 que en mis entrañas el deseo dibujan
 de otra luz, de otra voz, del amor mismo
 bajo la misma luz, miro mi rostro
 con unos ojos que jamás me vieron. 5

El verso 2, un sáfico sin acento complementario ni en 1ª ni en 2ª sílaba, presenta sinéresis en la palabra «deseo», una aspereza voluntaria que también se percibe en otras particularidades métricas; por ejemplo, en las sinalefas que coinciden con el acento final, como en «Pequeñas odas III», verso 3 («nunca me digas tu secreto, no abras»), o en «Fantasía cromática», verso 27 («rosas de invierno saturadas de hombre»). Ese tipo de escansión es un rasgo que caracteriza la poesía de Carvajal, que evita cualquier forma de blandura gratuita y artificiosa, incluso aunque esté consagrada por la tradición; véase, en este sentido, la constante escansión bisílaba de «suave», también a final de verso («Diferencia III», verso 11: «quede solo el latido de las suaves»).

Pero volvamos al poema «Diferencia V». Encontramos de nuevo un encabalgamiento para atenuar una disposición quiasmática muy llamativa entre los versos 3 y 4, este último con otro ejemplo significativo de acento contracadente. La concurrencia de acentos en 6ª y 7ª sílabas hace que las palabras «luz» y «miro» queden resaltadas en ese poema dedicado a la Fuente de la salud, a la contemplación de sus especulares aguas, en las que «otra luz» y «otra voz» son respondidas por el «amor mismo» y a la «misma luz», y en las que un Narciso al revés puede verse con unos ojos amorosos por ajenos.

CONCLUSIONES

Una lectura atenta de *Pequeña patria huida* (2011) nos hace conscientes de la frecuencia tan alta con la que aparecen en los poemas de Carvajal los versos acentuados en 6ª y 7ª sílabas. Pero no debería sorprendernos. Es una característica constante de la mejor poesía: ya hemos visto que en el Fragmento primero de *Espacio* hay, al menos, quince endecasílabos con esa acentuación. Pero es que, además, Carvajal ha utilizado este verso desde *Tigres en el jardín* (1968). El primer poema en endecasílabos de ese poemario, «Poemas del Valparaíso VI», presenta nada menos que cuatro versos con acentos en 6ª y 7ª:

extiendes tu cabello, abres al lino
 ponemos un común astro de besos,
 Todo lo que anhelé, tú me lo has dado;
 lo que no fuiste tú, sombra es de un sueño

Al margen del debate del nombre apropiado que le corresponde, el análisis de las curvas de tono e intensidad de los versos con acento contracadente muestra que la realidad fónica es más compleja que la imagen que forma la categorización de las sílabas como tónicas o átonas. De hecho, en la concurrencia de los acentos en 6ª y 7ª sílabas, las diferencias de tono e intensidad entre los dos acentos cubren todas las posibilidades: igual, mayor y menor tono e intensidad en distintos grados. Por eso no podemos postular simplemente que el acento en 7ª sílaba pierda tonicidad para igualarse a las otras sílabas átonas en la cláusula que va de la 6ª a la 10ª sílaba. Pero tampoco podemos decir que es la pura competencia rítmica la que anula el tiempo fuerte en la 7ª sílaba acentuada, como apunta García Calvo.

En realidad, el endecasílabo con acento contracadente ofrece una ambigua riqueza sonora que le permite, por una parte, armonizar con el entorno de endecasílabos comunes, aunque él mismo no sea un endecasílabo común «común», porque la cesura tras la 6ª acentuada (sobre todo si el tono de la 7ª es superior) facilita que se oiga como un verso compuesto de 7+5, en el que el adonio mantiene su acentuación canónica en 1ª y 4ª sílabas¹⁴.

En resumen, el endecasílabo con acento contracadente en 7ª sílaba se pliega sin dificultad al entorno endecasilábico común, pero al mismo tiempo elude la expectativa de la regular cláusula cuaternaria entre 6ª y 10ª con tres átonas, e introduce así una variación en el verso, que logra evitar la monotonía sin romper el ritmo del poema. Escuchemos —para terminar y corroborar nuestra interpretación— el estremecedor comienzo del temprano poema «Sierpe profana» (*Serenata y navaja*, 1973):

Quien tanto te adoró, muerde tu pecho
 y desata torrentes carmesíes

¿Quién negará que la mayor fuerza de la antítesis «adoró / muerde» procede de sus acentos enfrentados? Al mismo tiempo, Carvajal ha logrado un primer verso magistral y voluntariamente ambiguo, pues tratándose de un endecasílabo de lo más común (acentos en 2ª, 6ª y 10ª), podemos sentirlo gracias a su acento contracadente como un arranque de seguidilla¹⁵:

Quien tanto te adoró, // muerde tu pecho

14. Los poetas maldotados, que de todo tiene que haber en la viña del señor, no sólo abusan de los endecasílabos comunes a costa de los sáficos, sino que evitan como un peligro esos dos acentos concurrentes en 6ª y 7ª, que se les levantan como dos caballos a un mal auriga, juntos e indomeñables.

15. Cf. Dionisio Pérez Venegas. *La métrica de «Extravagante Jerarquía»*, en prensa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARVAJAL, Antonio (2002), *Metáfora de las huellas*, Granada, Método ediciones.
- CARVAJAL, Antonio (2011), *Pequeña patria huída*, Valladolid, Ámbito ediciones-Diputación de Valladolid.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1992), *Métrica española*, Madrid, Síntesis.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2001), *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza.
- GARCÍA CALVO, Agustín (1975), *Del ritmo del lenguaje*, Barcelona, La Gaya Ciencia.
- MÁRQUEZ GUERRERO, Miguel Ángel (2009), «Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano», *Revista de Literatura*, LXX I, nº 141, 11-38.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1982), «La musicalidad de Garcilaso», *Los poetas en sus versos*, Barcelona, Ariel.
- PARAÍSO, Isabel (2000), *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros.
- PÉREZ VENEGAS, Dionisio, *La métrica de «Extravagante Jerarquía»*, en prensa.
- QUILIS, Antonio (1984), *Métrica española*, Barcelona, Ariel.
- TORRE, Esteban (2000), *Métrica española comparada*, Sevilla, Universidad de Sevilla.