

gue:

Los-dos-bue-nos-pi-lo-tos / del-ai-re-su-bi-rí-(a)-mos
so-bre-los-a-vi-o-nes / del-sue-ñoal-al-to-so-to
de-la-glo-ria-yal-mun-do / prín-ci-pes-ba-ja-rí-(a)-mos
el-mir-to-yel-lau-rel(-) / la-pal-me-ra-yel-lo-to.
Des-cen-der-ya-qué-dul-ce-co-ro-na-dos
por-los-lam-pos-ce-les-tes / so-breel-ca-rro-del-true-no
con-es-tre-llas-los-fie-ros / pe-chos-con-de-co-ra-dos
al-mar-de-nues-tra-vi-da / yaes-me-ral-day-se-re-no.
Y-re-cor-dar-al-to-que / fi-nal-de-la-re-tre-ta
la-cla-ra-faz-del-al-ba / su-voz-he-cha-cor-ne-ta
de-cris-tal-lar-goy-fi-no / en-laan-ti-gua-ma-ña-na
que-zar-pa-mos-del-mun-do / so-bre-el-crin-del-vien-to
yen-tra-mos-en-el-cie-lo / del-es-tre-me-ci-mien-to
ba-jo-los-ga-llar-de-tes / ro-sas-de-la-di-a-na.

Para ajustarse al patrón silábico propuesto, es necesario tener en cuenta, aparte de las frecuentes sinalefas, los siguientes fenómenos: final esdrújulo en el segundo hemistiquio de los versos primero y tercero; diéresis en el primer hemistiquio del segundo verso (a-vi-o-nes), y en el segundo hemistiquio del último verso (di-a-na); final agudo en el primer hemistiquio del cuarto verso; hiato en el undécimo verso por la pausa entre los dos hemistiquios (fi-no / en), y en el duodécimo verso (so-bre-el).

5.

EL ACENTO

5.1. El acento métrico

El acento es elemento fundamental del ritmo del verso, hasta el punto de que los factores que definen el esquema (el metro) de las principales clases de versos, como se verá, son el número de sílabas y el número y lugar de los acentos. Como punto de partida, el verso utiliza la *acentuación normativa de las palabras en la pronunciación corriente*, tal como se encuentra descrita en los manuales de pronunciación (Navarro Tomás, 1968: 181-196; Quilis, 1984: 22-26).

En la historia de las teorías métricas españolas se puede comprobar que la discusión acerca de la naturaleza del acento —es decir, su relación con el tono, la cantidad o la intensidad— ha tenido interés porque podía proporcionar una base a los ensayos de versificación cuantitativa: la sílaba acentuada podía jugar el papel de la sílaba larga de la versificación clásica (Domínguez Caparrós, 1975: 130-147).¹

Aunque la base lingüística del acento métrico está en el acento prosódico, no hay que olvidar que la integración de

¹ Para la discusión sobre la naturaleza del acento español en la fonética actual, puede verse Canellada y Madsen (1987: 65-74).

este en el esquema rítmico del verso a veces obliga a ciertas adaptaciones que ilustran la dosis de convencionalidad que tienen los hechos métricos.² Veamos algunos ejemplos.

Por influencia del esquema rítmico, de la música y de la rima, se producen: desplazamientos del acento de la palabra, acentuación en sílabas átonas, doble acentuación de polisílabos, acentuación de monosílabos, desacentuación de sílabas tónicas.³

¡Ya viene el cortejo!
¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines.
La espada se anuncia con vivo reflejo:
ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines.

Rubén Darío, "Marcha triunfal"

El ritmo acentual del poema de Rubén Darío obedece al esquema del grupo de tres sílabas métricas con acento en la sílaba central:⁴

- ' - / - ' -
- ' - / - ' - / - ' - / - ' - / - ' -
- ' - / - ' - / - ' - / - ' -
- ' - / - ' - / - ' - / - ' - / - ' -

² José Coll y Vehí, en sus *Diálogos Literarios* (1866), planteó explícitamente la distinción entre acento prosódico y acento rítmico en términos que siguen siendo válidos para la discusión del problema (Domínguez Caparrós, 1975: 153-155).

³ S. G. Morley (1927) recogió y clasificó ejemplos de modificaciones de acentos en versos cantados y no cantados, en poesía burlesca y poesía seria: cambio de esdrújulo en agudo, de grave en agudo (o de inacentuado en agudo), de sobresdrújulo en agudo, de esdrújulo en grave, y de grave en esdrújulo. Una de sus conclusiones es que «el canto (y sobre todo el canto burlesco, o bailado si se quiere) contribuye grandemente a la desfiguración de la palabra. Los tipos naturales (*siéntaté, aunqué*) se encuentran en todas partes; los violentos (*polvó, arbolé*) solamente en el canto» (1927: 272). Joaquín Balaguer (1954: 223-242) trata de «La dislocación del acento en el verso castellano», y en esta misma obra estudia el autor dominicano la doble acentuación de los polisílabos y de la acentuación de monosílabos (1954: 189-221). Ángeles Estévez (1987) ha estudiado el desplazamiento acentual en el primer hemistiquio del alejandrino del poeta modernista uruguayo Julio Herrera y Reissig, y en las rimas de este y otros modernistas hispanoamericanos (Rubén Darío, Ricardo Jaimes Freyre y Leopoldo Lugones).

⁴ El signo (-) indica sílaba átona, y el signo (') sílaba tónica.

Pues bien, para que el esquema se manifieste plenamente —así ocurre en un ejemplo de ejecución próximo del canto, o en el canto—, es necesario desacentuar el adverbio «ya» siempre que aparece, y la palabra «oro», en el cuarto verso, y hay que acentuar el artículo «los», en el mismo cuarto verso.⁵

Pero en versos de corte más tradicional, como el endecasílabo o el alejandrino, aparece también el fenómeno de la acentuación rítmica que modifica la acentuación prosódica. Así, en el poema de *Prosas profanas* titulado "El reino interior", Rubén Darío utiliza alejandrinos como los siguientes (vv. 41-49):

Al lado izquierdo del camino y paralela-
mente, siete mancebos —oro, seda, escarlata,
armas ricas de Oriente —hermosos, parecidos
a los satanes verlenianos de Ecbatana,
vienen también. Sus labios sensuales y encendidos,
de efebos criminales, son cual rosas sangrientas;
sus puñales, de piedras preciosas revestidos
—ojos de víboras de luces fascinantes—,
al cinto penden; arden las púrpuras violentas.

Para que todos los versos del fragmento, que se encuentra en un poema de ochenta versos alejandrinos y heptasílabos (y uno de tres sílabas), puedan ser interpretados como alejandrinos, en un ejemplo de ejecución muy rítmica, hay que proponer acentuaciones como las siguientes:

al-la-doiz-quier-do-dél(-) / ca-mi-noy-pa-ra-le-la
a-los-sa-ta-nes-vér(-) / le-nia-nos-de Ec-ba-ta-na
o-jos-de-vi-bo-rás(-) / de-lu-ces-fas-ci-nan-tes.⁶

⁵ El tratadista chileno Eduardo de la Barra ya había estudiado la influencia del ritmo en la acentuación de las palabras en el verso (Domínguez Caparrós, 1975: 158-160). Véase también Emiliano Díez Echarri (1949: 135-137).

⁶ En este mismo poema pueden encontrarse otros alejandrinos ternarios (con acento en 4ª, 8ª y 13ª) como los siguientes (vv. 56, 63 y 68): «llenan el aire de hechiceros beneficios» (lle-nan-el-ai-re-dehé(-) / chi-ce-ros-be-ne-fi-cios); «en su blancura de palomas y de estrellas» (en-su-blan-cu-ra-dé(-) / pa-lo-mas-y-dees-tre-llas); «¿Acaso piensan en la blanca teoría?» (a-ca-so-pien-sas-én(-) / la-blan-ca-te-or-i-a). Para el comentario y discusión de estas y otras formas similares en el poeta nicaragüense, puede verse mi trabajo sobre métrica y poética en Rubén Darío (Domínguez Caparrós, 1990).

Fenómenos de este tipo, así como la acentuación doble de los polisílabos, se ven favorecidos por el hecho de que, en un grupo de sílabas átonas, debido a un movimiento de alternancia, se destacan unas sobre otras a partir de la tónica, y por eso en un grupo de seis sílabas con acento en la quinta, por ejemplo, se nota un acento secundario en la primera y tercera sílabas. Pero cuando el grupo es de cuatro o cinco sílabas con acento en la cuarta, entonces no se aplica el principio de alternancia, y el acento secundario cae en la primera, y no en la segunda.⁷

Cuando el desplazamiento del acento de la palabra supone adelantar su lugar, se le da el nombre de *sístole*, como en los endecasílabos de Garcilaso (*Elegía*, II, vv. 117-118):

ternía el presente por mejor partido
y agradecería siempre a la ventura.

Las formas «ternía» y «agradecería» adelantan el acento a la sílaba anterior, con sístole y diptongación de «ia».

Cuando el desplazamiento consiste en un retraso del lugar del acento, se llama *diástole*. El siguiente alejandrino de Rubén Darío ("La gitanilla") exige la acentuación «patina» por «pátina»: «tenía la patina / de las horas errantes». Lo mismo ocurre en el tercero de los versos siguientes de Cervantes (*Viaje del Parnaso*), donde la rima y la medida exigen la acentuación «magnífico» por «magnífico»:

Y quedar del licor süave y rico
el pancho lleno, y ser de allí adelante
poeta ilustre, o al menos magnífico.

La necesidad rítmica de acentuar un polisílabo en más de una sílaba queda claramente comprobada en el tercero de los

⁷ Si se toma como clave el número 3 para la intensidad de la sílaba tónica, el 2 para la sílaba con acento secundario, y el 1 para la sílaba átona, entonces se tienen los siguientes ejemplos: 2-1-3 («asador»), 3-1-2 («cántaro»), 1-3-1-2 («olímpico»), 2-1-3-1 («dormitorio»), 2-1-2-1-3-1 («el que me dijeron»), 2-1-1-3-(1) («empapelado, atronador, en la casilla»). Véase T. Navarro Tomás (1968: 195-196).

cuatro siguientes endecasílabos de Góngora (soneto a Fray Esteban Izquierdo):

La Aurora, de azahares coronada,
sus lágrimas partió con vuestra bota,
ni de las peregrinaciones rota,
ni de los conductores esquilmada.

La palabra «peregrinaciones» tiene que llevar acento, además de en la quinta sílaba, en la primera y en la tercera, pues para que el endecasílabo no se desmorone como verso es necesario un acento métrico en 4ª o en 6ª, además del que ya lleva en 8ª y en 10ª.

5.2. Análisis del ritmo acentual

Es muy frecuente proponer modelos de explicación de la forma en que se organiza el acento en el verso español. Estas propuestas parten del reconocimiento de unidades rítmicas formadas por grupos interiores de sílabas métricas en torno a un acento. Cada unidad de dos o tres sílabas—aunque hay quien las admite más largas—se llama «cláusula rítmica» o «pie acentual» («métrico» o «rítmico»)⁸. Así, los siguientes dodecasílabos de *El estudiante de Salamanca*, de José de Espronceda, pueden explicarse por el siguiente esquema acentual:

- ' - / - ' - // - ' - / - ' -

En tanto don Félix a tientas seguía,
delante camina la blanca visión,
triplica su espanto la noche sombría,
sus hórridos gritos redobla Aquilón.

En estos versos se aprecia una organización del ritmo en grupos de tres sílabas métricas con acento en la segunda. Se

⁸ En Canellada y Madsen (1987: 84-125) puede verse una detallada descripción de las cláusulas en la pronunciación del español, con análisis de abundantes ejemplos.

pués, se llama «anfibráquico».
Los modelos de análisis del ritmo acentual del verso castellano pueden clasificarse en los tres que, por el nombre del más conocido defensor de cada uno de ellos, se llamarían: el de Andrés Bello, el de Tomás Navarro Tomás y el de Rafael de Balbín. Pasemos a caracterizarlos muy brevemente.

5.2.1. El sistema de cláusulas rítmicas de Andrés Bello

El ilustre filólogo venezolano, Andrés Bello, concebía el ritmo como la división del verso en particillas de una duración fija, señaladas por algún accidente perceptible al oído, que en castellano es el acento. Estas particillas son las cláusulas rítmicas. Los grupos de sílabas se organizan por el acento, y no es necesario que coincidan principio y fin de cláusula y de dicción. Las «cláusulas rítmicas» son cinco: dos disílabas y tres trisílabas. El grupo de dos sílabas con acento en la primera se llama «cláusula trocaica» (‘ -), y, consecuentemente, la sucesión de grupos de esta clase engendra el «ritmo trocaico». Si el acento va en la segunda, se produce una «cláusula yámbica» (- ‘), y el ritmo que engendra se llama «yámbico». El grupo de tres sílabas, según lleve el acento en la primera, en la segunda o en la tercera sílaba, se llama «cláusula dactílica» (‘ - -), «anfibráquica» (- ‘ -), o «anapéstica» (- - ‘). Veamos unos ejemplos:

Con mi llorar las piedras enternecen
su natural dureza y la quebrantan;
los árboles parece que se inclinan;
las aves que me escuchan, cuando cantan,
con diferente voz se condolecen
y mi morir cantando me adivinan.

Garcilaso, *Égloga I*

Estos versos se entienden como organizados con un ritmo yámbico, pues acentúan siempre en las sílabas pares, aunque no aparezcan todas las sílabas pares acentuadas, pues una acumulación tal de acentos sería inarmoniosa en español.

Dios, que con su poderío
lleno de infinito anhelo,
riega auroras en el cielo
y echa mundos al vacío.

Rubén Darío, “El arte”

Los versos de Rubén Darío que se acaban de leer van acentuados en sílaba impar, y se explican como organizados por un ritmo trocaico, aunque no aparezcan acentuadas todas las sílabas impares, por lo insufrible de tal aglomeración de acentos.

El muy conocido primer verso de la “Salutación del optimista”, de Rubén Darío, se organiza en una sucesión perfecta de cláusulas dactílicas: «Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda». Lo mismo ocurre en los siguientes octosílabos de Espronceda:

Todo en furiosa armonía
todo en frenético estruendo,
todo en confuso trastorno
todo mezclado y diverso.

Espronceda, *El estudiante de Salamanca*

Los versos de Espronceda que pueden leerse a continuación están gobernados por la sucesión de grupos de tres sílabas con acento en la segunda, originando, de esta forma, un ritmo anfibráquico:

Y luego el estrépito crece
confuso y mezclado en un son,
que ronco en las bóvedas hondas
tronando furioso zumbó.

Espronceda, *El estudiante de Salamanca*

También José de Espronceda nos proporciona un ejemplo de cláusula rítmica anapéstica en los siguientes versos:

y sus dedos enjutos en él;
y después entre sí se miraron,
y a mostrarle tornaron después.

Espronceda, *El estudiante de Salamanca*

La lectura de los versos anteriores hace percibir el distinto efecto de cada uno de los ritmos, que el mismo Andrés Bello caracterizaba, sintéticamente, de la siguiente manera:

«En el ritmo trocaico y anfibráquico, se percibe algo de reposado y grave; el dactílico se mueve como a saltos, y con todo eso carece de la energía del yámbico y de la rápida ligereza del anapéstico, en los cuales la movilidad es más uniforme y continua» (1981: 143).

5.2.2. *El modelo musical de Tomás Navarro Tomás*

Para Tomás Navarro Tomás, el ritmo del verso se organiza según el mismo principio que la música o el canto. En el verso hay un «periodo rítmico», equivalente al compás musical, marcado por el apoyo de intensidad. El periodo rítmico interior comprende desde la sílaba que lleva el primer acento hasta la que precede a la que lleva el último acento. La sílaba que lleva el acento final y todas las átonas que le siguen, más la pausa y las sílabas átonas iniciales del verso siguiente conforman el «periodo de enlace». Para la configuración del ritmo del verso quedan fuera, en «anacrusis», las sílabas que preceden a la primera acentuada, y este hecho va a determinar la gran diferencia del sistema de Navarro Tomás: ya que el ritmo y la cláusula se configuran siempre a partir de una sílaba acentuada, solamente serán posibles cláusulas dactílicas y trocaicas. Las cláusulas yámbicas, anapésticas y anfibráquicas, según Navarro Tomás (1956: 37), «carecen de papel efectivo en el ritmo oral». Las cláusulas del verso pueden ser todas dactílicas, todas trocaicas, o mezclarse unas con otras; así se producen versos de ritmo dactílico, trocaico, o mixto.

Las consecuencias de esta forma de analizar el verso se ven en la distinta calificación de los tipos determinados por Be-

llo: así, el ritmo «yámbico» se convierte en «trocaico», pues la sílaba átona inicial queda en «anacrusis» (- / ' - / ' - / ' - / ...); el ritmo «trocaico» de Bello sigue siendo trocaico en el sistema de Navarro Tomás; pero el «anfibráquico» y el «anapéstico», al dejar en «anacrusis» las sílabas átonas con que empiezan, se confunden con el «dactílico», único ritmo ternario reconocido por el filólogo español.

Un verso como el del ejemplo de cláusula anapéstica, según Bello, se analiza como dactílico en el modelo musical de Navarro Tomás de la siguiente manera:

De-sus/ó-jos-los/hué-cos-fi/já-ron

donde hay «anacrusis» (De-sus), dos cláusulas dactílicas (o-jos-los / hue-cos-fi), y un «periodo de enlace», que comprende las dos últimas sílabas del verso (ja-ron), la pausa y las dos sílabas átonas con que empieza el verso siguiente (y-sus).

El periodo de ritmo «mixto» (mezcla de cláusulas binarias y ternarias) es el más abundante en el conjunto de la versificación española. Un ejemplo de periodo mixto se encuentra en el verso siguiente de José de Espronceda (*El estudiante de Salamanca*, v. 265):

tuen/can-toel/ai-re-lle/vó

donde hay «anacrusis» (tuen), además de una cláusula bisílaba (cantoel), y otra trisílaba (ai-re-lle).

5.2.3. *El sistema de análisis binario de Rafael de Balbín*

El modelo de análisis propuesto por Rafael de Balbín se funda en una concepción binaria del ritmo acentual, pues el signo par o impar del último acento del verso es el que marca el carácter yámbico o trocaico del mismo. En función de ese signo par o impar, todos los demás acentos interiores del verso se clasifican en «rítmicos» (los que coinciden con el signo -par o impar- del último acento del verso), y no rítmicos, pues la única ley constante de la distribución de los acentos prosódicos es «la disposición alternada de *acentuación / desacentuación*» (Balbín, 1962: 123).

Como consecuencia, no tienen cabida en este modelo los ritmos ternarios, ya que forzosamente rompen la ley de alternancia de sílaba acentuada / no acentuada. Según este sistema, los ejemplos antes comentados, al hablar del modelo de Andrés Bello, de ritmo «dactílico» (acentos en primera, cuarta y séptima), «anfibráquico» (acentos en segunda, quinta y octava), y «anapéstico» (acentos en tercera, sexta y novena), se analizan de forma muy distinta: el que hemos llamado «dactílico» no es más que un ritmo «trocaico» (signo impar) con un acento extrarrítmico en cuarta (pues es de signo distinto al último); el «anfibráquico» del ejemplo es un ritmo «yámbico» (signo par del último acento) con un acento extrarrítmico en quinta (pues es de signo impar, distinto del signo del último acento); el ejemplo de «anapéstico» es un ritmo trocaico (signo impar) con un acento extrarrítmico en sexta.⁹

Por lo que se refiere a los ritmos binarios (yámbico y trocaico), hay acuerdo entre los resultados de los análisis de Andrés Bello y los de Rafael de Balbín.

5.2.4. Las cláusulas rítmicas y el verso español

Los pies métricos o cláusulas rítmicas se han utilizado en el análisis del verso castellano desde el principio de la teoría métrica española: Nebrija, Correas o Soto de Rojas, son un ejemplo, por lo que se refiere al Siglo de Oro (Díez Echarri, 1949: 153-158). Los tratadistas de los siglos XVIII y XIX no ignoran tampoco esta forma de descripción del ritmo del verso, y hay que destacar el arraigo de este tipo de análisis en los

⁹ Por supuesto, estas equivalencias se refieren solamente a los ejemplos concretos comentados, porque si la longitud de los versos tuviera una cláusula trisílaba más, entonces el signo del último acento sería el contrario. Así, un dactílico de cuatro cláusulas (acentos en primera, cuarta, séptima y décima) sería yámbico en el sistema de Rafael de Balbín; y un anfibráquico de cuatro cláusulas también (acentos en segunda, quinta, octava y undécima) sería trocaico; mientras que un anapéstico de cuatro cláusulas (acentos en tercera, sexta, novena y duodécima) sería yámbico. Como puede observarse, cambia completamente el carácter del ritmo respecto de los de tres cláusulas que se han comentado antes. Es lógico que las cláusulas de los ritmos ternarios pierdan su entidad en este sistema, ya que el punto de partida es una concepción binaria del ritmo.

tratadistas americanos del siglo XIX, que siguen el ejemplo de Andrés Bello. El chileno Eduardo de la Barra es un buen ejemplo de la importancia que adquieren estas cuestiones en una época en que los modernistas van a hacer ensayos conscientes de ajuste del verso a esquemas precisos de acentuación. Su teoría, la polémica con el español Eduardo Benot a propósito de esta cuestión, y una relación de autores que rechazan o apoyan esta forma de concebir el ritmo acentual, pueden encontrarse en nuestra historia de las teorías métricas del siglo XIX (Domínguez Caparrós, 1975: 83-111).

En el siglo XX, sistemas tan difundidos para el análisis del ritmo, como los que acabamos de comentar de Navarro Tomás o de Rafael de Balbín, parten también de la división interna del verso en grupos de sílabas con un acento. Pero hay otros autores que han aplicado en este siglo el sistema de cláusulas en la descripción del verso español, como Aguado (1923) o Jaimes Freyre (1974).

Sin entrar en la detallada discusión del carácter de las cláusulas y su poder explicativo del ritmo, sí conviene enumerar los que pueden considerarse como límites de este tipo de análisis, si se piensa en el conjunto de las manifestaciones del verso español.

En primer lugar, la amplitud de la manifestación del ritmo en cláusulas rítmicas está en relación directa con la amplitud de las formas castellanas de versificación que hemos llamado «silabotónica» y «tónica» (acentual y silabotónica de cláusulas).

En segundo lugar, está claro que las clases mencionadas («silabotónica» y «tónica») se explican por el análisis rítmico de cláusulas.

Por último, en todos los otros tipos diferenciados («versificación silábica», «fluctuante», «cuantitativa» y «libre») la regularidad acentual aparecerá como fruto de una elección estilística del autor, no de una exigencia del «modelo de verso», y tendrá, pues, una función expresiva, no sistemática y constitutiva del verso. Esto quedará más claro quizá después del comentario concreto que hagamos al final de este capítulo.¹⁰

¹⁰ Incluso se han tomado las divisiones interiores del verso en torno a un acento como criterio para la delimitación de unidades en un análisis estilístico

Siempre que se estudia el papel del acento en la versificación castellana, se observa que no todos los acentos prosódicos tienen la misma función, que viene determinada por su lugar en la cadena rítmica. Tres son las grandes clases de acentos según su papel en el verso: acento rítmico, extrarrítmico y antirrítmico.¹¹

El «acento rítmico» es el que viene exigido por el «esquema métrico». Así, será rítmico siempre el acento final de verso en la penúltima sílaba métrica, y si se trata, por ejemplo, de un modelo de verso yámbico, serán rítmicos todos los acentos que van en sílaba par. La misma terminología empleada para referirse al acento rítmico expresa la importancia que se concede a ciertos acentos en el interior del verso, pues el acento rítmico se ha llamado también «constitutivo», «dominante», «esencial», «fundamental», «indispensable», «necesario», «obligado», «principal», «prominente», «versal», etc. (Domínguez Caparrós, 1985, s.v. «acento rítmico»).

Es muy frecuente la observación de que el verso español necesita, además de un determinado número de sílabas, que tenga algunos acentos en el interior, sobre todo si se trata de versos simples de más de ocho sílabas, y, por supuesto, en el caso de versos que pertenecen a la versificación tónica (acentual y silabotónica de cláusulas). Estos acentos son los rítmicos.

Por poner un ejemplo, en el endecasílabo siempre se observa que no basta la reunión de once sílabas para que el ver-

que parte de la métrica. Para G. Tavani, el «ritmema» es un segmento formado de palabras rítmicamente organizadas, pues el acento rítmico delimita segmentos de discurso; estos acentos son los que marcan los núcleos de los ritmemas. El ritmema, así delimitado por el acento rítmico, se descompone en cuatro niveles: rítmico, lingüístico, endopoético (significado dentro de la obra del autor) y «epoético» (significado dentro de una tradición). Véase su comentario del poema de Pablo Neruda, «Los perdidos del bosque», (G. Tavani, 1976), donde hay una introducción teórica del método, que también es explicado en una recopilación posterior, en portugués, de trabajos (Tavani, 1983: 59-73), entre los que hay varias aplicaciones concretas a poetas de distintas literaturas (Pessoa, Espriu, Neruda, Pavese). Mario Pazzaglia (1981), por su parte, ha expresado sus objeciones al método de G. Tavani.

¹¹ Para la caracterización de estos tipos de acento en nuestra tradición métrica, véase J. Domínguez Caparrós (1975: 160-177).

so se constituya como tal, sino que son imprescindibles además unos acentos en lugares determinados del interior del verso: sexta sílaba, o cuarta y octava, o cuarta y séptima. En los dos primeros casos se configura un endecasílabo de ritmo «yámbico», y en el último (sobre todo si se acentúa también la primera, como frecuentemente ocurre) tenemos un endecasílabo de ritmo «dactílico». En el siguiente ejemplo, de la *Égloga I* de Garcilaso, son rítmicos todos los acentos que caen en sílaba par, pues vienen exigidos por el modelo yámbico, que es el que rige en estos versos:

En tanto que este tiempo que adevino
viene a sacarme de la deuda un día
que se debe a tu fama y a tu gloria
(qu'es deuda general, no sólo mía,
mas de cualquier ingenio peregrino
que celebra lo digno de memoria).

El «acento extrarrítmico» es el que, en el interior del verso, ocupa un lugar no exigido por el modelo de verso, y tampoco está en posición inmediata a un acento rítmico. Los nombres con que se conoce esta clase de acentuación indican su carácter no constitutivo para el verso, pues el acento extrarrítmico se llama también «accesorio», «accidental», «facultativo», «libre», «potestativo», «suplementario», «variable», etc. (Domínguez Caparrós, 1985, s.v. «acento extrarrítmico»). En los versos de Garcilaso citados antes, son extrarrítmicos los acentos de «viene» (verso segundo, sílaba primera), «debe» (verso tercero, sílaba tercera), «celebra» (verso sexto, sílaba tercera).

Es frecuente destacar la importancia estilística de este tipo de acentos, precisamente porque, al no venir exigidos por el esquema métrico, son los acentos que dotarán al verso de su cadencia particular.

El «acento antirrítmico» es el situado en posición inmediata a la de un acento rítmico. Los nombres de «antiversal», «obstruccionista» o «perjudicial», con que también se conoce, dan idea de una valoración negativa para la confluencia de acentos en el interior del verso. En el cuarto de los versos de

Garcilaso que venimos comentando, el acento de la primera sílaba (quees) va inmediato al rítmico de la segunda (deuda). Estilísticamente, sin embargo, la confluencia de acentos es recurso que no suele pasar inadvertido por el poeta, que lo utilizará con fines expresivos.¹²

Si la calificación de «rítmico», «extrarrítmico» y «antirrítmico» se hace depender de las normas del modelo de verso, y si sabemos que, por lo que se refiere a la acentuación, hay propuestas distintas para explicar su organización rítmica (según hemos visto al hablar de los sistemas de Bello, de Navarro Tomás y de Rafael de Balbín), entonces no puede sorprender la divergencia en la consideración de algunos acentos como rítmicos en un modelo y como extrarrítmicos o antirrítmicos en otro. Veamos un ejemplo.

¡Los bárbaros, Francia! ¡Los bárbaros, cara Lutecia!
Bajo áurea rotonda reposa tu gran Paladín.
Del ciclope al golpe, ¿qué pueden las risas de Grecia?
¿Qué pueden las gracias, si Herakles agita su crin?

Cada uno de estos versos de Rubén Darío, primer cuarteto de su soneto "A Francia" (1893), consta de quince sílabas métricas con acento rítmico en la segunda, quinta, octava, undécima y decimocuarta. El ritmo acentual es anfibráquico (- ' - / - ' - / - ' - / - ' - / - ' -), según el modelo que hemos llamado de Andrés Bello. El acento en séptima sílaba del tercer verso (qué) será antirrítmico, pues va inmediato al acento rítmico de octava sílaba. En el mismo caso está el acento en primera sílaba del verso cuarto, por ir inmediato al rítmico de la segunda sílaba.

Si aplicamos el modelo musical de Navarro Tomás, el ritmo es dactílico, con una sílaba (la primera) en anacrusis, pero los acentos que hemos calificado de rítmicos siguen manteniendo la condición de tales. El análisis no cambia en lo fundamental si se consideran estos versos como pentadecásí-

¹² Véase, por ejemplo, el análisis de la acentuación antirrítmica en San Juan de la Cruz (Esquer, 1956), o en Fernando de Herrera (Ferguson, 1981: 47-116).

labos (versos de quince sílabas) compuestos de un hexasílabo y un eneasílabo.

Distinto es el resultado si se parte de una concepción binaria del ritmo (yámbico o trocaico), pues entonces el ritmo es yámbico (la última sílaba acentuada es de signo par) y se consideran extrarrítmicos (por ir en sílaba impar) los acentos en las sílabas quinta y undécima. Y si se analizan como compuestos de hexasílabo y eneasílabo, entonces sería extrarrítmico el acento en segunda sílaba, ya que el ritmo del hexasílabo (con acento final en quinta sílaba) es trocaico. Y habría que considerar rítmico el acento en primera sílaba del cuarto verso, mientras que sería antirrítmico el de segunda sílaba.

5.4. El ritmo acentual en la versificación silábica

Dejando aparte los casos de versificación en que el lugar del acento está prefijado por normas precisas (es decir, en la versificación silabotónica y en la tónica), en la versificación silábica muchos de los tipos rítmicos descritos en los manuales corresponden a variedades estilísticas.¹³ Es decir, se trata de ejemplos de versos en que se puede apreciar una tendencia a la regularidad acentual más o menos marcada, pero no excluyen otros ejemplos que no se ajusten al esquema. Lo normal es la manifestación del ritmo mixto. Esto explica el que, por ejemplo, cuando hay dos acentos en posición contigua se tengan dudas para calificar al uno de «rítmico» y al otro de «antirrítmico». Pues en la realidad concreta del poema las cosas son muy matizadas y susceptibles de variedad en la interpretación, aunque siempre explicables.

Veamos un ejemplo concreto. Se trata de un poema de Juan Ramón Jiménez, en *Romances de Coral Gables*, del que se indica la acentuación y el ritmo de cada uno de los versos:

¹³ Esto ocurre cuando se habla, por ejemplo, de octosílabo dactílico, con acento en primera, cuarta y séptima sílabas, o trocaico, con acento en las sílabas impares; o de heptasílabo yámbico, con acento en las sílabas segunda, cuarta y sexta, o anapéstico, con acento en tercera y sexta.

PERO LOSOLO	
La palma acaricia el pino	(2,5,7:mixto)
con este aire de agua	(2,4,7:mixto)
en aquel, el pino, el pino	(3,5,7:trocaico)
acariciaba a la palma.	(4,7:dactílico)
Y la noche azul y verde	(3,5,7:trocaico)
es noche verde y morada	(1,2,4,7:dactílico o mixto)
la luna casi me enseña	(2,4,7:mixto)
en su espejo la esperanza.	(3,7:trocaico)
Pero lo solo está aquí	(4,6,7:dactílico)
pero la fe no se cambia	(4,5,7:dactílico o trocaico)
pero lo que estaba fuera	(5,7:trocaico)
ahora está solo en el alma.	(1,3,4,7:trocaico o dactílico)

El ritmo del poema de Juan Ramón Jiménez es «mixto»: no se impone, pues, la variedad rítmica «trocaica» (acento en las sílabas impares), ni la «dactílica» (acentos en 1.^a, 4.^a y 7.^a sílabas). Según esto, sólo se puede hablar de acento «antirrítmico» en el caso del acento en 6.^a sílaba del verso 9, porque sí va inmediato a un acento —el de penúltima sílaba— que es obligatorio en todos los casos. Los acentos en 2.^a sílaba de los versos 1, 2 y 7 sólo serían «extrarrítmicos» en el caso de que estos versos se encontraran en el contexto de un poema de ritmo «trocaico» (verso 1) o ritmo «dactílico» (versos 2 y 7), y el lector percibiera efectivamente ese ritmo.

Por la misma causa de no existencia de ritmo trocaico o dactílico claramente definido en el poema, no se puede decidir, en el verso 6, si el ritmo es «dactílico» o «mixto», y, consiguientemente, cuál de los dos acentos (el de 1.^a o el de 2.^a sílaba) es el «antirrítmico». Sólo un contexto rítmico bien definido podría decidir si el verso 10 debe leerse como «dactílico» o como «trocaico»; en el primer caso, sería «antirrítmico» el acento de la 5.^a sílaba; y en el segundo (si el verso fuera trocaico), sería «antirrítmico» el de la 4.^a sílaba. El verso 12 (con acentos en 1.^a, 3.^a, 4.^a y 7.^a sílabas) puede encajar, igualmente, en un poema «dactílico» (acento en 1.^a, 4.^a y 7.^a) y en un poema «trocaico» (acento en las sílabas impares). En el primer caso, el acento en 3.^a sería «antirrítmico»; y sería «antirrítmico» el acento en 4.^a, si el ritmo fuera «trocaico».

Puesto que hemos puesto ejemplos del verso octosílabo, podemos seguir comentando otras posibilidades, como el caso de octosílabo acentuado en 2.^a, 3.^a y 7.^a, o el acentuado en 1.^a, 2.^a y 7.^a. Si un verso así no se encuentra en un poema de ritmo claramente «trocaico», no se pueden considerar como «rítmicos» los acentos de 3.^a o 1.^a sílabas, y «antirrítmico» el de 2.^a.

¿Cómo describir entonces estos casos de aparición de dos acentos en posiciones inmediatas cuando no hay un contexto rítmico bien definido, o, lo que es lo mismo, cuando el contexto rítmico es «mixto»? Lo mejor, parece, es hablar simplemente de «confluencia», «choque» o «acumulación de acentos», sin calificar a ninguno de los dos en concreto de «antirrítmico».

Los acentos «extrarrítmicos», por su parte, sólo serían tales en la versificación acentual, en la de cláusulas, o en los contextos de poemas o tipos de versos (endecasílabo, por ejemplo) con ritmo claramente definido como «no mixto».