

¿ACENTOS CONTIGUOS EN EL VERSO ESPAÑOL?

CONTIGUOUS STRESSES IN SPANISH VERSE LINES?

ESTEBAN TORRE
Universidad de Sevilla

Resumen: Un exhaustivo análisis de los versos endecasílabos del libro de poemas *Ancia* de Blas de Otero, así como el estudio métrico de algunos otros textos poéticos, pone de manifiesto el papel de los acentos principales o *rítmicos*, y los secundarios o *metarrítmicos*. En un eventual choque de sílabas tónicas, pertenecientes a palabras adyacentes, la prominencia del acento rítmico o metarrítmico anula o debilita el acento de la sílaba contigua. Podemos llamar *pararrítmico* este acento.

Palabras clave: Choque acentual, acentos rítmicos, acentos metarrítmicos, acentos pararrítmicos, Blas de Otero.

Abstract: A thorough analysis of the hendecasyllabic lines of Blas de Otero's collection of poems, *Ancia*, as well as the metrical study of certain other poetic texts, highlights the role of the main or *rhythmic* stresses involved, as well as the role of those which are secondary stresses (and may be termed *metarhythmic*). In an eventual clash of tonic syllables, belonging to adjacent words, the prominence of the rhythmic, or *metarhythmic* stress, as the case may be, nullifies or weakens the degree of stress in the adjacent syllable. This may be called *pararhythmic* stress.

Keywords: stress clash, rhythmic stress, metarhythmic stress, pararhythmic stress, Blas de Otero.

En la línea sintagmática del lenguaje poético, al igual que en el decurso del lenguaje ordinario, se aprecia la existencia de un cierto patrón rítmico, consistente en la alternancia de sílabas acentuadas e inacentuadas. El *principio de alternancia*, o lo que es lo mismo, de *eufonía* o *eurritmia* (prefiero esta grafía, *eurritmia*, a la académica *euritmia*, que puede llevar y lleva a una errónea prosodia), parte de la observación de que las lenguas evitan la sucesión de sílabas con el mismo grado de tensión, haciendo que alternen con mayor o menor regularidad las sílabas *fuertes* con las sílabas *débiles*.

En algunas lenguas, puede llegarse al desplazamiento acentual con el objeto de asegurar el principio de eufonía. Así, en inglés, mediante la regla de «inversión yámbica», se impide la sucesión de dos sílabas tónicas. Es bien conocido el ejemplo del sintagma *thirteen men*. Como palabra aislada, el acento de *thirteen* recae en la segunda sílaba (*thirtéen*); pero, en la frase, la mayor prominencia de *men* (*mén*) impide la pronunciación *thirtéen mén* y determina la inversión del acento de la primera palabra: *thirteen mén*. Tiene lugar, así pues, un desplazamiento acentual (*stress shift*). En otros casos, el choque acentual que produciría la presencia de dos acentos consecutivos se resuelve mediante la anulación de uno de los dos acentos. Así, en italiano¹, *la città véccchia* pasa a ser *la cittavécchia*. Del mismo modo, en catalán², secuencias como *molí nèt* (molino limpio) y *molinét* (molinillo) se perciben como homófonas. En español, nombres de pila como *Miguel Ángel* o *José Luis* se pronuncian

¹ NESPOR, Marina e Irene VOGEL: «On clashes and lapses». *Phonology*, 1989, 6, pp. 69-116.

² PRIETO, Pilar: «Efectos de coarticulación tonal en choques acentuales», en HERRERA, Esther y Pedro Butragueño (eds.), *La tonía: dimensiones fonéticas y fonológicas*. México: Colegio de México, 2003, pp. 187-218.

respectivamente *Miguelángel* y *Joseluis*. La pérdida del acento en una de las dos palabras se puede dar también en ausencia del choque acentual: *José Antonio* > *Joseantonio*, *José María* > *Josemaría*.

Algunos estudios han puesto de manifiesto la existencia de formas de rechazo al choque acentual, que tendría lugar sólo en determinadas circunstancias³. El sintagma *primer niño* (*primér niño*) pasaría a ser *primerniño*. Sin embargo, en la expresión *azul claro* (*azúl cláro*) conservarían el acento tanto la palabra *azul* como la palabra *claro*. Habría entre ellas un cierto intervalo de silencio o pausa. Parece esto aceptable en el lenguaje ordinario. Pero, en el verso, con sus hábitos y modelos rítmicos peculiares, las cosas podrían ser diferentes. Veamos las siguientes secuencias versales:

un cielo de azul claro entre las nubes
este cielo de azul claro entre nubes

Ningún lector avezado en la escansión del verso pondría reparos a la siguiente medida:

un.cie.lo.dea.zul.clá.roen.tre.las.nú.bes
es.te.cie.lo.dea.zúl.cla.roen.tre.nú.bes

La neutralización del acento en la primera o en la segunda de las dos sílabas tónicas depende del contexto rítmico. No constituye el acento en la línea del verso una entidad absoluta, sino relativa. La sílaba acentuada lo es siempre en relación a un entorno. Una sílaba, con relieve acentual en la palabra aislada, puede perderlo en la línea del verso. Y, a su vez, una sílaba menos relevante puede experimentar un incremento acentual por su posición en el verso, la entonación o el énfasis que se ponga en la lectura para destacar el sentido.

La posición de los acentos en el verso coincide, generalmente, con la de las sílabas tónicas de cada una de las palabras que lo integran. Pero no siempre es así. Puede ocurrir, como es el caso que nos ocupa, que entren en contacto dos sílabas tónicas,

³ ALMEIDA, Manuel: «Alternancia temporal y ritmo en español». *Verba*, 1993, 20, pp. 433-443.

pertencientes a palabras consecutivas. En estas circunstancias, como quiera que la sílaba tónica o *más* acentuada lo es siempre en relación a un entorno de sílabas átonas o *menos* acentuadas, una de las dos sílabas en contacto deberá ser *relativamente más acentuada*, asumiendo así el papel de sílaba tónica. La imposibilidad de que existan dos acentos rítmicos contiguos⁴ viene a confirmar el principio de eufonía o eurritmia.

Podemos denominar *acento pararrítmico* al de la palabra aislada que ocupa una posición menos relevante en la línea del verso, quedando neutralizado ante la presencia del *acento rítmico*. En el primero de los ejemplos más arriba propuestos, la palabra *azul* pierde el acento de su sílaba final ante la prominencia de la sílaba inicial de la palabra *claro*. En el segundo ejemplo, es la sílaba final de la palabra *azul* la más prominente en relación con la sílaba inicial de la palabra *claro*, que queda neutralizada. En ambos casos, la sílaba 6ª es la más prominente, y sobre ella recae el acento rítmico: *clá-* (de *claro*), en el primer ejemplo, y *zúl-* (de *azul*), en el segundo.

Con el fin de obtener un correlato físico, objetivo, de los fenómenos fonéticos implicados en la escansión del verso, se llevaron a cabo en 1998 diversas experiencias⁵ en el Laboratorio de Fonética de la Universidad de Sevilla. Fueron oportunamente publicadas las gráficas que recogen tanto el *oscilograma* de las intensidades acústicas como el *espectrograma* de la curva melódica, realizadas por ordenador a partir de los siguientes versos del *Romancero gitano* de Federico García Lorca:

¿Qué es aquello que reluce
por los altos corredores?
Cierra la puerta, hijo mío;
acaban de dar las once.

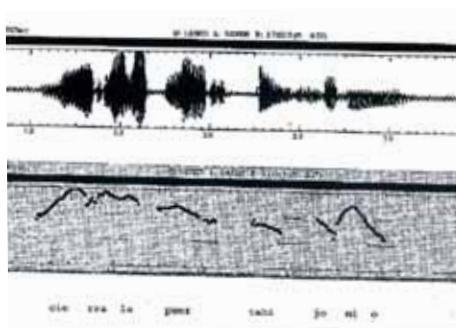
Como es sabido, el *oscilograma* recoge las intensidades de los sonidos emitidos en el decurso de la lectura de cada uno de los versos, considerándose como *intensidad* acústica la cantidad de energía que, en la unidad de tiempo, atraviesa una unidad de

⁴ Vid. PAMIES BERTRÁN, Antonio: «Los acentos contiguos en español». *Estudios de fonética experimental*, 1994, 6, pp. 91-111.

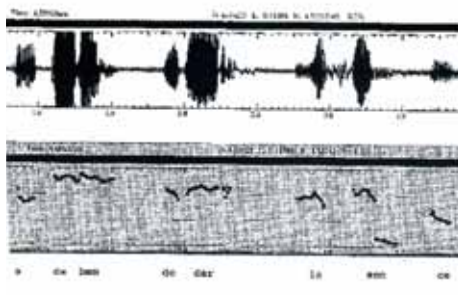
⁵ Vid. TORRE, Esteban: *El ritmo del verso*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.

superficie situada perpendicularmente a la dirección de propagación de las ondas sonoras. Se mide en Watios/m² y es proporcional a la *amplitud de la onda*. Por su parte, el *espectrograma* de la curva melódica nos da el *tono* musical, esto es, la *frecuencia* o número de ciclos por segundo de los sonidos emitidos. Se mide en Hercios. La frecuencia que se recoge en esta curva melódica es la *frecuencia fundamental*, que es precisamente la que constituye el tono musical, si bien existe un cierto número de *armónicos*, que determinan el *timbre*.

Se puso en estas experiencias de manifiesto que el *acento rítmico* está en función no sólo de la intensidad acústica, sino también de la frecuencia fundamental o tono de cada una de las sílabas. En cambio, la duración o cuantificación temporal, en fracciones de segundo, carece de relevancia. Tanto el oscilograma como el espectrograma del verso tercero, de ritmo marcadamente ternario (*cié.rra.la.puér.tahí.jo.mí.o*), nos proporcionan los datos más significativos. La secuencia *puerta hijo* aparece en el oscilograma como un grupo trisilábico con acento sobre la primera sílaba: *puér-tahí-jo*. Existe zeuxis o unión silábica (sinalefa, si se quiere) entre *-ta* (de *puerta*) e *hi-* (de *hijo*). El acento de la palabra aislada *hijo* queda anulado en la línea del verso. Por su parte, el espectrograma de frecuencias recoge lo que ya habíamos observado por simple audición directa: un cambio de tono, concretamente un semitono descendente, entre *puér-* y *-tahí-*, lo que confiere una matización acústica a la segunda sílaba de la secuencia trisilábica, en virtud de la cual la palabra *hijo* conserva una cierta independencia acentual con respecto a la palabra *puerta*.



El análisis acústico de las sílabas finales, «*mi-o*», presenta asimismo un gran interés. El oscilograma no acusa prácticamente diferencia alguna entre las intensidades de las dos sílabas y, al no existir entre ellas ningún tipo de cerrazón consonántica, no aparece señal alguna que nos permita establecer un límite silábico. Ahora bien, el espectrograma muestra con toda claridad la gran diferencia tonal que existe entre ambas sílabas. En otras palabras: los correlatos físicos del acento y de la frontera silábica residen, en este caso, en el tono y no en la intensidad. Pero hay que advertir que un desdoble del tono no implica necesariamente una duplicidad silábica. El espectrograma del cuarto y último verso nos muestra cómo la sílaba final tónica, *on-* (de *once*), sufre un desdoblamiento tonal muy marcado, con un segundo tono que corresponde a la sonoridad de la coda nasal, si bien la unidad de la sílaba permanece inalterada.



En cualquier caso, conviene no perder de vista que las nociones de sílaba y acento, que constituyen en definitiva el armazón rítmico del verso, tienen una base fundamentalmente intuitiva, y su análisis corresponde al dominio de la métrica, la poética y la estética. La Fonética acústica, por una parte, y la Fonología métrica, por otra, proporcionan al metrista una ayuda sin duda valiosa; pero en la ciencia del verso intervienen factores que van más allá de lo estrictamente gramatical o lingüístico. Se trata de elementos fónicos peculiares, de cuya combinación oportuna surge el efecto acústico agradable que llamamos *eufonía*, debiendo tenerse en cuenta que esta combinación de elementos

puede también conducir al fenómeno contrario a la eufonía, esto es, a la *cacofonía*. La diferencia es de orden estético. Es evidente que los meros criterios fonéticos y fonológicos no nos proporcionan un instrumento de análisis que pueda ser aplicado, sin más, al estudio de la métrica.

Los mismos conceptos de sílaba y acento son problemáticos. La noción de sílaba es tan poco clara, desde un punto de vista científico, como intuitiva en la conciencia de todo hablante. Si para la Real Academia Española se trata efectivamente de una noción más intuitiva que científica, para la Academia Húngara la sílaba carece prácticamente de función lingüística y consiste tan sólo en una unidad rítmica, de base fisiológica y acústica, cuya existencia depende de la convención y el uso de una determinada comunidad lingüística⁶. En realidad, la sílaba no tiene en sí misma valor fonológico alguno, a no ser como unidad portadora de un acento. Pero el acento viene a su vez definido, tautológicamente, por un mayor relieve de la sílaba acentuada. La sílaba remite al acento, y el acento a la sílaba.

El rendimiento del acento, como unidad suprasegmental, fonológica, distintiva de significados, es realmente insignificante en español, y nulo en otras lenguas. Lo que de verdad interesa en el acento es su carácter melódico, que se inserta en la línea discursiva o versal con una alternancia de sílabas tónicas, o más acentuadas, y átonas, o menos acentuadas, lo que origina una especie de pulso o latido rítmico.

Generalmente se adscribe el acento, considerado como el alma indiscutida del ritmo, a la *intensidad* del sonido, esto es, a la cantidad de energía acústica. Pero, además de la intensidad, hemos de tener en cuenta, como hemos visto en el verso citado de Federico García Lorca, el *tono*, esto es, la frecuencia o número de ciclos vibratorios por segundo. Habría que considerar también otra cualidad del sonido, el *timbre*, determinado por los armónicos que acompañan a la frecuencia fundamental del tono. Como es sabido, el timbre no depende de la fuente del sonido, sino de la caja de resonancia, que en el caso que nos ocupa es la cavidad bucal. Podríamos así hablar de un cierto timbre

⁶ Vid. TORRE, Esteban: *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.

vocálico. Combinado este timbre con el juego aliterativo de los sonidos consonánticos, puede reforzarse y afinarse el ritmo básico que produce la mera distribución acentual. Veámoslo en el siguiente poema de Blas de Otero:

Es a la inmensa mayoría, fronda
de turbias frentes y sufrientes pechos,
a los que luchan contra Dios, deshechos
de un solo golpe en su tiniebla honda.

A ti, y a ti, y a ti, tapia redonda
de un sol con sed, famélicos barbechos,
a todos, oh sí, a todos van, derechos,
estos poemas hechos carne y ronda.

Oídlos cual al mar. Muerden la mano
de quien la pasa por su hirviente lomo.
Restalla al margen su bramar cercano

y se derrumban como un mar de plomo.
¡Ay, ese ángel fieramente humano
corre a salvarnos, y no sabe cómo!

Se trata del soneto inaugural del libro *Ancia*. La solemnidad y el dramatismo del poema encuentran un adecuado punto de apoyo en la fuerza expresiva del *endecasílabo* sáfico. Diez de los catorce versos llevan el acento en las sílabas 4^a y 8^a. Como más adelante tendremos ocasión de ver, esta clase de versos es generalmente muy inferior en número a la de los endecasílabos comunes, acentuados en la sílaba 6^a. En el presente soneto, en cambio, sólo son endecasílabos comunes los versos 5, 6, 7 y 9. De estos cuatro versos, tres (5, 6 y 9) llevan el acento de la sílaba 6^a sobre monosílabo tónico, existiendo acento pararrítmico en la sílaba 7^a en los versos 5 y 9:

a ti, y a ti, y a ti, tapia redonda
oídlos cual al mar. Muerden la mano

Prestemos atención al choque de los acentos de las sílabas 6^a y 7^a, acentos «rebotados», o *ribattuti*, en el sentir de algunos metristas italianos. En el primero de estos dos versos, la insistencia

aliterativa de la dental sorda culmina en el encuentro *ti-ta*, con contraste en el timbre de *i* y *a*. En el segundo verso, el encuentro *mar-muer*, con contraste en el timbre de *a* y *e*, se prolonga en una aliteración de nasales. El choque de las sílabas tónicas de las palabras aisladas (*ti* y *tapia*, *mar* y *muerden*) es un elemento más que se añade a las similitudes y a los contrastes de la expresividad fónica. Obsérvense ahora los versos 6 y 7:

de un sol con sed, famélicos barbechos
a todos, oh sí, a todos van, derechos

El lector avezado en la audición del verso endecasílabo percibirá fácilmente cómo el modelo básico de los cuatro versos citados es idéntico: acento rítmico en la sílaba 6^a. Pero, evidentemente, hay otras facetas rítmicas, entre las que cabe destacar el contraste aliterativo entre *sol* y *sed*. En el último de estos versos, existe unión silábica o zeuxis entre *sí* y *a*, unión que conforma la sílaba 5^o, contigua a la 6^a tónica. En este caso, es clara la neutralización del acento pararrítmico de la sílaba 5^o, *sia*, frente a la 6^a, *tó-*, de mayor prominencia.

En cuanto a los endecasílabos sáficos del citado soneto, son de destacar las aliteraciones y el simbolismo fónico de los versos de los versos 2 y 12:

de turbias frentes y sufrientes pechos
y se derrumban como un mar de plomo

El almacén rítmico del verso consiste ahora en acentuación de las sílabas 4^a y 8^a, además (obviamente) de la 10^a. En lo que concierne al endecasílabo, que es el verso más estrictamente pautado de la versificación española, tales son los esquemas acentuales básicos: acentos rítmicos en la sílaba 6^a y 10^a, en el llamando endecasílabo común, o bien en las sílabas 4^o, 8^a y 10^a, en el denominado endecasílabo sáfico.

Pero, naturalmente, además de estos acentos principales o predominantes, que pueden ser considerados fundamentales o constituyentes del verso y que venimos llamando rítmicos, existen otros acentos secundarios, que podemos llamar *metarrítmicos*, que contribuyen a mantener y flexibilizar el ritmo, evitando el riesgo de la monotonía. En el endecasílabo común, el acento

metarrítmico puede incidir sobre alguna o algunas de las sílabas 1^a, 2^a, 3^a, 4^a y 8^a. Los acentuados en 1^a, 2^o o 3^a suelen denominarse enfáticos, heroicos y melódicos respectivamente. En lo que respecta al endecasílabo sáfico, el acento metarrítmico puede corresponder a las sílabas 1^a, 2^a o 6^a.

Son acentos pararrítmicos los situados en sílabas contiguas a los acentos rítmicos. Ocurre esto antes o después de la sílaba 6^a, y antes de 10^a, en el endecasílabo común, es decir, en las sílabas 5^a, 7^a y 9^a. En el endecasílabo sáfico, son pararrítmicos los situados antes o después de las sílabas 4^a y 8^a, es decir, en las sílabas 3^a, 5^a, 7^a y 9^a. También son pararrítmicos los situados en sílabas contiguas a cualquiera de las portadoras del acento metarrítmico.

Conviene distinguir claramente entre los acentos rítmicos y metarrítmicos, por una parte, y los acentos pararrítmicos, por otra. Los primeros son realmente acentos del verso, mientras que los pararrítmicos son acentos de la palabra aislada, que se encuentran neutralizados en la línea del verso, pero que juegan también un papel importante en la matización del ritmo con el breve silencio que se inserta entre las sílabas afectadas y con la inflexión tonal que se da entre ellas. Esto viene a sumarse al juego aliterativo de las consonantes y el fluctuante timbre de las vocales.

Con el fin de precisar el valor de estos términos, atendamos al silabeo o escansión de los versos del citado soneto. Se marca con una tilde los acentos rítmicos y metarrítmicos:

és.a.lain.mén.sa.ma.yo.rí.a.frón.da

Acentos rítmicos en las sílabas 4^a, 8^a y 10^a, y metarrítmico en 1^a.

de.túr.bias.frén.tes.y.su.frién.tes.pé.chos

Acentos rítmicos en las sílabas 4^a, 8^a y 10^a, y metarrítmico en 2^a.

a.los.que.lú.chan.contra.diós.des.hé.chos

Acentos rítmicos en las sílabas 4^a, 8^o y 10^a.

deun.só.lo.gól.peen.su.ti.nié.bla.hón.da

Acentos rítmicos en las sílabas 4^a, 8^a y 10^a, metarrítmico en 2^a y pararrítmico en 1^a.

a.tí.ya.tí.ya.tí.ta.pia.re.dón.da

Acentos rítmicos en las sílabas 6ª y 10ª, metarrítmicos en 2ª y 4ª, y pararrítmico en 7ª.

deun.sól.con.séd.fa.mé.li.cos.bar.bé.chos

Acentos rítmicos en las sílabas 6ª y 10ª, metarrítmicos en 2ª y 4ª, y pararrítmico en 1ª.

a.tó.dos.óh.sía.tó.dos.ván.de.ré.chos

Acentos rítmicos en las sílabas 6ª y 10ª, metarrítmicos en 2ª y 4ª, y pararrítmico en 5ª.

és.tos.po.é.mas.hé.chos.cár.ney.rón.da

Acentos rítmicos en las sílabas 4ª, 8ª y 10ª, y metarrítmicos en 1ª y 6ª.

o.íd.los.cual.al.már.muer.den.la.má.no

Acentos rítmicos en las sílabas 6ª y 10ª, metarrítmico en 2ª y pararrítmico en 7ª.

de.quien.la.pá.sa.por.suhir.vién.te.ló.mo

Acentos rítmicos en las sílabas 4ª, 8ª y 10ª.

res.tá.laal.már.gen.su.bra.már.cer.cá.no

Acentos rítmicos en las sílabas 4ª, 8ª y 10ª, y metarrítmico en 2ª.

y.se.de.rrúm.ban.co.moun.már.de.pló.mo

Acentos rítmicos en las sílabas 4ª, 8ª y 10ª, y pararrítmico en 7ª.

ay.é.se.án.gel.fié.ra.mén.tehu.má.no

Acentos rítmicos en las sílabas 4ª, 8ª y 10ª, metarrítmicos en 2ª y 6ª, y pararrítmico en 1ª.

có.rrea.sal.vár.nos.y.no.sá.be.có.mo

Acentos rítmicos en las sílabas 4ª, 8ª y 10ª, metarrítmico en 1ª y pararrítmico en 7ª.

No cabe duda de que el choque acentual más llamativo es el que tiene lugar entre las sílabas 6ª y 7ª del endecasílabo común. Para mejor precisar el alcance de este fenómeno acústico, en el presente trabajo se ha llevado a cabo un análisis rítmico de la totalidad de los versos endecasílabos del libro *Ancia* de Blas de Otero. Hacen un total de 1026 endecasílabos, de los que 560

corresponden a 40 sonetos y 466 a otras composiciones. De estos 1026 endecasílabos, 824 llevan acento en las sílabas 6^o y 10^a, y 202 en 4^a y 8^a. Como podemos ver, la cifra de endecasílabos comunes cuadruplica la de los sáficos.

De los 824 endecasílabos comunes, se da el choque acentual entre las sílabas 6^a y 7^a en 112 ocasiones. Casi siempre ocurre que el acento de la sílaba 6^a corresponde a un monosílabo tónico o una palabra aguda. Sólo en 9 casos el acento rítmico de la sílaba 6^a incide sobre palabra llana. En estas circunstancias, tiene lugar la unión silábica o zeuxis entre la sílaba postónica de la palabra llana y la inicial tónica de la palabra siguiente:

desesperadamente, esa es la cosa
 ser hombre, y estar solo es estar solo
 humanamente hablando, es un suplicio
 ser hombre y soportarlo hasta las heces
 el abismo adelante abre sus hélices
 humanamente hablando, es lo que digo
 la sombra es brava y vivo es el cuchillo
 humanamente en tierra, es lo que digo
 tu sed de Dios. Mi reino es de este mundo

Lo más frecuente es que el choque acentual de las sílabas 6^a y 7^a se produzca cuando el acento de la sílaba 6^a corresponda a un monosílabo tónico o a una palabra aguda. Ocurre esto 103 veces. He aquí la lista completa de los casos, que nos ilustra sobre la gran frecuencia con que se da esta circunstancia métrica:

a ti, y a ti, y a ti, tapia redonda
 oídlas cual al mar. Muerden la mano
 por las manos de Dios, ¡cómo procura
 la tierra: girasol, poma madura
 del ansia, ciega luz. Quiero tenerte
 oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte
 y sigo, muerto, en pie. Pero te llamo
 y sigo, muerto, en pie. Pero te amo
 dentro del corazón, cargas de nieve
 oh témpano mortal, río que vuela
 ancléame en tu mar, no me desames
 y todo lo demás? Basta la muerte
 pero mortal, mortal, rayo partido
 tu silencio inmortal; quiere que grite

mas no todo ha de ser ruina y vacío
y, entre raíz mortal, fronda de anhelo
mi corazón en pie, rayo sombrío
oh, cállate, Señor, calla tu boca
se oye del corazón casi parado
dentro del corazón cava su nido
como atándome a Él... Solo y desnudo
clamoreando amor, tiendo, sacudo
los brazos bajo el sol: signos lejanos
al cielo! Mudo soy. Pero mis brazos
me haces daño, Señor. Quita tu mano
tengo bastante. Oh Dios, si eres humano
compadécete ya, quita esa mano
y miedo. Si eres Dios, yo soy tan mío
no se sabe por qué. Quiero cortarte
arriado de raíz, sobre la tumba
dirán: Esto que veis, fue Blas de Otero
vivir. Saber que soy piedra encendida
y yo de pie, tenaz, brazos abiertos
gritando no morir. Porque los muertos
se mueren, se acabó, ya no hay remedio
en cal hirviente, en pie, patas arriba
pero vivir, seguir, aunque se hundiesen
aquí me tienes, Dios. Soy Blas de Otero
escucha cómo estoy, Dios de las ruinas
no sé quién eres tú, siendo Dios mío
hincando en Dios el pie, parto de vuelo
Le da miedo mirar. Cierra los ojos
un algo, qué sé yo qué, misterioso
capaz de comprender esta agonía
y el viento, vengador, viene y va, estira
nadie, nadie; caer, no llegar nunca
y el abrazo final es esa franja
entonces, y además cuando da miedo
hemos sufrido ya tanto silencio
del hombre; hambre inmortal; sed siempre en vilo
somos pasto de luz. Llama que va
cuerpo de la mujer, alma de oro
al Inasible. ¡Ah, sí! Pero el suplicio
y fui llama en furor. Pasto de luz
en finísima luz y aguas de oro
qué hacer, hombre de Dios, sino caerte
de púrpura hasta el pie. Tañen mis dedos
mademoiselle Isabel, rubia y francesa
Isabel..., tu jardín tiembla en la mesa

al ras del mirabel, tiros donceles
esa tierra con luz es cielo mío
música celestial, dame tu vida
y yo quiero escuchar sólo esa herida
de unas alas de Dios, de una luz rosa
cuerpo de la mujer, río de oro
un relámpago azul, unos racimos
cuerpo de la mujer, fuente de llanto
la soledad de dos. Y una cadena
que no suena, ancla en Dios almas y limos
tiras de mi raíz, subes mi muerte
porque busco ese horror, esa cadena
sintiendo, ¡por qué, oh Dios!, que eso no basta
de Dios, hambre de Dios, sed abrasada
trago trozos de mar y agua rosada
senos las olas son, suave el bandazo
labio con labio, ¿ves?, esto es un beso
y encizañó la luz ante los ojos
con los puños... Mujer, dame tu hombro
dije: Mi soledad es como un árbol
dije: Mujer, mi mal no tiene origen
sufro, no sé por qué. De esto hace mucho
abre tu soledad. Deja que el llanto
un perpendicular pie sobre el suelo
caiga quien caiga, ¡ahé!, pese a quien pese
poetas tentempié, gente ridícula
y cuerpo. Y por mi voz toman el aire
que os unja de agua y luz, bajo la carne
de cuerpos. Sobre Dios saltan de golpe
¿os da miedo, verdad? Sé que es más cómodo
os ayude a ser. Soy. Luego es bastante
de ansia de Dios. Con ser hombres os basta
que ya no puede más. Pero nosotros
limosna: manos no, garras insomnes
no son ángeles ya, no voladores
no son ángeles ya, sino quemadas
y un golpe, no de mar, sino de guerra
besas y lloras. ¿Ves? Yo beso, lloro
al principio creó Dios cielo y tierra
¿qué podemos hacer, qué luz alzarles?
tiempo de soledad es éste. Suena
ellos, en son de sol; ellas, de blanco
siempre la sangre, oh Dios, fue colorada
ahora vuelvo a mi ser, torno a mi obra

Tras una sílaba 6^a acentuada, correspondiente a monosílabo tónico o palabra aguda, puede ocurrir que todas las sílabas siguientes sean átonas hasta la 10^a. Sucede esto en 79 casos. Veamos algunos ejemplos:

sostenernos en pie y en hermosura
archivando la luz en la garganta
imagine mi horror por un momento
cadáver interior apuntalado

Puede existir también acento metarrítmico en 8^a. Sucede esto en 102 ocasiones. He aquí algunos ejemplos:

nadie quiso nacer. Ni nadie quiere
silencio. Yerto mar. Soneto mío
nuestros cuerpos a Dios, desnudos, bellos
grima me da vivir, pasar el rato

También podemos encontrar un acento pararrítmico en 9^a. Se dan 10 casos. He aquí algunos:

que tiene corazón y que está vivo
no sé en qué sangre o red, como un pez rojo
saber que somos luz, y sufrir frío
del vivir y el morir. Lo demás sobra

En 5 ocasiones existe acento metarrítmico en 8^a y pararrítmico en 9^a:

verte un momento, oh Dios, después no verte
entonces ¿para qué vivir, oh hijos
trabas al sueño. Oh Dios, si aun no estoy muerto
Isabel, canta en él o si él es ésa
a ver si vuelve Dios. A ver qué pasa

En total, encontramos 399 endecasílabos con acento rítmico en la sílaba 6^a, correspondiente a monosílabo tónico o palabra aguda. Si tenemos en cuenta que la cifra de endecasílabos comunes es 824, vemos que la proporción aquí entre monosílabos tónicos o palabras agudas y la totalidad de las palabras, incluidas las llanas y esdrújulas, es aproximadamente de 1:2, es decir,

muy superior a la del uso habitual de los vocablos en la lengua española, donde, como es sabido, predomina la palabra llana. Se trata, sin duda, de un rasgo estilístico del dramático clamar de la poesía de Blas de Otero⁷. El carácter incisivo del monosílabo tónico o de la sílaba tónica de la palabra aguda en posición 6^a cumple, sin duda, un importante papel de expresividad fónica.

En 408 casos el acento de la sílaba 6^a incide sobre palabra llana. Por ejemplo:

esta rosa redonda, reclinada
mientras la Tierra sigue a la deriva
montañas que se yerguen como altares
plumas de luz al aire en desvarío

En 17 casos, incide sobre palabra esdrújula. He aquí algunos de estos endecasílabos:

de un sol con sed, famélicos barbechos
desolación y vértigo se agolpan
y yo sabré la música ardorosa
del clavel, con la rúbrica del labio

Que el acento de la sílaba 6^a incida sobre palabra aguda, llana o esdrújula, y que tras esa sílaba no haya más acentos hasta la 10^a, o que por el contrario exista acento metarrítmico en 8^a, o pararrítmico en 7^a o 9^a, no son más que matices o variedades del ritmo fundamental del endecasílabo común. Y, a todo esto, hay que añadir la posible existencia de acentos metarrítmicos o pararrítmicos antes de la sílaba 6^a. Pero extremar las distinciones y los criterios taxonómicos a nada conduciría.

Quizá el choque acentual de las sílabas 6^a y 7^a sea el que ha suscitado un mayor interés. Para el profesor Márquez Guerrero,

⁷ Un análisis rítmico, por ejemplo, de los 770 endecasílabos contenidos en los 55 sonetos del libro *Sonetos espirituales*, de Juan Ramón Jiménez, nos muestra la existencia de 575 endecasílabos comunes, de los cuales 179 llevan el acento de la sílaba 6^a sobre monosílabo tónico o palabra aguda (35 de ellos con choque acentual). Como puede verse, la proporción entre monosílabos tónicos o palabras agudas y la totalidad de las palabras es ahora aproximadamente 1:3, sensiblemente inferior a la proporción 1:2 de los endecasílabos de *Ancia*. En ambos casos, es llamativa la frecuencia del acento de la sílaba 6^a sobre monosílabo tónico o palabra aguda, con o sin choque acentual, lo que nos debe llevar a considerar este tipo de acentuación como algo habitual en la métrica española.

«la secuencia de los dos acentos facilita que el verso se realice y se oiga como un verso con dos hemistiquios», por lo que esta variedad de endecasílabo tendría «cierto aire de seguilla»⁸. Se trata de una atinada observación, que no obstante convendría matizar. ¿Es el choque acentual el que posibilitaría la lectura del verso como un dodecasílabo del tipo 7+5? ¿No sería más bien el acento de la sílaba 6ª sobre palabra aguda, por sí solo, sin necesidad de un acento pararrítmico en 7ª, el que podría incitar a la audición del endecasílabo como verso compuesto? Cualquiera de las formas ya analizadas serviría para tal efecto:

- *a ti, y a ti, y a ti, / tapia redonda
- *sostenernos en pie / y en hermosura
- *nadie quiso nacer. / Ni nadie quiere
- *que tiene corazón / y que está vivo
- *verte un momento, oh Dios, / después no verte

Todas estas formas podrían funcionar, desde luego como dodecasílabos 7+5 en un contexto dodecasilábico. Y también, en lo que respecta al endecasílabo sáfico, podemos encontrar choques acentuales entre las sílabas 4ª y 5ª:

no sin temblor, sí con vaivén de vela
muro de luz. Leve, sellado, ileso

Y, sin choque acentual, hallamos endecasílabos sáficos cuyo acento de sílaba 4ª incide sobre monosílabo tónico o palabra aguda:

ahoga mi voz en el vacío inerte
mástil, bauprés, arboladura mía

En todos estos casos, sería posible efectuar una lectura de los versos como dodecasílabos 5+7:

- *no sin temblor, / sí con vaivén de vela
- *muro de luz. / Leve, sellado, ileso
- *ahoga mi voz / en el vacío inerte
- *mástil, bauprés, / arboladura mía

⁸ MÁRQUEZ GUERRERO, Miguel Ángel: «Endecasílabos con acentos en 6ª y 7ª sílabas». *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 2012, X, pp. 115-132.

También ahora es el acento de la sílaba 4ª sobre monosílabo o palabra aguda, por sí solo, y no el choque acentual de 4ª y 5ª, la causa de una posible lectura como verso compuesto.

A propósito de los endecasílabos con acento en la sílaba 4ª, correspondiente a monosílabo tónico o sílaba tónica de palabra aguda, hemos de recordar lo que sucede en el llamado «endecasílabo a la francesa», que aparece en alguno de los poemas del libro *Baladas de primavera* de Juan Ramón Jiménez:

Dios está azul. La flauta y el tambor
anuncian ya la cruz⁹ de primavera.
¡Vivan las rosas, las rosas del amor
entre el verdor con sol de la pradera!
(«Balada de la mañana de la cruz»)

Quédate en mí, soy pobre y soy poeta,
huyó en blanco pegaso la fortuna,
y quiero oír tu alegre pandereta
cuando florezca la nieve de la luna...
(«Balada de la mujer morena y alegre»)

Los versos que llevan el acento de la sílaba 4ª sobre monosílabo tónico o palabra aguda serían aquí, como versos simples, endecasílabos comunes, ya que tienen acento en la sílaba 6ª y no en la 8ª. Pero los versos restantes, cuyo acento de sílaba 4ª incide sobre palabra llana, constan indudablemente de doce sílabas. ¿Cómo podrían ser llamados endecasílabos? ¿Considerándolos como versos compuestos, con cesura tras la sílaba 4ª de palabra aguda o monosílabo tónico, o tras la sílaba 5ª de palabra llana? Si así fuera, nos encontraríamos ante una serie de versos dodecasílabos del tipo 5+7:

Dios está azul. / La flauta y el tambor
anuncian ya / la cruz de primavera.
¡Vivan las rosas, / las rosas del amor
entre el verdor / con sol de la pradera!

Quédate en mí, / soy pobre y soy poeta,
huyó en mi blanco / pegaso la fortuna,
y quiero oír / tu alegre pandereta
cuando florezca / la nieve de la luna...

⁹ En una variante, aparece *luz* en lugar de *cruz*. Es irrelevante a los efectos métricos.

Si recurrimos a los criterios de la métrica francesa, que no computa como sílabas métricas las postónicas de palabra final de verso o hemistiquio (que, en la lengua francesa, tienen que construirse necesariamente sobre la llamada *e muda* como núcleo vocálico), haríamos la siguiente escansión:

diós.es.taa.zúl / la.fláu.ta.yel.tam.bór
a.mún.cian.yá / la.crúz.de.pri.ma.vé.[ra]
ví.van.las.ró.[sas] / las.ró.sas.del.a.mór
en.treel.ver.dór / con.sól.de.la.pra.dé.[ra]

qué.da.teen.mí / soy.pó.brey.sóy.po.é.[ta]
hu.yóen.mi.blán.[co] / pe.gá.so.la.for.tú.[na]
y.quié.roo.ír / tua.lé.gre.pan.de.ré.[ta]
cuan.do.flo.réz.[ca] / la.nié.ve.de.la.lú.[na]

Es cierto que, contando las sílabas «a la francesa», serían versos de 4+6 sílabas, esto es, *décasyllabes*, que en español equivalen a los endecasílabos. Pero no tiene sentido aplicar unos criterios que, de ser generalizados, nos obligarían a llamar dodecasílabos a los versos alejandrinos, heptasílabos a los octosílabos del romance y decasílabos a los endecasílabos del soneto, sin hacer distinción alguna entre versos simples y compuestos en lo que concierne al cómputo silábico.

Los citados versos de Juan Ramón Jiménez son, sin lugar a dudas, versos compuestos, dodecasílabos del tipo 5+7, que se adaptan muy bien al conjunto de los poemas del libro *Baladas de primavera*, en el que encontramos abundantes ejemplos de dodecasílabos del tipo 5+7, y del 6+6, así como decasílabos simples con acentos en las sílabas 3ª, 6ª y 9ª, y decasílabos compuestos 4+6 y 5+5, ritmos todos ellos propios del movimiento modernista en que se insertan. Nada de esto tiene que ver con el libro *Ancia*, ni con el conjunto de la obra juanramoniana, ni con la poesía clásica, ni con la poesía actual, donde el predominio del endecasílabo hace impensable una segmentación de este verso en dos hemistiquios.

En el ritmo del verso intervienen, así pues, muchos factores. En el caso concreto del verso endecasílabo, el armazón básico viene dado por la posición de los acentos principales que

venimos llamando *rítmicos*. Otros acentos, secundarios, han recibido a veces el nombre de extrarrítmicos, término híbrido de una etimología latina (*extra*) y otra griega (*rhythmos*). Sería preferible decir *metarrítmicos*. Por otra parte, no existen acentos obstruccionistas o antirrítmicos, que vendrían a contradecir la eufonía del verso. No hay acentos contiguos en la línea del verso. Por definición, la sílaba acentuada lo es en un entorno. No es que las sílabas contiguas carezcan de acento, ya que todas las sílabas han de tener una determinada intensidad acústica para que sean perceptibles, sino que su acento es menor que el de la sílaba que ocupa la posición privilegiada. Veamos, finalmente, un ejemplo muy sencillo e ilustrativo en la «Sonatina» de Rubén Darío:

La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?
 Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
 que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
 La princesa está pálida en su silla de oro,
 está mudo el teclado de su clave sonoro,
 y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.

En estos alejandrinos, versos compuestos 7+7, cada hemistiquio tiene un ritmo marcadamente ternario, con acentos en las sílabas 3ª y 6ª. Este ritmo es, por lo demás, simple y reiterativo, y nos induce a leer «está triste» como «estatríste», «está pálida» como «estapálida», y «está mudo» como «estamudo»:

la.prin.cé.saes.ta.trís.te / que.ten.drá.la.prin.cé.sa
la.prin.cé.saes.ta.pá.[li].da / en.su.sí.lla.de.ó.ro
es.ta.mú.doel.teclá.do / de.su.clá.ve.so.nó.ro

Es evidente que el acento de la palabra *está* ha desaparecido en la línea sintagmática. No funciona en el verso. Si queremos referirnos, en la línea del verso, al acento de la sílaba *-tá* de la palabra aislada, podemos utilizar el término *pararrítmico*, que no es propiamente acento del verso, pero que está ahí, como matiz de la sílaba en la palabra aislada, y que contribuye a flexibilizar y enriquecer la eufonía rítmica.

Quizá pueda pensarse que ese acento pararrítmico no ha desaparecido totalmente, sino que está sólo atenuado, o que se ha

producido un cambio tonal entre la sílaba que soporta el acento rítmico o metarrítmico y la sílaba contigua, o que se ha intercalado un breve silencio entre las dos sílabas. En cualquier caso, esto ocurrirá siempre que tenga lugar un choque acentual entre una sílaba tónica en la palabra aislada y una sílaba tónica marcada por el acento rítmico o metarrítmico, en todo tipo de versos y en todas las posiciones. La casuística de estos hipotéticos choques acentuales sería interminable, y su estudio a nada nos llevaría.

En definitiva, y hablando con propiedad, no existen, no pueden existir, acentos contiguos en el verso español. De las supuestas sílabas tónicas en contacto, una de ellas, la que ocupa la posición marcada por el acento *rítmico* o *metarrítmico*, es la que posee la *más alta intensidad acústica*, es decir, ese latido rítmico que llamamos *acento*. Los relieves acústicos de la sílaba o las sílabas adyacentes, acentos realmente existentes en las palabras aisladas, quedan neutralizados en la línea del verso. Nos hemos venido refiriendo a ellos con el nombre de *pararrítmicos*.

Bibliografía utilizada

- DARÍO, Rubén: *Obras completas. V Poesía*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1953.
- GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas. I Verso*. Madrid: Aguilar, 1989.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Baladas de primavera*. Edición y Prólogo de Francisco Garfías. Buenos Aires: Losada, 1964.
- Sonetos espirituales*. Prólogo de Allen W. Phillips. Madrid: Taurus, 1982.
- OTERO, Blas de: *Ancia*. Madrid: Visor, 1971.