

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
POSGRADO EN HUMANIDADES

**“LOS ACENTOS ARRÍTMICOS DEL
ENDECASÍLABO Y SU DESEMPEÑO EN LA
PERCEPCIÓN DE LOS LECTORES”**

TESIS

que para obtener el grado de
MAESTRO EN HUMANIDADES
Línea académica: Teoría Literaria

PRESENTA

Alexis Márquez Ayala

Matrícula: 2223802311

ORCID: 0009-0007-7805-9845

Correo: verdadlex@gmail.com

DIRECTOR DE TESIS:

Dr. Omar Alejandro Higashi Díaz

JURADO:

Presidente

Dr. Omar Alejandro Higashi Díaz

Secretario

Dra. Lillian von der Walde Moheno

Vocal

Dr. Juan Frau García

Iztapalapa, Ciudad de México, 11 de febrero de 2025

The objectivity of the text is an illusion, and moreover, a dangerous illusion, because it is so physically convincing. The illusion is one of self-sufficiency and completeness. A line of print or a page or a book is so obviously *there*—it can be handled, photographed, or put away—that it seems to be the sole repository of whatever value and meaning we associate with it. (I wish the pronoun could be avoided, but in a way it makes my point.) This is of course the unspoken assumption behind the word “content”. The line or page or books *contains*—everything.

Stanley Fish, “Literature in the reader”

In scientific terms, readings are the data through which we can generalise patterns and principles across readers and texts.

Peter Stockwell, *Cognitive Poetics*

Words on the page or the screen—let’s call them, as material objects, *texts*— need to be experienced as a particular kind of event before they become, in the fullest sense of the term, poems. Even sounds-waves travelling through the air remain purely physical phenomena if they are not received by a human ear and brain. (A computer could presumably be programmed to distinguish spoken poems from other utterances and perhaps to register in some way their emotional content, but the day has not yet arrived when it can experience poems as poems.) The poem is a human event, repeatable though never exactly the same in its repetitions, rather than fixed material object, or even an ideal one.

Derek Attridge, *The Experience of Poetry*

ÍNDICE

PROEMIO.....	5
INTRODUCCIÓN.....	9
1. LA CONTIGÜIDAD DE ACENTOS EN EL VERSO ENDECASÍLABO	14
1.1 El problema en la codificación rítmica	14
1.2 Del acento antirrítmico al pararrítmico	19
1.3 Una mirada desde la fonética acústica	25
1.4 Acentos arrítmicos.....	29
2. LA ESTRUCTURA DE LOS ACENTOS ARRÍTMICOS DEL ENDECASÍLABO HISPÁNICO	31
2.1 Un corpus de endecasílabos del siglo xx	31
2.2 La presencia de los acentos arrítmicos.....	33
2.3 Posiciones métricas afectadas	38
2.4 Condiciones métricas y elementos gramaticales afectados.....	45
2.5 Resultados	49

3. LAS SOLUCIONES RÍTMICAS DE LOS LECTORES	52
3.1. Diseño de la prueba.....	52
3.2. Criterios para la valoración del choque de acentos en el verso	55
3.3. Resultados	61
4. LA PERCEPCIÓN RÍTMICA DE LOS LECTORES	76
4.1. Las implicaciones teóricas de un modelo perceptivo	76
4.2. El cuerpo teórico de la percepción rítmica.....	80
4.3. Los acentos arrítmicos desde la percepción de los lectores	87
CONCLUSIONES.....	100
APÉNDICE	105
BIBLIOGRAFÍA	108

PROEMIO

Cualquier acontecimiento literario, rítmico o semántico, es susceptible a la interpretación de los lectores. Antes y después de la Estética de la recepción hubo siempre intentos por definir la literatura desde la perspectiva de quienes la leían, es decir, por medio de sus propios consumidores. La atención hacia el receptor no inició con el surgimiento de la teoría del lector, ni mucho menos ha desaparecido con la muerte de sus fundadores. Pienso en la teoría psicológica del ritmo poético ideada por los formalistas rusos que exaltaba el aspecto perceptivo del verso; también, en años más recientes, en la Poética Cognitiva, una línea teórica cuyo objetivo es explicar los fenómenos literarios a partir de las capacidades cognitivas de los lectores.

Esta tradición crítica (a la que apenas aludo) no hace sino subrayar lo que es una regla en el arte en general. Hoy en día es más difícil pensar en los objetos que consideramos artísticos sin el vínculo que tienen con el público. Ir a una exposición en un museo cualquier día de un fin de semana significa, ante todo, tener un contacto con procesos artísticos y enfrentarse voluntariamente a una experiencia, sin la cual el arte contemporáneo difícilmente podría concebirse.

La lectura de textos literarios y, particularmente, la lectura de poesía demanda también esta necesidad. Oculta bajo el lugar común de la expresión “experiencia poética”, esta característica tendría que ser necesariamente revisada. A propósito de una orientación que iré explicando a lo largo de este trabajo, y sólo porque implica el caso que mejor conozco, acaso no sea inútil hablar de mi propia experiencia como lector de poesía.

Cuando me interesaba por primera vez en ella, recuerdo que lo que más me atraía era su sonido, su música. Leer versos en voz alta y escuchar sus cadencias y ritmos era algo muy placentero, una experiencia que apenas descubría. Estaba muy al tanto de que los poemas hablaban de temas como amor, naturaleza, muerte, erotismo y tantas otras cosas más, pero lo que siempre me dejaba sorprendido sólo vivía en ese aspecto sonoro. Mi idea de poesía era algo que sonara bien, o lo que yo creía que sonaba bien, y quizá en esos días para mí lo poético no era más que un cúmulo de eufonías.

Hasta cierto punto, era bastante sencillo percibir esa melodía contenida en un poema. Parecía como si todos los elementos que la activaban estaban ya de primera mano dispuestos ahí; yo sólo tenía que evocarlos o distinguir cómo hacerlo. Pero, por otro lado, el enfrentarme a versos más complejos significó a veces perder el rastro de su sonido, de su música. Lo que rápidamente odié fue el hecho de que si bien podía percibir la mayoría de las veces esas cadencias, e incluso sentirlas, no sabía cómo explicarlas, ni decir de dónde provenían.

Tuve luego mis primeras lecturas sobre métrica y rítmica. El primer libro que leí fue *El arte del verso* de Tomás Navarro Tomás. Conocí por primera vez lo que era un endecasílabo, un acento rítmico, una rima, una estrofa, un encabalgamiento... De inmediato me puse a escribir poemas con esa “receta” y durante algún tiempo me entretuve con la tonta alegría de escuchar los versos con espantosos sonsonetes que yo hacía. En el fondo, estaba feliz por haber encontrado los recursos técnicos del lenguaje versificado, y en adelante todo lo que hice fue seguir leyendo las distintas teorías sobre el ritmo poético.

Entendí que no siempre había endecasílabos perfectos; que muchos poemas apostaban por un ritmo mucho más sutil; y que existía desde hace tiempo el verso libre, que implicaba un contacto con una suerte de ritmo personal (y variable) del poeta. Para mí, el versolibrismo

fue todo un acontecimiento: significó pensar en una idea mucho más amplia de ritmo, no sólo acústico. Ampliar mi idea de ritmo poético o de poesía hizo que mis lecturas se convirtieran en una búsqueda de esos procesos rítmicos, tanto en las fórmulas más tradicionales como en las más heterodoxas.

En esa constante tarea, había cosas que simplemente se me escapaban o no terminaba por entender. ¿Por qué un endecasílabo no solía tener un acento en la 7ª sílaba? ¿Por qué no era “tan” recomendable que hubiera dos acentos seguidos en la línea del verso? ¿Por qué lo que antes me parecía eufónico en el texto luego, dicho en voz alta, perdía su valor, o parecía perderlo? Las explicaciones que encontraba en los estudios rítmicos del verso, en el fondo, no me convencían (y había algunas que sencillamente no existían). Tenía la vaga impresión de que faltaba algo.

En especial, hubo una cosa que siempre me inquietaba. Cuando consultaba las explicaciones sobre algunos fenómenos rítmicos, muchas veces no me parecía que esas descripciones concordaran directamente con lo que “pasaba” en los poemas. Cuando leía en voz alta ese tipo de fenómenos (un acento consecutivo, un encabalgamiento, un acento en una posición incorrecta, etc.) no creía que esas descripciones de verdad las solucionaran. Es decir, lo que en *teoría* tendría que haber pasado en la *práctica* no sucedía. O por lo menos no sucedía de la forma en la que yo lo reconociera, en la que personalmente lo percibiera.

Pero el aspecto perceptivo era un tema del que no encontraba mucho. Aunque es verdad que muchas veces leía en los manuales de métrica que el papel de lector formaba parte importante en el desarrollo histórico del verso, lo cierto es que se suelen presentar largas y extensas tipologías de formas poéticas, en las que francamente el lector desaparece. En las clases de licenciatura siempre pensaba que para cualquier estudiante debía de ser exagerado

memorizar todas y cada una de esas formas poéticas (lo mismo pensaba de las figuras retóricas), como una suerte de lexicón artificial que se aprendía a los veinte años.

No creía que memorizar esas tipologías, ni tener el registro de ellas, garantizara acceder al ritmo de los poemas, es decir, garantizara tener una experiencia poética. La distancia entre ese trabajo teórico y la experimentación de lo poético era una distancia difícil de superar, y tal vez desorientada desde su origen. Al menos en lo que personalmente percibía, las opciones eran categóricas: o había un contacto con lo poético o no lo había. ¿Por qué no estudiar entonces la experiencia poética?

Pocas veces encontraba en los estudios métricos una atención detallada a la percepción rítmica de los lectores, es decir, a lo que se experimentaba en realidad en la lectura de un poema. Claro, había un sentido bastante general en el que se consideraba importante el papel del lector en la construcción del ritmo poético, pero era sintomático que por otro lado no conociera una teoría métrica sustentada completamente en su figura. O bien no existía o no se había llevado hasta sus últimas consecuencias, tal vez por el prejuicio de una casuística, tan sólo aparente.

Fuera de la crítica hispánica, encontré algunos recursos teóricos con los que pensar el aspecto de la recepción en el ritmo poético; pero desde esos momentos he tenido la idea de que esa dimensión está lejos de estudiarse detenidamente, o siquiera plantearse de manera adecuada, a pesar de que, como dije al principio, cada vez es más difícil pensar en los objetos artísticos como tales sin su relación con el público, con sus consumidores. Tal vez estos síntomas sólo empiezan a anunciarse.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo analiza el fenómeno métrico de los acentos consecutivos —llamados tradicionalmente *antirrítmicos* y, más recientemente, *pararrítmicos*— en el verso endecasílabo. Tal fenómeno se caracteriza por transgredir la usual alternancia de sílabas acentuadas e inacentuadas del lenguaje versificado, principal soporte de su armazón rítmico. Ya que el verso se distingue fonéticamente por una ordenación concreta de sus acentos tónicos, cuyo resultado es un efecto rítmico, la existencia de dos acentos contiguos implica una aporía, pues el ritmo es producto de una secuencia acompasada de dos elementos opuestos, de una ausencia y una presencia. *Arsis* y *thesis* del verso.

Este fenómeno rítmico ha sido de gran interés para la crítica literaria. Las teorías más conservadoras pensaban que estos acentos tenían que evitarse lo mejor posible, y actualmente una de las ideas más defendidas es la de neutralización prosódica, que sugiere el debilitamiento del acento transgresor para salvaguardar la ley de alternancia en el verso, lo cual no significa, por otro lado, que no se enfaticen las posibilidades estéticas en su utilización, en una dimensión puramente semántica.

A excepción de esto último, parece ser que una parte considerable de los estudios rítmicos aconseja evitar la presencia de los acentos contiguos o bien atenuar su efecto, debido precisamente a su carácter aporético. Al considerarlos como anomalías métricas, la teoría ofrece de este modo soluciones estabilizadoras para que, en grados distintos, no se comprometa la ordenación rítmica del verso. En cualquier caso, la presencia de los acentos contiguos se percibe incómoda o, por lo menos, problemática. En la tradición de la poesía

hispanica, sin embargo, su existencia es rica y numerosa en ejemplos. ¿Qué sentido tiene entonces su uso por parte de los poetas? ¿Cuál es el papel o la función que desempeñan en el contexto rítmico del poema?

He creído necesario buscar nuevas vías de interpretación para esta aparente aporía métrica, sin llegar a la conclusión de que sea necesario evitarla o, en dado caso, atenuar sus consecuencias. Lo que busco es asumirla abiertamente y explicar cómo es que se justifica, rítmicamente, en el contexto de un poema versificado. Por eso, para explicar su innegable existencia en la poesía hispánica, avanzo bajo la idea de que sólo considerando el aspecto de la recepción poética es como estos acentos encuentran un lugar semiótico en el verso. Igual que otros recursos que funcionan mediante su carácter aporético (pienso en el encabalgamiento), los acentos contiguos pueden explicarse en términos de la transgresión de una expectativa de lectura, que paradójicamente refuerza la atención en la norma transgredida. Sólo en ese sentido puede hablarse de una *función rítmica*. De ahí que los llame, no sin cierta paradoja —y evitando, desde luego, multiplicar estérilmente los adjetivos teóricos—, acentos *arrítmicos*, para distinguirlos de otras apreciaciones, y para enfatizar su valor transgresor, pero no negativo. Basta decir que el prefijo *a-* implica ausencia, una ausencia que no es inherentemente negativa.

Estudiar bajo este paradigma *fenomenológico* los acentos —ahora llamados por mí— arrítmicos significa por lo menos trazar tres niveles de análisis. Llegar a la función rítmica que estos acentos desempeñan en la recepción poética necesariamente debe partir de un análisis estructural que muestre su comportamiento sistemático en el texto, así como también de un análisis acústico que denote sus cualidades sonoras en una dimensión pragmática, por medio de un *corpus* de lecturas vocales. Sólo cuando estos dos niveles de análisis se

establezcan es posible pasar a la interpretación del aspecto receptivo, partiendo de las impresiones de lectura de lectores empíricos, que se confrontarían directamente con la información estructural y acústica, destacando tanto sus afinidades como sus discordancias. Únicamente en este sentido podría hablarse del *desempeño* que los acentos arrítmicos tienen en la percepción de los lectores, el lugar semiótico en el que adquieren una función rítmica.

He decidido mantener la elección por el verso endecasílabo, igual que otros estudios dedicados a los acentos contiguos, ya que este metro cuenta con una larga tradición en la poesía hispánica. El endecasílabo ha representado sin lugar a dudas una forma altamente canonizada en el desarrollo histórico del verso, lo que quiere decir que es suficientemente reconocible para el lector de poesía. Debido a eso, he delimitado como *corpus* de investigación aproximadamente dos mil versos endecasílabos, tomados de un total de 7 obras de distintos poetas hispánicos del siglo XX.

Para el análisis acústico, recogí un corpus de lecturas vocales basado en este material textual. Las lecturas fueron el resultado de un trabajo de grabación de las interpretaciones vocales de algunos lectores de poesía. Una explicación detallada del diseño de las grabaciones se encuentra en los capítulos correspondientes.

Teniendo en mente este plan de trabajo, la presente tesis está organizada de la siguiente manera. El capítulo 1 es un estado de la cuestión acerca de los acentos contiguos en la poesía hispánica. Este capítulo de igual forma presenta, para agotar el estado de la cuestión, los estudios de fonética acústica sobre la colisión acentual, que proponen nuevas formas de interpretación y resultados ligeramente más actualizados. Con base en toda esta información, explico por último el por qué utilizo el adjetivo *arrítmico* para hablar sobre los acentos en colisión y los tres niveles de análisis en los que estará enfocado el trabajo.

El capítulo 2 corresponde con el análisis estructural del corpus. Básicamente, abarco con este análisis tres aspectos de los acentos arrítmicos en los casi dos mil versos: 1) su porcentaje de aparición, 2) las posiciones métricas y 3) las categorías gramaticales que usualmente afectan. Presento luego los resultados del análisis para más tarde hacer, a través de ellos, una selección de versos en los que típicamente aparecen los acentos arrítmicos. Mi objetivo, por lo tanto, fue extraer los casos más significativos para ponerlos en confrontación con los lectores empíricos de la investigación, como una medida para asegurar resultados confiables.

El capítulo 3 presenta el análisis acústico sobre las interpretaciones rítmicas (lecturas vocales) de los lectores colaboradores, al enfrentarse al fenómeno de los acentos arrítmicos del endecasílabo. Aparte de una descripción acerca del diseño de las sesiones de grabación, explico en este capítulo los criterios para la valoración del choque de acentos en el verso. Una delimitación metodológica que concluyó en señalar la frecuencia fundamental (F_0) y la curva melódica de las sílabas acentuadas en contacto, sólo cuando sus diferencias fueran lingüísticamente significativas y rebasaran el umbral de percepción (medido en semitonos), en el contexto rítmico del verso.

El capítulo 4 es una interpretación del aspecto receptivo de los acentos arrítmicos del endecasílabo, tomando en cuenta las impresiones rítmicas de lectura de los colaboradores, respecto de los resultados estructurales y acústicos obtenidos anteriormente. Para hacerlo, tomé algunas herramientas teóricas recientes, enfocadas en la experiencia poética y rítmica del lector, particularmente a través del modelo perceptivo del metro del teórico israelí Reuven Tsur (un modelo vinculado indirectamente con la Poética Cognitiva, pero que continúa, en el fondo, una larga tradición fenomenológica).

Una última parte de la tesis está dedicada a las conclusiones, donde argumento las vías y enfoques de análisis que pueden producirse teniendo en mente una fenomenología de la poesía, especialmente enfocada en sus elementos de construcción rítmica. Nuevas vías críticas que, en suma, necesariamente atenderían el aspecto de la recepción poética, muchas veces olvidado en los análisis métricos del verso.

Tal vez no sea intrascendente agregar, finalmente, que este trabajo tiene una gran deuda con la larga tradición teórica sobre los estudios rítmicos del verso (que va desde Andrés Bello hasta Esteban Torre), sin la cual mi interés por la lectura de poesía seguramente nunca hubiera evolucionado; y también con algunos nuevos enfoques que desde hace pocos años investigo, y que, hasta ahora, pocas veces se han recuperado en el ámbito hispánico. Estoy convencido que sólo con la reunión de diversos puntos de vista, bajo una perspectiva de Métrica Comparada, pueden encontrarse nuevas aristas en el estudio sistemático del ritmo poético y de lo que, todavía con ambigüedad, sólo podemos llamar experiencia poética.

1. LA CONTIGÜIDAD DE ACENTOS EN EL VERSO ENDECASÍLABO

1.1 El problema en la codificación rítmica

Según las preceptivas métricas tradicionales, el endecasílabo es un verso de once sílabas cuyo esquema acentual sigue comúnmente dos modalidades: 1) la forma 6.10 (es decir, con acentos rítmicos en sexta y décima posición) y 2) la forma 4.8.10 (con acentos rítmicos en cuarta, octava y décima), esta última derivada de la forma base 4.10, mucho menos usual¹. Aunque existen otras modalidades, ya sean secundarias (enfático, heroico, melódico y sáfico²) o menos comunes (dactílico, anapéstico o de gaita a la gallega³), el endecasílabo se identifica habitualmente como un metro de carácter yámbico (acentos en las posiciones pares), con un esquema rítmico lo suficientemente canonizado y reconocible para el lector de poesía⁴. Es, en palabras de uno de los mayores metristas en la actualidad, “el verso más estrictamente pautado de la versificación española” (Torre 2014, 182).

En la poesía versificada, basada en ritmos lingüísticos o fónicos (Paraíso, 1975, 57), la codificación rítmica es sobre todo el producto de una organización sistemática de acentos

¹ Pedro Henríquez Ureña estableció cuatro tipos rítmicos del endecasílabo: A (6.10), B1 (4.10), B2 (4.8.10) y B3 (4.7.10) (2003, 90). De estos, sólo consideró como predominantes los tipos A y B2. En su corpus de “unos diez mil endecasílabos”, Julio Saavedra partió de la tradición italiana llamando endecasílabos *a maiori* a los que tenían cesura en la 6ª sílaba y endecasílabos *a minori* a los de cesura en 4ª (1946, 68), coincidiendo de este modo con las dos formas más comunes.

² Estas categorías, como es sabido, fueron propuestas por Tomás Navarro Tomás (1986, 198-199), quien las tomó como principales debido a que las modalidades 6.10 y 4.8.10 la mayoría de las veces difícilmente se encontraban de manera exacta (197). De ahí que los tipos enfático (1.6.10), heroico (2.6.10), melódico (3.6.10) y sáfico (4.6.10 o 4.8.10) sólo se distingan de la primera posición que recibe el apoyo tónico entre las cuatro sílabas iniciales, de acuerdo con su hipótesis musicológica de la anacrusis (200), que hoy en día se encuentra invalidada (Torre 1999, 67-71).

³ Una nutrida documentación sobre este tipo rítmico, que sigue la forma 4.7.10, puede consultarse en Domínguez Caparrós (2009).

⁴ En la más reciente monografía sobre el endecasílabo, *El endecasílabo garcilasiano*, Miguel Ángel Márquez Guerrero propuso una tipología acentual que reducía el verso a tres formas: el común (acentos en 6ª y 10ª), el sáfico (4ª, 8ª y 10ª) y el horaciano (4ª, 6ª y 10ª) (2022: 24).

tónicos. En teoría métrica se suele decir que no todos los acentos desempeñan el mismo valor en el verso, y a menudo se señalan *clases* de acentos (Domínguez Caparrós, 2014, 79-80). Son acentos *obligatorios* o *rítmicos* los que están exigidos por el verso, en la penúltima sílaba; también los que caracterizan su cadencia, y que son resultado de un proceso de canonización a lo largo del tiempo. *Secundarios* o *extrarrítmicos* son todos los acentos que no desempeñan una función rítmica principal, pero que añaden otros apoyos acentuales. Finalmente, son *antirrítmicos* u *obstruccionistas* aquellos acentos que sin desempeñar aparentemente una función rítmica primaria ni secundaria aparecen al lado de los acentos obligatorios, obstaculizando el curso ideal del ritmo del verso y, hasta cierto punto, polarizándolo. Debido a su naturaleza prosódica, son estos últimos acentos los que han representado un problema teórico para los estudios métricos (ver *infra*, 1.3, “Del acento antirrítmico al pararrítmico”).

En el caso del endecasílabo, son acentos antirrítmicos u obstruccionistas, es decir, acentos que aparecen al lado de los obligatorios (4, 6, 8 y 10), los que se encuentran en las posiciones 5, 7 y 9 (Núñez Ramos, 1978, 162). La 5ª y 7ª sílabas acentuadas afectan las posiciones rítmicas primarias de la 4ª, 6ª y 8ª, mientras que una acentuada en la 9ª interviene con el axis rítmico que demanda la décima sílaba. Pensando, pues, en los dos tipos de endecasílabos más comunes, los acentos antirrítmicos pueden representarse de la siguiente forma (fig. 1).

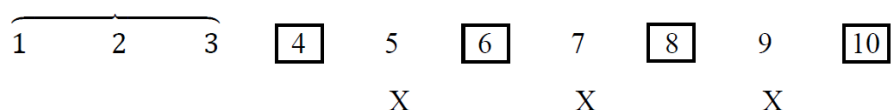


Fig. 1. Esquema acentual del endecasílabo. Las tres primeras sílabas, indicadas con un corchete superior, corresponden con las posiciones en las que pueden aparecer los acentos secundarios. Las sílabas 4, 6, 8 y 10, señaladas con un marco, corresponden con

las posiciones en las que pueden aparecer los acentos rítmicos, de acuerdo con los dos tipos de esquemas más comunes (6 y 10, por un lado, y 4, 8 y 10, por otro). Por lo tanto, las sílabas 5, 7 y 9, indicadas con una equis en la parte inferior, representan los lugares en donde pueden aparecer los acentos antirrítmicos. La undécima sílaba no está representada en el esquema, ya que nunca es portadora de un acento tónico⁵.

En un endecasílabo común, la codificación rítmica no presenta acentos antirrítmicos, como en el siguiente ejemplo,

Filódoce, Dinámene y Climene
(Garcilaso, *Égloga III*, v. 55)

cuyo esquema acentual podría representarse:

1 2̃ 3 4 5 6 7 8 9 10

Fig. 2. Esquema acentual de un endecasílabo ordinario: “Filódoce, Dinámene y Climene”.

En este caso, hay un acento secundario en la 2ª sílaba, mientras que en la 6ª y 10ª se encuentran los acentos rítmicos, responsables de la cadencia del endecasílabo. Es decir, no hay ningún tipo de desajuste acentual.

Sin embargo, en un endecasílabo como

Me da tu corazón valle tendido
(García Lorca, *Sonetos del amor oscuro*, “Llagas de amor”, v. 13)

hay aparentemente una codificación rítmica usual, ya que los acentos se posicionan en las sílabas 2, 6 y 10: la 2ª sílaba es portadora de un acento secundario, mientras que la 6ª y 10ª

⁵ Este esquema es una abstracción de las posiciones métricas del endecasílabo, que pueden o no estar ocupadas por un acento tónico. En esta representación están contenidas las posiciones métricas de los dos tipos de endecasílabos más comunes, de ahí que haya más de cuatro lugares en los que puede aparecer un acento tónico. En la práctica, sin embargo, es raro que un endecasílabo lleve más de cuatro acentos; lo usual es que contenga de dos a cuatro acentos tónicos e incluso cinco. Al decir de Julio Saavedra, el endecasílabo “Admite [...] de 2 a 5 acentos rítmicos, pero con 3 o 4 es como agrada más” (67).

contienen los acentos rítmicos. Sin embargo, hay también un acento en la 7ª sílaba, inmediatamente después del acento rítmico de la 6ª. Se produce entonces un acento antirrítmico, que da como resultado una colisión acentual (fig. 3).

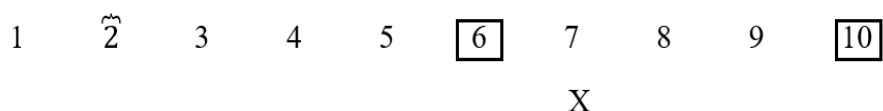


Fig. 3. Colisión acentual en el endecasílabo “Me da tu corazón **val**le tendido”. El acento antirrítmico se posiciona en la 7ª posición, inmediatamente después del acento rítmico de la 6ª, produciendo así un choque acentual en la codificación del verso.

Lo mismo puede verse en el siguiente ejemplo:

cuando aparezca arriba el primer astro
(Francisco Brines, *El otoño de las rosas*, “Despedida”, v. 12)

En este caso, las sílabas 4, 6 y 10 portan los acentos que codifican el esquema rítmico, pero también aquí se posiciona un acento tónico inmediatamente a uno rítmico. Esta vez, el acento antirrítmico ocurre en la 9ª sílaba, produciendo de nuevo un choque prosódico (fig. 4).

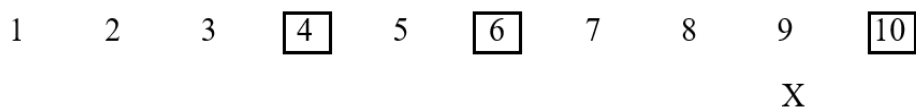


Fig. 4. Colisión acentual en el endecasílabo “cuando aparezca arriba el **primer astro**”. El acento antirrítmico se posiciona en la 9ª sílaba, junto al acento rítmico de la décima.

La característica principal de estos acentos es que son *contiguos* a los acentos obligatorios o primarios. Y ya que el verso se basa, rítmicamente, en la alternancia regular de elementos débiles y fuertes, es decir, en un *principio de eurritmia* (Torre, 1999, 30), dos elementos fuertes consecutivos representan en la construcción rítmica una contradicción fundamental, una aporía métrica.

Por eso es que, a diferencia de los obligatorios y secundarios, los acentos antirrítmicos representan un problema teórico. Quizás esa inevitable aporía ha tenido como resultado la

mayoría de las veces una valoración negativa por parte de la preceptiva y teoría métricas (el prefijo anti- con el que no hace mucho se nombraba refleja de modo claro esa valoración, como una suerte de *antiacento*). La preceptiva métrica tradicional con frecuencia censuraba la utilización de acentos contiguos en la rítmica del verso; y en el caso de la teoría métrica actual, en cierto modo, no es infrecuente encontrar reflexiones algo similares, como la neutralización prosódica. Explicaré ambas posturas en el siguiente apartado.

Sin embargo, hay numerosos ejemplos de este tipo de acentos en el endecasílabo:

Con gran razón *podrá ser* la presente
(Garcilaso, Elegía I, v. 61)

que si vivo sin *mí* quiero perderte
(Lorca, *Sonetos del amor oscuro*, “El poeta pide a su amor que le escriba”, v.4)

y ardo en tu voz y en tu *alrededor ardo*
(Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*, Soneto 9, v. 6)

Mas no todo ha de *ser ruina* y vacío
(Blas de Otero, *Ancia*, “Ímpetu”, v. 1)

Los rosales *son zarzas* y *son fuego*
(Francisco Brines, *El otoño de las rosas*, “La fabulosa eternidad”, v. 10)

Al triste y al feliz *dices* que sí
(Ramón López Velarde, “Suave Patria”, v. 58)

puso lazo a mis *pies*, *fuego* a mi techo
(Concha Urquiza, *Obras*, “Job”, v. 3)

un paraje de *sal*, *rocas* y pájaros
(Octavio Paz, *Piedra de sol*, v. 49)

nos diste el *sabor noble* de tu prosa
(Rosario Castellanos, “Soneto del emigrado”, v. 13)

la noche *sumergió* *pechos* y rosas
(Antonio Colinas, “Sepulcro en Tarquinia”, v. 4)

Mientras que, teóricamente, los acentos antirrítmicos no son recomendables, eso no implica que no hayan existido en el desarrollo histórico del verso hispánico, desde hace más de quinientos años. Es evidente que su naturaleza aporética muchas veces imposibilita considerarlos positivamente. Sin duda, es un problema complejo. Si esto es así, ¿de verdad hay una *función rítmica* que desempeñen los acentos contiguos en el verso? Un examen del estado actual de los estudios métricos quizá pueda acercarnos a una respuesta.

1.2 Del acento antirrítmico al pararrítmico

La teoría métrica española define el acento antirrítmico como un acento contiguo a un acento rítmico, identificador, del esquema métrico. Como ya he dicho, el problema teórico que implican estos acentos es que presentan un choque tonal con el acento identificador con el que entran en conflicto, y en consecuencia fracturan la organización rítmica del verso. ¿Qué motiva entonces a un poeta a introducir estos acentos contraproducentes para el ritmo versal? ¿Cuál es el objetivo esperado al utilizarlos, si es que lo hay?

La tradición métrica más conservadora pensaba que eran un completo despropósito en la construcción del verso. Andrés Bello, que distinguía dos tipos de acentos métricos, los rítmicos o necesarios y los antirrítmicos o accidentales (1981, 146), aconsejaba que los acentos antirrítmicos debían economizarse, porque no podían ser ejemplos de “cadencia normal y perfecta” (150), y Rafael de Balbín aseguraba que su uso era de ordinario dañino para la rítmica del verso (1968, 127). En ambos, había un franco rechazo de los acentos contiguos, al considerarlos contraproducentes para el ritmo del verso. El prefijo anti- con el cual Bello los designó expresaba contundentemente ese carácter negativo.

Las cosas cambiaron un poco luego. La mayoría de los metristas del siglo XX creía más bien que este tipo de fenómenos acentuales tenía motivaciones estilísticas. Tomás

Navarro señalaba que podían considerarse en el fondo como un recurso de expresión deliberado (1982, 143-144). Quilis afirmaba que su uso no significaba “una falta contra la estética del verso” y que estaba justificado cuando buscaba determinados efectos estilísticos (1984, 29, nota 10).

En años más recientes, José Domínguez Caparrós señala que “la confluencia de acentos es un recurso que no suele pasar inadvertido para el poeta, que lo utilizará con fines expresivos” (2014, 80), e Isabel Paraíso, en el mismo sentido, se refiere a ellos como acentos enfáticos, porque resultaban en “un tipo especial de acento expresivo” (2000, 84). Uno de los últimos trabajos que se han escrito sobre el tema ha señalado cómo en el caso de Góngora había una utilización estratégica de los acentos antirrítmicos, al ubicarlos en palabras que conseguían expresar una antítesis (Márquez Guerrero, 2012, 121-122), es decir, un recurso de expresión bien definido.

En otras palabras, a pesar de que los acentos contiguos en el verso encarnaban una desproporción rítmica cabía aún la posibilidad de validarlos siempre y cuando tuvieran una intencionalidad. Esa desproporción hacía que cobraran relevancia en el contexto del poema y, por ende, podían funcionar como recursos de reforzamiento estilístico.

Otra forma de considerar estos acentos es a través de lo que puede llamarse “neutralización prosódica”. En un trabajo que supuso la entrada de las ideas de la métrica generativa en la crítica española, Rafael Núñez Ramos propuso que, además de ver una intención estilística, era posible también considerar su desacentuación.

[En este caso] la sílaba en cuestión posee una intensidad determinada considerablemente menor que la del axis rítmico con la que entra en conflicto, hasta el punto de estar más próxima a las sílabas átonas que a las tónicas. [...] En consecuencia, las sílabas quinta,

séptima y novena [por definición antirrítmicas respecto del endecasílabo común] han de ser átonas en relación a la cuarta, sexta y décima respectivamente. Su intensidad, si bien ligeramente superior a la de las sílabas átonas, *será métricamente irrelevante* [el subrayado es mío] (1978, 162-163).

Esta idea ha sido retomada especialmente por la teoría métrica actual. Por ejemplo, Isabel Paraíso, a través de lo que llama “desacentuación rítmica secundaria”, ha afirmado que “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” (2000, 83).

Esteban Torre también ha explicado, en el mismo sentido, que en el caso de dos sílabas contiguas en el verso (una desempeñando una posición rítmica, mientras que la otra no), “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 contiguos viene a confirmar el principio de eufonía o euritmia” (2014, 177).

Esteban Torre argumenta que en el lenguaje hablado es completamente posible la existencia de dos sílabas acentuadas continuas, pero en la poesía no, porque el ritmo se construye a través de la alternancia de elementos fuertes y débiles necesariamente, de acentuadas e inacentuadas (a eso se refiere con el principio de euritmia). Por lo tanto,

[...] 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. [...] Los relieves acústicos de la sílaba o las sílabas adyacentes [...] quedan neutralizados en la línea del verso. Nos hemos venido refiriendo a ellos con el nombre de *pararrítmicos* (2014, 193-194).

Para Torre, el adjetivo “pararrítmico” es una forma más conveniente de referirse a este fenómeno acentual, toda vez que indica acentos “neutralizados” por los acentos identificadores del verso, de acuerdo con el principio de euritmia. Su característica principal es que aparecen junto a los rítmicos (de ahí la utilización del prefijo para- con el que se refiere a ellos), y que pierden su intensidad ordinaria por su posición en el verso. Hoy en día, este adjetivo, propuesto por primera vez en 2012 en el Seminario de Métrica, es el más adecuado para referirse a la especial situación de contigüidad de los acentos en el verso (Márquez Guerrero, 2012, 119).

En uno de sus más recientes estudios, Miguel Ángel Márquez Guerrero repasó la cuestión de los acentos consecutivos en el endecasílabo y puso a prueba la tesis de la desacentuación, a partir de las curvas de tono de ciertas lecturas del poeta Juan Ramón Jiménez, reproduciendo unos resultados presentados en un trabajo suyo anterior (2012). Según estos resultados,

El análisis de las curvas de tono de los versos muestra que la realidad fónica es más compleja que la imagen que habitualmente nos formamos a partir de la categorización de las sílabas como tónicas o átonas. De hecho, en la concurrencia de los acentos en 6.^a y 7.^a sílabas, las diferencias de tono entre los dos acentos consecutivos cubren todas las posibilidades: igual, mayor y menor tono en distintos grados (2022: 48-49).

Tal vez debido a esto, en su trabajo de 2012 llegaba a la conclusión de que “esa aparente inconsecuencia de los datos es un aviso para que abandonemos una vía de investigación que nos lleva a un callejón sin salida” (130).

Una última forma de interpretación considera los acentos contiguos como un recurso de variación rítmica. En su estudio sobre la versificación de Fernando de Herrera, William Ferguson dedicó un apartado al endecasílabo con acentos en la sexta y séptima posición utilizados por el poeta, es decir, al endecasílabo con acentos contiguos. De la composición de este tipo de endecasílabos en Herrera, Ferguson sugirió que representó un “antídoto al proceso de regularización” (1980, 124) de su esquema rítmico. Para Ferguson, entonces, se trata de un fenómeno acentual, que más allá de ser negativo podía considerarse como un recurso de variación rítmica. Esto mismo ha opinado Márquez Guerrero, pues señala que el acento anti- o pararrítmico activa la polirritmia del verso, porque “elude la esperada regularidad acentual, e introduce así una variación [...] que logra evitar la monotonía sin romper el ritmo del poema” (2012, 130).

En resumen, hay cuatro interpretaciones de los acentos contiguos en el verso hasta ahora: 1) como despropósito del verso; 2) como recurso de expresión estilística; 3) como resultado de la desacentuación; y, por último, 4) como recurso de variación rítmica.

Considero que la primera posibilidad difícilmente podría entrar como parte de un modelo teórico del verso, porque descalifica un fenómeno métrico existente a lo largo del desarrollo de la poesía española. Cuando Bello aconseja a los poetas evitar el contacto entre dos acentos evade también la posibilidad de explicar su naturaleza, una naturaleza que tal vez sea consustancial del verso español. La aparente negatividad de los acentos contiguos no

puede ser simplemente invalidada, cuando es un hecho presente en la mayoría de la producción poética.

En cuanto a la segunda posibilidad, pienso que es una explicación semántico-estilística que si bien interpreta positivamente los acentos en contacto queda al margen de una explicación puramente rítmica de ellos, con lo cual deja la pregunta que formulé arriba intacta. En otras palabras, aunque es una sólida explicación del comportamiento semántico de estos acentos (estoy de acuerdo en que hay, efectivamente, posibilidades estilísticas en su utilización), lamentablemente no es útil para interpretar su dimensión rítmica.

La tercera posibilidad de interpretación es quizá la más compleja. Para salvaguardar el principio de eurritmia, la tesis de la desacentuación predice que una de las sílabas en contacto deberá ser métricamente irrelevante. Pero si esto efectivamente es así, si el destino de los acentos contiguos en la línea sintagmática del verso es la neutralización prosódica, es decir, su *irrelevancia métrica*, ¿cuál es el sentido de que frecuentemente los utilicen los poetas? ¿Cómo explicar entonces su presencia?

Por último, la cuarta posibilidad, aunque valora positivamente este fenómeno rítmico como un recurso de polirritmia, no delimita su naturaleza prosódica dentro del código métrico. ¿Hay desacentuación? o, por el contrario, ¿hay énfasis tonal? Esta cuarta posibilidad busca explicar el valor que los acentos contiguos tienen dentro de un sistema rítmico *abstracto*, lo cual, desde luego, es interpretación consistente, pero no soluciona los problemas que su existencia prosódica implica.

Si bien los valoran positivamente, la segunda y cuarta interpretación no discernen su significación rítmica. La segunda interpretación propone una interpretación semántica,

mientras que la cuarta considera que se trata de un recurso de variación, pero sin llegar a definir su naturaleza prosódica.

Por otro lado, la primera y tercera interpretación son, en grados distintos, una forma de solucionar el problema que implican los acentos contiguos en el verso. Esa solución, en la primera es evitar la aparición de estos acentos siempre que se pueda (se trata, pues, de una preceptiva), en tanto que la tesis de la desacentuación propone estabilizar o “neutralizar” sus efectos.

Desde luego, salvaguardar la codificación rítmica del verso es lo más adecuado. Teóricamente, éste tendría que caracterizarse por la alternancia regular de sílabas acentuadas e inacentuadas, y no por la contigüidad de dos golpes tónicos que, de este modo, rompería precisamente con esa ley de ordenación. Pensando en esto, la tesis de la desacentuación representaría entonces una solución elocuente que resolvería favorablemente este problema. Sin embargo, como dije recientemente, asumir que el destino de la acentuación consecutiva en el verso es su irrelevancia métrica, desacentuación o neutralización prosódica, significa dejar intacta la pregunta de por qué estos acentos aparecen frecuentemente en la tradición de la poesía hispánica. Si bien la tesis de la desacentuación es una consistente teoría, considero que es necesario un enfoque distinto para responder estas nuevas preguntas.

1.3 Una mirada desde la fonética acústica

Por supuesto, no sólo los estudios métricos se han encargado de analizar lo que sucede cuando hay dos acentos tónicos en contacto. La lingüística también ha abordado esta cuestión, desde la perspectiva de la fonética acústica. De hecho, la tesis de la desacentuación, que caracteriza los estudios métricos recientes (Paraíso 2000; Torre 1999, 2014; Márquez Guerrero 2012) se fundamenta en este tipo de investigaciones.

Una de las diferencias respecto al apartado anterior es que los estudios de fonética acústica llaman al fenómeno de los acentos contiguos simplemente colisión acentual. Y a diferencia de los versos estudiados en el ámbito literario, su corpus suele estar conformado por oraciones prototípicas, determinadas y relativamente simples, en donde se presenta la colisión de acentos (oraciones como “su **papá pasa**” o “el **saxofón clásico**”). Ese corpus es puesto a prueba por los informantes de cada investigación. Posteriormente, hacen un análisis acústico de las soluciones prosódicas de ciertos informantes sobre ese corpus de oraciones determinadas. Finalmente, describen los resultados del análisis, y explican las tendencias de los informantes al enfrentarse a la colisión acentual.

Por ejemplo, Josefa Dorta (2009) ha investigado la colisión acentual en el español canario. Su corpus estuvo conformado por cuatro tipo de oraciones, dos de ellas con colisión acentual (“El **saxofón clásico** se toca con obsesión” y “El saxofón se toca con **obsesión práctica**”) mientras que en las otras dos restantes no (“El saxofón se toca con obsesión práctica” y “El saxofón se toca con obsesión finita”). Sus informantes, por otro lado, fueron cuatro personas de origen canario, dos hombres y dos mujeres, que leyeron cada una de las oraciones. La investigadora posteriormente hizo un análisis acústico atendiendo especialmente a la curva melódica (F_0), y en menor medida a la duración e intensidad. A través de su análisis, concluyo que, en el caso del español canario y de acuerdo con el corpus que trató, no encontró estrategias prosódicas para evitar la colisión de los acentos (2009, 121).

Pese a que su metodología es casi idéntica en todos los casos, las investigaciones de fonética acústica no tienen un consenso sobre lo que ocurre cuando colisionan los acentos. Desde hace aproximadamente tres décadas, las investigaciones oscilan en distintas

interpretaciones, de acuerdo con diferentes experimentos acústicos. No obstante, recientemente ha habido investigaciones que, como en Dorta, apuntan que no se encuentra en el análisis ningún indicio de rechazo a la colisión acentual.

Sobre este punto, hay una escisión muy notable en el estado actual de estos estudios. Mientras que una parte de las investigaciones aseguran que en la colisión acentual hay estrategias para evitar el fenómeno, otra parte señala que no hay tales comportamientos.

Dentro del primer grupo de investigaciones se puede encontrar, por ejemplo, el trabajo de Antonio Pamiés, quien escribe que efectivamente los hablantes tienden a evitar la colisión, ya que “la contigüidad influye sobre los acentos, y [...] es frecuente que uno de ellos se debilite” (1994, 106); del mismo modo, Prieto et. al han concluido lo siguiente: “L’anàlisi dels patrons d’entonació, en canvi, indica que les síl·labes en situació de xoc tendeixen a ‘desaccentuar-se’ tonalment, és a dir, presenten un moviment tonal descendent força notable que les equipara amb el comportament de les síl·labes àtones en els contorns d’F0” (2001, 32).

Si tomamos en cuenta estas investigaciones, el resultado es asumir que los hablantes tienden a evitar el choque de acentos en la secuencia hablada, a través de distintas estrategias prosódicas que reorganizan o bien anulan la colisión; estas estrategias pueden efectuarse de distinta forma en el plano acústico, por medio de la duración, la intensidad o en la altura tonal.

Dentro del segundo grupo se encuentran investigaciones como las de Guillermo Toledo, quien más bien apunta que “los resultados generales no mostraron una tendencia a evitar el choque acentual [...] Desde el punto de vista fonético, no se observó un

debilitamiento de uno de los miembros” (1998, 217). Una conclusión similar puede encontrarse en el trabajo de Almeida: “De los datos expuestos hasta ahora parece demostrarse que [...] la retracción acentual es un recurso rítmico que no utilizan los hablantes de la modalidad dialectal que se ha estudiado. Dichos hablantes tienden a mantener los acentos léxicos [...] pero no a reforzarlos” (2001, 168). También Dorta, como he dicho, llega a iguales resultados: “no se rechaza el choque acentual en ninguna de las variables consideradas y, por tanto, no se da la neutralización acentual (2009, 121). Por último, en un estudio reciente, Eugenio Martínez Celdrán, ha reforzado esta idea, ya que también comenta: “No encontramos ninguna estrategia que evite el choque acentual. No existe la retracción, en ningún caso, ni tampoco el debilitamiento de ninguno de los dos acentos” (2016, 40). En el horizonte de estas investigaciones, Martínez Celdrán afirma: “la entonación lo que nos indica es que, lejos de desacentuarse la primera sílaba del choque, es ella la que impone el esquema tonal a expensas de lo que venga detrás, tanto si viene otra sílaba tónica como si es una átona” (41).

A través de sus análisis, estos autores llegan a la conclusión de que no hay nada en el comportamiento de sus informantes que pueda considerarse un rechazo de la colisión acentual. Algunas veces, incluso, los resultados muestran que los hablantes pueden llegar a enfatizar el choque prosódico.

Desde luego, hay un contacto entre estas investigaciones instrumentales y las interpretaciones de los estudios métricos actuales. Si bien la tesis de la desacentuación asume que en el contexto rítmico del verso al posicionarse dos sílabas acentuadas consecutivas una de ellas deberá debilitarse siempre, los estudios de la fonética acústica encuentran por otro lado que no es tan fácil afirmar que el fenómeno se tiende a evitar o no. Más bien, lo que

puede concluirse del grueso de estas investigaciones es que el comportamiento de la colisión acentual no es definitivo.

Desde una perspectiva métrica, por lo tanto, el comportamiento de los acentos contiguos sigue siendo una incógnita. Es necesario, pues, replantearse la cuestión desde un nuevo enfoque y bajo criterios que garanticen la definición de la colisión acentual en el contexto rítmico del verso.

1.4 Acentos arrítmicos

Para resolver estos vacíos, surge la necesidad de poner en práctica varios niveles de análisis, que puedan delimitar la naturaleza de estos acentos en conflicto. En los estudios métricos son usuales los análisis estructurales, que abordan el esquema abstracto del verso para dilucidar el fenómeno; otros, no todos, también intentan observar su comportamiento acústico. Este último aspecto es más característico de los estudios lingüísticos.

No ha habido, sin embargo, estudios enfocados en abordar el efecto que estos acentos tienen en la recepción, en cómo operan y cómo son recibidos por los oyentes-lectores. ¿Cuál es, en el fondo, su repercusión en la práctica de lectura? ¿Qué efectos -negativos o positivos- desempeñan en la percepción de los receptores?

No sería por cierto errado pensar que la consideración de este aspecto pueda dar un nivel de interpretación distinto de los acentos contiguos del verso. Éste es el objetivo que persigue esta investigación.

Así, para distinguirla de otras interpretaciones, en adelante me referiré a la especial situación de contigüidad de dos acentos tónicos en el verso (siempre que tal contigüidad obstruya significativamente el armazón rítmico) bajo el nombre de *acentos arrítmicos*, como

un modo de advertir con este adjetivo la atención hacia el receptor, tal como iré explicando a lo largo del trabajo.

Mientras tanto, conviene indicar que el adjetivo arrítmico tiene, desde luego, algunas consecuencias semánticas. Con él intento enfatizar el carácter transgresor de este tipo de acentos, pero, por otro lado, sin darle una connotación de negatividad, como en el caso del prefijo anti- de antirrítmico. El prefijo a- expresa simplemente ausencia, una ausencia que no es, por sí misma, inherentemente negativa. Este prefijo se distancia léxicamente también del adjetivo pararrítmico, modo crítico de señalar el debilitamiento prosódico que debería tener uno de los dos acentos. *Arrítmico*, pues, será una forma de señalar su posible *función rítmica*, no sin cierta paradoja; y de asumir abiertamente, con todas sus consecuencias, la naturaleza prosódica de este tipo de acentos.

Llegar a una interpretación del efecto o *desempeño* que tienen los acentos arrítmicos del endecasílabo en los lectores, es decir, analizar una dimensión perceptiva, implica el paso por varias “capas” de análisis. Un enfoque orientado a la percepción de los lectores no contradice simultáneamente un enfoque estructural, ni tampoco acústico. Al contrario, obtener información del aspecto receptivo necesariamente parte de ambos análisis. Sólo la reunión de estos tres niveles puede otorgar un panorama suficiente de este fenómeno rítmico.

Los capítulos 2, 3 y 4 serán, respectivamente, análisis enfocados a la dimensión estructural, acústica y perceptiva. Sólo cuando sea posible obtener información acerca del desempeño que los acentos arrítmicos tienen en el aspecto de la recepción será accesible dar nuevas interpretaciones sobre su función rítmica dentro del verso.

2. LA ESTRUCTURA DE LOS ACENTOS ARRÍTMICOS DEL ENDECASÍLABO HISPÁNICO

2.1 Un corpus de endecasílabos del siglo xx

Para identificar la estructura de los acentos arrítmicos en el verso endecasílabo, he seleccionado un corpus conformado por 7 obras. Una serie de criterios motiva esta selección: 1) son obras escritas en endecasílabos (un metro que, por su condición canónicamente pautada, permite una mejor visibilidad de los acentos consecutivos); 2) estilísticamente, la mayoría de ellas corresponde con la forma poética del soneto (que favorece en el mismo sentido); 3) fueron escritas o publicadas en el siglo xx, por reconocidos poetas, lo que supone, a un tiempo, el reconocimiento de una larga tradición poética y una cercanía con los lectores contemporáneos; 4) la serie de obras contiene un número de versos lo suficientemente exhaustivo y abarable (aproximadamente dos mil endecasílabos); y finalmente 5) son obras en las que pueden encontrarse casos significativos de acentos arrítmicos. La selección es la siguiente:

1. “Suave Patria”, del poeta zacatecano Ramón López Velarde. El poema fue publicado por primera vez en 1921. Se compone de 153 endecasílabos, sin una disposición estrófica sistemática.

2. *Sonetos del amor oscuro*, de Federico García Lorca. Es una colección que originalmente contiene 11 sonetos, escritos en 1935 y publicados de manera póstuma, en 1983. Esta colección tiene un total de 154 versos.

3. *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández. Fue publicado en 1936. El poemario se conforma por 27 sonetos, 1 elegía en tercetos encadenados, un poema de versificación irregular y otro en redondillas. Sólo se considera, en este caso, la serie de sonetos, que contiene un total de 378 versos.

4. *Nostalgia de Dios*, de la poeta moreliana Concha Urquiza. Se trata de una obra que recoge toda su producción poética. La selección, en este caso, corresponde con: “Sonetos bíblicos”, “Sonetos de los Cantares”, “Cinco sonetos en torno de un tema erótico” y los de la serie “Nox”. Forman un total de 22 sonetos, es decir, 308 versos.

5. *Anatomía superficial*, de la poeta jalisciense Griselda Álvarez. Es una colección de 21 sonetos, publicados en 1967. Los poemas versan sobre un solo eje temático. El número de versos es de 294.

6. “Sepulcro en Taquinia”, del poeta leonés Antonio Colinas. El poema fue escrito durante 1970 y 1974, y publicado en 1975. Está compuesto por 426 versos. La gran mayoría está en endecasílabos blancos (405), y sólo una parte exhibe otras medidas (21).

7. *Vuelo 294*, del poeta mexicano Víctor Manuel Mendiola. La obra fue publicada por primera vez en 1992. Es una colección de 21 sonetos encadenados, que giran en torno a un eje temático (como en el poemario de Griselda Álvarez). También aquí son 294 versos.

El corpus, por lo tanto, está conformado por un total de 1986 versos endecasílabos, presentados en su mayoría bajo la forma del soneto. La heterogeneidad de los poetas, el número de versos, unidos al momento en que cada obra fue escrita o publicada (momentos que abarcan gran parte del siglo xx), son características significativas para la conformación

de un corpus diverso, lo suficientemente representativo para un análisis de los acentos arrítmicos en el endecasílabo hispánico.

2.2 La presencia de los acentos arrítmicos

Para conocer con cuánta frecuencia aparecen los acentos arrítmicos en el corpus, primero necesito establecer los criterios y condiciones bajo los cuales se presentan. Como sugerí en el capítulo anterior, de acuerdo a las investigaciones recientes de fonética acústica (Almeida 1993; Toledo 1998; Dorta 2007; Martínez Celadrán 2016, etc.), es bastante común que ocurra una colisión acentual en el lenguaje hablado, debido a que el código lingüístico lo permite. Es igualmente común, o por lo menos predecible, que en la poesía también exista esta tendencia; sólo que en el lenguaje versificado la aparición de dos acentos contiguos tiene implicaciones distintas, muy distintas. En el verso, regido por un comportamiento rítmico, la existencia de dos sílabas acentuadas consecutivas sugiere una obstrucción con la secuencia alternada de sílabas acentuadas e inacentuadas, es decir, sugiere una transgresión al principio de euritmia o ley de alternancia, como lo ha manifestado Esteban Torre (1999, 30).

Las actuales investigaciones métricas continuamente señalan que sólo es posible hablar de acentos antirrítmicos o pararrítmicos (acentos que he decidido llamar arrítmicos, para distanciarme de las interpretaciones hasta ahora expresadas) cuando dicha colisión acentual obstruye de manera efectiva el esquema rítmico del verso. En este sentido, hay interpretaciones distintas en los criterios que se admiten para validar la aparición de un acento de este tipo.

Esteban Torre, por ejemplo, asume lo siguiente:

Son acentos pararrítmicos los situados en sílabas contiguas a los acentos rítmicos. Ocurre esto antes o después de la sílaba 6ª, y antes de 10ª, en el endecasílabo común, es decir, en las sílabas 5ª, 7ª y 9ª. En el endecasílabo sáfico, son pararrítmicos los situados antes o después de las sílabas 4ª y 8ª, es decir, en las sílabas 3ª, 5ª, 7ª y 9ª. También son pararrítmicos los situados en sílabas contiguas a cualquiera de las portadoras del acento metarrítmico (2014, 183).

Desde esta perspectiva, son acentos obstruccionistas aquellos que están situados junto a los rítmicos. En el caso más común de endecasílabo, lo son los que se encuentren en las posiciones 5ª, 7ª y 9ª; en el caso del otro tipo más común de endecasílabo, serán las mismas posiciones, añadiendo la sílaba tercera. Por último, también serán de este tipo los acentos que se encuentren al lado de los secundarios, que Torre llama metarrítmicos.

Como resultado de su tipología acentual, los criterios de Esteben Torre establecen un buen número de condiciones, incluso aquellas sílabas acentuadas que no entran en el armazón rítmico fundamental del endecasílabo, es decir, las posiciones secundarias (1, 2 y 3).

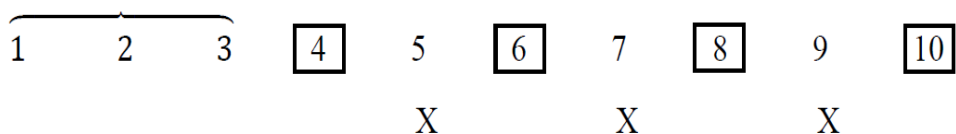
Rafael Núñez Ramos, por otro lado, ha establecido simplemente como acentos antirrítmicos los que se encuentran en tres posiciones bien definidas. En su trabajo sobre el endecasílabo gongorino y la métrica generativa, aseguraba: “Aunque pueden aparecer en cualquier posición impar, nos ocuparemos solamente de los acentos antirrítmicos en quinta, séptima y novena, pues son los que están en conflicto con los acentos estróficos o métricos” (1978, 162).

Núñez Ramos presenta criterios más estrechos, que permiten menos posibilidades. Aunque la aparición de acentos consecutivos sea efectivamente frecuente, eso no quiere decir que absolutamente todos obstruyan con la construcción rítmica del verso; y si bien no

establece una tipología acentual muy explícita, Núñez parece sugerir que no todos los acentos tienen el mismo valor dentro del verso.

Para la identificación de los casos de acentos arrítmicos en esta investigación, tendré en cuenta preferentemente las consideraciones de Núñez Ramos. Hay una razón de peso para esta elección. Como he dicho, hay un sentido en el que es posible que aparezcan dos acentos consecutivos en el verso, siempre que el código lingüístico lo permita, pero la sola aparición de este fenómeno no implica hablar de acentos arrítmicos. Sólo considero bajo este nombre aquellos acentos que afectan las posiciones fundamentales, primarias, del esquema rítmico del verso.

En otras palabras, no todas las colisiones acentuales que existan dentro del verso tienen como consecuencia que pueda hablarse de acentos arrítmicos; en realidad, es la posición en la que aparecen la que las define como acentos de este tipo. Estas posiciones, como ha señalado Núñez Ramos, son la 5ª, 7ª y 9ª (1978, 162). Como sugerí antes, los acentos arrítmicos pueden representarse bajo el siguiente esquema.



Esto quiere decir que presentaré los versos afectados por acentos arrítmicos dentro del corpus seleccionado dejando de lado las colisiones acentuales que ocurren en las sílabas anteriores a la 4ª posición (y que en definitiva no tienen un valor negativo para la codificación rítmica del endecasílabo). Esta proporción cambia de un poeta a otro y de una obra a otra. Hay también una serie de diferencias tanto en las proporciones como en las condiciones en

las que se presentan. Cada una de estas características muestran los distintos estilos métricos de los poetas.

De acuerdo con el análisis de los 1986 versos endecasílabos, las proporciones son las que siguen. En los 154 versos de “Suave Patria”, pueden encontrarse 21 casos de acentos arrítmicos, lo que supone un 13.72%. En los 378 versos de *El rayo que no cesa*, hay 52 casos, o sea un 13.75%. En *Sonetos del amor oscuro*, de García Lorca, hay 18 casos de acentos arrítmicos, de los 154 versos que conforman los poemas, dando como resultado un 11.68%. En los sonetos de *Nostalgia de Dios*, se presentan un total de 22 casos, de los 308 versos; esta vez, el porcentaje de aparición es de 7.14%. *Anatomía superficial*, de 294 endecasílabos, presenta 26 casos, un total de 8.84%. “Sepulcro en Tarquinia”, de 405 versos, exhibe un total de 54 casos de acentos arrítmicos, lo que representa el 13.33%. Finalmente, *Vuelo 294*, con 294 versos, presenta 35 casos, es decir, el 11.90%.

Son notables algunos rasgos de este repertorio de proporciones. Cobra especial importancia notar que la aparición de los acentos arrítmicos en cada una de las obras nunca rebase el 15%. Debido a que su naturaleza es de transgresión, es lógico hasta cierto punto que este fenómeno rítmico aparezca sólo en contadas ocasiones, y bajo ciertas circunstancias. Es claro que la gran mayoría de los versos tiende a mantener una estructura rítmica sin alteraciones. Parece ser, entonces, que una (y quizá *la*) característica principal de los acentos arrítmicos es su poca frecuencia de aparición, que más que minimizarlos, los hace más significativos, y mayormente perceptibles, al presentarse por lo común dentro de un contexto rítmico normativizado, según los datos que presento y que deposito en la siguiente tabla.

Obras	Porcentajes de acentos arrítmicos
El rayo que no cesa	13.75%
Suave Patria	13.72%
Sepulcro	13.33%
Vuelo 294	11.90%
Sonetos del amor oscuro	11.68%
Anatomía superficial	8.84%
Nostalgia de Dios	7.14%

Aunque no se trate de diferencias abismales, los cambios en la frecuencia de aparición entre cada obra resultan significativos. Es fácil ver que obras como *El rayo que no cesa* y “Sepulcro” mantienen una presencia notable de acentos arrítmicos, mientras que otras, como *Nostalgia de Dios* o *Anatomía superficial* sean más conservadores en ese sentido. De hecho, *El rayo* tiene una de las frecuencias más altas, en tanto que el poemario de Urquiza cuenta con el menor número de casos. Como dije antes, este tipo de resultados expresa el estilo métrico de los poetas. Un mayor número de acentos arrítmicos muestra, en muchos sentidos, transgresiones métricas que frecuentemente efectúa el poeta, es decir, un sentido menos conservador en su forma de versificar; en el polo opuesto, un número muy pequeño de casos

muestra un sentido más conservador, ya que se intenta en el fondo mantener lo más posible el esquema rítmico, canonizado, del verso, en este caso, del endecasílabo.

También son significativas las similitudes. A pesar de tratarse de obras de épocas muy distintas, “Suave Patria”, *El rayo* y “Sepulcro” guardan frecuencias de aparición cercanas. El paradigma temporal no parece ser, al menos desde una mirada global, un criterio suficientemente confiable para asumir que en una obra se encontrarán más casos de acentos arrítmicos. Podría pensarse que en poemas más recientes como *Vuelo 294* se encuentren más casos, en tanto que en obras anteriores como *El rayo* se hallen menos; pero resulta curioso que el poemario de Miguel Hernández cuente con más casos que el libro de Mendiola.

De cualquier manera, no hay grandes cambios en la frecuencia de aparición de una obra a otra. En un sentido puramente cuantitativo, las diferencias de grado son mínimas. Entre la mayor frecuencia (*El rayo que no cesa*) y la menor (*Nostalgia de Dios*) hay aproximadamente sólo un 5% de diferencia.

Considerando la totalidad de los poemas, de los 1986 versos que conforman el corpus 228 endecasílabos están afectados por acentos arrítmicos. Desde una perspectiva global, esto supone el 11.48% de los casi dos mil versos que componen el corpus. En la tarea de dimensionar esta frecuencia, resulta útil pensar que aproximadamente por cada 10 versos 1 de ellos presenta dentro de su esquema rítmico un acento de este tipo.

2.3 Posiciones métricas afectadas

Como se he indicado *supra*, las posiciones en las que pueden aparecer los acentos arrítmicos únicamente se reducen a tres: la 5ª, la 7ª y la 9ª. Estas posiciones frecuentemente afectan las sílabas métricas primarias del endecasílabo, es decir, la 4ª, la 6ª, la 8ª la 10ª

(dependiendo de la variación rítmica del verso). Al posicionarse en esos lugares, estos acentos crean un efecto de distorsión rítmica, debido a que su presencia tiene como resultado la aparición de dos sílabas acentuadas consecutivas, rompiendo así el principio de eurritmia que rige la línea sintagmática del verso.

También he señalado que las colisiones acentuales que se producen en las sílabas anteriores a la 4ª no producen este efecto, ya que no se presentan en posiciones métricas primarias para la codificación rítmica, canonizada a través del tiempo, del endecasílabo. El efecto de distorsión rítmica solo es producido por las sílabas antes mencionadas.

En el contexto rítmico del endecasílabo, es significativa por lo tanto la presencia de los acentos arrítmicos en estas posiciones. En el corpus elegido, hay numerosos ejemplos de acentos de este tipo, como en 5ª sílaba,

una octava **más baja** que la mía
(Griselda Álvarez, “Voz”, v.14)

la 7ª,

de un viñedo que el **sol nimba** y fulmina
(Concha Urquiza, “Jezabel”, v.7)

o la 9ª,

y ardo en tu voz y en tu alre~~de~~**or ardo**,
(Miguel Hernández, 9, v.6)

Sin embargo, así como las posiciones anteriores a la sílaba cuarta guardan diferencias respecto de las sílabas métricas posteriores, aunque los acentos arrítmicos en las posiciones 5ª, 7ª y 9ª afecten las posiciones rítmicas primarias del verso endecasílabo, el valor rítmico

de las sílabas métricas con las que entran en conflicto es ligeramente distinto, desde una perspectiva de la recepción poética.

Un acento arrítmico en la novena posición, como en el verso de Miguel Hernández, distorsiona el valor del axis rítmico del endecasílabo, es decir, la sílaba 10, la penúltima. En ese sentido, dos acentos consecutivos ahí crean un efecto de distorsión mucho mayor. Este caso fue muy revelador desde la perspectiva de los lectores colaboradores, como indicaré en el capítulo 4.

Los acentos arrítmicos que se producen la 7ª sílaba, como en el verso de Urquiza, tienen un valor también significativo; esta vez, la presencia de un acento así afecta la 6ª sílaba métrica; en la medida en que el esquema canónico del endecasílabo corresponde más comúnmente con la forma 6.10, un acento arrítmico en la séptima distorsiona uno de los acentos más perceptibles de este verso, esto es, la sexta.

Por último, los acentos arrítmicos producidos en la 5ª sílaba, como en el ejemplo de Griselda Álvarez, distorsionan la 4ª posición, que caracteriza otra de las formas más comunes del endecasílabo (el de la forma 4.8.10). Aunque tiene un valor significativo, este acento podría posicionarse en una escala menor que los anteriores casos.

Siendo 1 la forma de representar el primer nivel de distorsión rítmica y 3 el último, el grado de transgresión métrica de los acentos arrítmicos (X) puede ilustrarse como se observa a continuación.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
				X		X		X	
				3		2		1	

Fig. 5. Representación del grado de distorsión métrica de los acentos arrítmicos. La novena sílaba representa el mayor grado de transgresión, seguido de la séptima. La quinta sílaba tiene escala más baja (que no insignificante)⁶.

El grado de transgresión métrica de estas posiciones puede llegar a ser muy significativo, porque permite observar hasta qué punto los acentos arrítmicos son efectivamente un fenómeno que distorsiona el esquema acentual del verso, de acuerdo al lugar que ordinariamente ocupan. Es por eso que los resultados de un análisis exhaustivo de las posiciones en las que se efectúan estos acentos proponen información muy pertinente para identificar su comportamiento.

Una de las cosas más notables de este análisis es una clara tendencia en el posicionamiento de este fenómeno acentual. Y es que en las obras seleccionadas, la mayoría de los acentos arrítmicos ocurre en la séptima posición métrica, como lo muestran algunos ejemplos:

bebe en muslo de **miel** sangre vertida

(García Lorca, “Soneto de la guirnalda de rosas”, v.11)

pájaro el corazón **vuela** y se posa

(Griselda Álvarez, “Pecho”, v.7)

la inquietud de **saber** qué sucedió

(Víctor Manuel Mendiola, *Vuelo* 294, v.9)

la lengua en corazón **tengo** bañada

(Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*, 23, v.10)

un buscar la **región** honda y salvaje

(Concha Urquiza, “Nox”, 1, v.5)

requiebra a la **mujer**, sana al lunático,

⁶ Este esquema sigue muy de cerca uno propuesto por el teórico israelí Reuven Tsur, a propósito del pentámetro yámbico (2012, 28), como explicaré más detenidamente en los dos últimos apartados del capítulo 4.

(López Velarde, “Suave Patria”, v.65)

la noche sumergió **pechos** y rosas

(Antonio Colinas, “Sepulcro en Taquinia”, v.4)

Hay también una proporción considerable de acentos arrítmicos en la quinta posición:

sobresale **más bien** con su relieve

(Griselda Álvarez, “Nariz”, v.4)

cobalto como **un líquido** frondoso

(*Vuelo 294*, v.151)

debieron de **ser dulces** los olivos

(Colinas, “Sepulcro”, v.167)

que me dió de **sí misma** la natura

(“Nox”, v.3)

Tu corazón, **una naranja** helada

(Miguel Hernández, 5, v.1)

Y aunque su presencia implica un alto grado de transgresión rítmica, del mismo modo, hay múltiples ejemplos de acentos arrítmicos en la novena posición:

entre las islas bellas de **aquel lago**

(Colinas, “Sepulcro”, v.174)

tronco sin ramas, y lo que **más siento**

(García Lorca, “Soneto de la dulce queja”, v.6)

Pero transcurren lunas y **más lunas**,

(Miguel Hernández, *El rayo*, 22, v.9)

En resumen, la distribución de los acentos arrítmicos en cada una de las obras se organiza como nuestro en la tabla.

Obras	Posición 5 ^a (número de casos y porcentaje)	Posición 7 ^a (número de casos y porcentaje)	Posición 9 ^a (número de casos y porcentaje)	Total de casos
Suave Patria	4 (19.04%)	11 (52.38%)	6 (28.57%)	21 (100%)
El rayo que no cesa	13 (25%)	22(42.30%)	17 (32.69%)	52 (100%)
Sonetos del amor oscuro	2 (11.11%)	14 (77.77%)	2 (11.11%)	18 (100%)
Nostalgia de Dios	1 (4.54%)	18 (81.81%)	3 (13.63%)	22 (100%)
Anatomía superficial	6 (23.07%)	16 (61.53%)	4 (15.38%)	26 (100%)
Sepulcro en Tarquinia	17 (31.48%)	17 (31.48%)	20 (37.03%)	54 (100%)
Vuelo 294	10 (28.57%)	20 (57.14%)	5 (14.28%)	35 (100%)

Con base en esta información, puede observarse el número exacto de casos de acentos arrítmicos tomando en cuenta la posición en la que aparecen. Por ejemplo, en *Anatomía superficial* hay en total 26 veces en las que ocurren acentos arrítmicos; de esas 26 veces, en 6 ocasiones estos acentos se efectúan en la 5^a sílaba (lo que supone un 23.07%), 16 en la 7^a (con un 61.53%) y únicamente 4 en la 9^a (es decir, el 15.38%). Esto quiere decir que más de la mitad de los casos se presentan en la posición número siete, y el resto se reparte en las otras dos posiciones.

Esta proporción es similar en casi todas las demás obras. Con una inmensa mayoría, los acentos arrítmicos se posicionan frecuentemente en la 7^a sílaba. A excepción de

“Sepulcro”, todas las obras tienen el mayor número de casos en esa posición. Hay algunas en las que esto es especialmente significativo, puesto que la proporción llega a ser muy notable, como en el caso de los sonetos lorquianos, cuya frecuencia de aparición de los acentos arrítmicos en la posición séptima alcanza un sorprendente 77.77%. Más destacables son los poemas de Concha Urquiza, donde la frecuencia es de 81.81%, es decir, la inmensa mayoría. En el caso de “Sepulcro en Tarquinia”, aunque la proporción no represente la mayoría de los casos, esto no quiere decir que deje de ser bastante notable, debido a que en 17 de sus 54 casos se da esta situación.

A comparación de la séptima posición, son menos comunes los acentos arrítmicos en quinta. Aun así, forman en conjunto una proporción considerable. En algunas obras, como “Sepulcro” (31.48%) o *Vuelo 294* (28.57%), estas proporciones son bastante notables, mientras que en otras apenas es posible encontrar ejemplos; tal es el caso de los *Sonetos del amor oscuro* (11.11%) o *Nostalgia de Dios* (4.54%).

Ocorre, finalmente, algo significativo en el caso de los acentos arrítmicos en la novena posición. A pesar de que su presencia, como he dicho, implica un alto grado de distorsión rítmica, eso no impide que tenga, igual que en el caso anterior, una presencia muy perceptible. *El rayo* y “Sepulcro” son los casos más representativos; mientras que los sonetos de Hernández tienen un asombroso 32.69%, el poema de Colinas llega a tener una frecuencia de 37.03%. En “Sepulcro”, de hecho, la frecuencia más alta corresponde con la 9ª posición,. De nuevo, esto es expresivo a propósito de los estilos métricos de los poetas.

Desde una perspectiva general, de los 227 casos de acentos arrítmicos dentro del corpus, 53 de ellos se efectúan en la 5ª posición (esta vez, el porcentaje de aparición es de 23.24%), 57 en la 9ª (25%) y 118 (51.75%) en la 7ª posición.

Parece ser una clara tendencia en el comportamiento de los acentos arrítmicos el posicionarse en la sílaba 7ª. Por último, es necesario decir que estos resultados corresponden con los datos que han resaltado las recientes investigaciones sobre el tema (Márquez Guerrero, 2012, 117; Torre, 2014, 185).

2.4 Condiciones métricas y elementos gramaticales afectados

Un último eslabón para identificar las características estructurales de los acentos arrítmicos lo constituyen las situaciones bajo las cuales aparecen y los elementos léxicos que frecuentemente afectan.

Dentro del primer grupo, se encuentran los casos que se presentan con contactos silábicos o zeuxis, los casos que implican más de dos elementos léxicos y los casos efectuados entre cualquier tipo de pausas.

Aunque un gran número de acentos arrítmicos ocurren si un contacto vocálico, a veces puede producirse una zeuxis entre las sílabas acentuadas en colisión, como en:

boca rota de **amor y alma** mordida

(García Lorca, “Soneto de la guirnalda de rosas”, v.13)

una revolución dentro **de un hueso**,

(Miguel Hernández, *El rayo*, 20, v.13)

Alfombra tierna, dime ¿de **qué hondura**

(Griselda Álvarez, “Vello”, v. 5)

En estos versos, las sílabas acentuadas consecutivas, además de exhibir la habitual distorsión prosódica, también quedan afectadas por un contacto vocálico que las une. En el primer ejemplo, la sílaba tónica “mor” se enlaza con “al”, la sílaba tónica siguiente, mediante un contacto vocálico con la conjunción “y”; en el segundo ejemplo, la tónica “un” está

precedida por la preposición “de” que establece un enlace entre las vocales, para finalmente mantener un contacto con la tónica siguiente, “hue”; en el tercer ejemplo, el adjetivo interrogativo “qué”, tónico, aparece enlazado con la tónica “du”, mediante un contacto vocálico con la sílaba “hon”. En estos casos, es más difícil percibir el choque de acentos, ya que la escansión correcta del verso necesita bastante atención a las condiciones métricas en las que aparece.

Una de las consecuencias en los casos en que los acentos arrítmicos conllevan contactos vocálicos, es que, debido a la unión de varias sílabas, con frecuencia los elementos léxicos implicados son más de dos. Los ejemplos anteriores pueden servir también aquí, ya que en todos los casos hay tres sílabas implicadas, que se vuelven pares silábicos por el contacto entre vocales. Aunque en mucho menor medida, también pueden aparecer sin este tipo de contacto:

cerca una vez, pero un **millar no cerca**.

(Miguel Hernández, *El rayo*, 9, v.11)

y unto a mi **piel un mínimo** de aromas

(Griselda Álvarez, “Nariz”, v.14)

técnico. Turbulencia. **Zum Zum ancho**

(Víctor Manuel Mendiola, *Vuelo 294*, v.140)

Otra de las condiciones en las que se presentan este tipo de acentos es en situaciones en las que está implicada algún tipo de pausa. Casi todas las veces, los casos así están señalados por marcas ortográficas, como las comas, puntos, punto y coma, guiones, etc:

puso lazo a mis **pies, fuego** a mi techo

(Concha Urquiza, “Job”, v.3)

la clara multitud; **ve** la navaja

(Víctor Manuel Mendiola, *Vuelo 294*, v.185)

de sólo tu **sabor -término** medio

(Urquiza, “Cinco sonetos”, 3, v.10)

Trueno del temporal: **oigo** en tus quejas

(López Velarde, “Suave Patria”, v.69)

lira sin pulso **ya, lúbrica** tea

(García Lorca, “Llagas de amor”, v.6)

Estas situaciones a menudo generan una mayor dificultad en la percepción de los choques acentuales, e incluso existe una ambigüedad acerca de si se pueden considerar o no como casos de acentos arrítmicos. Aunque esto no ha sido tratado por los estudios anteriores, es necesario observar las implicaciones que esto conlleva. Y es que, cuando van escindidas por una pausa, no puede hablarse precisamente de una colisión acentual, ya que la pausa por sí misma establece una separación de las sílabas virtualmente en contacto, produciendo de hecho un cambio en la curva melódica (algo que puede verse mejor en una representación del *pitch*, como explicaré oportunamente en el capítulo 3).

Dentro del segundo grupo, se encuentran los elementos gramaticales que aparecen afectados por los acentos arrítmicos. Son bastante comunes los sustantivos, adjetivos y verbos:

Silencio de **metal triste** y sonoro,

(Miguel Hernández, *El rayo*, 14.v1)

es tan grande, que el **tren va** por la vía

(López Velarde, “Suave Patria”, v.33)

como un oscuro **dios tasa** y revisa

(Griselda Álvarez, “Frente”, v.5)

Por el sur de mis **pies fue** primavera

(García Lorca, “El poeta habla por teléfono con el amor”, v.3)
hasta los brazaletes de **buen oro**
(Colinas, “Sepulcro”, v.286)

Desde luego, la relación sustantivo-adjetivo y sustantivo-verbo son las que aparecen con mucho mayor frecuencia. Son menos comunes los adverbios, pronombres e incluso los verbos auxiliares:

Hazme saber, **Amor, dónde** apacientas,
(Concha Urquiza, “La canción de Sulamita”, v.1)
Suave Patria: **tú vales** por el río
(López Velarde, “Suave Patria”, v.95)
Sal de mi corazón del que **me has hecho**
(Miguel Hernández, *El rayo*, 3, v.9)

Otras partículas gramaticales como las preposiciones, artículos o conjunciones sólo pueden establecer una relación con los choques acentuales por medio de la unión vocálica, recibiendo de este modo la tonicidad de las sílabas con las que entran en contacto. De otra manera, es imposible que se produzca una colisión de acentos con estos elementos, ya que ordinariamente, en una situación de palabra aislada, no son portadores de acentos tónicos:

del viaje **como un hilo** ardiente, un fuego
(Vítor Manuel Mendiola, *Vuelo 294*, v.117)
boca rota de **amor y alma** mordida
(García Lorca, “Soneto de la guirnalda de rosas”, v.13)
Nadie me **salvará de este** naufragio
(Miguel Hernández, *El rayo*, 10, v.9)

Aunque los elementos gramaticales no son propiamente características prosódicas, cobra especial importancia identificar que en la estructura de los acentos arrítmicos son más

frecuentes las relaciones del tipo sustantivo-adjetivo / sustantivo-verbo, y que otras partículas sólo aparecen de manera incidental, a veces acompañadas por una combinación de distintas circunstancias.

Tanto el primer grupo de circunstancias como el segundo permiten observar cuáles son las variables que se presentan cuando se producen acentos arrítmicos en el verso. La colisión acentual no ocurre de manera aislada, sino a través de una serie de rasgos lingüísticos que frecuentemente la acompañan. Hay ocasiones en las que un número muy reducido de estos rasgos aparecen, y otras en las que ocurren varias al mismo tiempo. En este sentido, puede decirse que mientras menos rasgos implicados en la presencia de los acentos arrítmicos (por ejemplo, la concurrencia de más de dos elementos léxicos, contacto vocálico, pausas, etc.), mayor será la percepción que se tiene de ellos, dentro del esquema rítmico del verso.

2.5 Resultados

El análisis estructural de los acentos arrítmicos en un corpus de casi dos mil endecasílabos muestra una serie de características significativas a propósito de su naturaleza. Entre los resultados, destacan los siguientes puntos:

1) Comúnmente, su presencia es mínima, a diferencia de los versos que mantiene un esquema acentual sin alteraciones rítmicas. De 1986 versos endecasílabos, hubo un total de 228 casos de acentos arrítmicos, lo que supone el 11.48%. Aproximadamente, entre cada diez versos uno está afectado por este fenómeno rítmico.

2) En el caso del endecasílabo, sólo las posiciones 5ª, 7ª y 9ª son portadoras de acentos arrítmicos, debido a su vecindad con los acentos métricos primarios. Por lo común, los acentos arrítmicos se presentan preferentemente en la 7ª posición. Esto coincide con los

resultados de las investigaciones métricas más recientes. De los 228 casos, 118 están en la 7ª posición, 57 en la 9ª y 53 en la 5ª. Un poco más de la mitad de los casos corresponden con la séptima posición, es decir, la mayoría.

3) Los acentos arrítmicos no se presentan de forma aislada; a menudo van acompañados de una serie de circunstancias lingüísticas, como el contacto silábico, la presencia de pausas, y la implicación de más de dos elementos léxicos. También en este sentido son significativos los elementos gramaticales que con frecuencia afectan; las colisiones de los acentos usualmente ponen en relación categorías como sustantivos, adjetivos y verbos; en menor medida se presentan otras partículas como los pronombres, los adverbios y verbos auxiliares; más raras son categorías como las preposiciones, conjunciones y artículos, que únicamente se presentan en situación de contacto vocálico.

Estas características generales son especialmente significativas para el análisis acústico que presentaré en el capítulo siguiente. De acuerdo con estas tendencias, voy a considerar preferentemente los choques acentuales que se efectúen en las sílabas 5ª, 7ª y 9ª, prestando especial atención a los casos de la séptima posición, que son los más abundantes. Esto quiere decir que voy a descartar cualquier colisión que sea generada en las demás posiciones (anteriores a la 4ª, y que forman parte de los apoyos acentuales secundarios). Asimismo, voy a elegir ejemplos tomados de cada una de las obras que conforman el corpus, para garantizar una variedad en las muestras. También tomaré en cuenta preferentemente casos que presenten un grado cero de ambigüedad métrica; es decir, se descartarán los casos con contacto silábico, también los que impliquen más de dos elementos y por último aquellos que estén escindidos por cualquier tipo de pausas (tal como expliqué antes). En el mismo

sentido, esta selección tomará ejemplos que contengan categorías gramaticales comunes, como los de la relación sustantivo-adjetivo o sustantivo-verbo.

Para tener un correlato empírico sobre el comportamiento de los acentos arrítmicos estos casos serán puestos a prueba por la lectura vocal de distintos lectores, con el objetivo de conocer la manera en que estos acentos son directamente percibidos, en un sentido puramente rítmico.

3. LAS SOLUCIONES RÍTMICAS DE LOS LECTORES

3.1. Diseño de la prueba

Con el objetivo de conocer las soluciones rítmicas de los lectores cuando se enfrentan al fenómeno acústico de los acentos arrítmicos en el verso, llevé a cabo una serie de grabaciones de lectura realizadas por distintos colaboradores, un trabajo que arrojó resultados significativos para explicar la naturaleza de este tipo de acentos en la configuración rítmica del lenguaje versificado.

La prueba fue realizada en dos sesiones de grabación (30 de septiembre y 7 de octubre de 2023), en el laboratorio de lingüística de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Trabajé con condiciones adecuadas de aislamiento acústico y con las herramientas necesarias para la grabación de la voz. Utilicé un micrófono condensador sinusoide, una interfaz de sonido y un programa informático especializado para grabaciones (Audacity). Cada sesión duró aproximadamente 4 horas.

Para las lecturas tomé como base el corpus descrito en el capítulo 2 de la investigación (“La estructura de los acentos arrítmicos del endecasílabo hispánico”). Sobre esta base, hice una selección de versos afectados por acentos arrítmicos mediante los criterios que fueron presentados en el mismo capítulo. Los informantes leyeron los poemas de los cuales se extrajo esta selección de versos. Los once poemas resultantes fueron los siguientes: “Llagas de amor” y “Soneto de la guirnalda de las rosas” de García Lorca, “Jezabel” y “Job” de Concha Urquiza, “Suave patria” (vv. 19-74) de López Velarde, “No cesará este rayo que me habita” y “Fuera menos penado si no fuera” de Miguel Hernández, el soneto XVI de Víctor

Manuel Mendiola, “Boca” y “Voz” de Griselda Álvarez, y finalmente “Sepulcro en Tarquinia” (vv. 409-426) de Antonio Colinas.

Evité que los colaboradores leyeran de manera aislada estos versos, pues eso comprometía los resultados de la prueba, al no contar con el contexto rítmico unitario de los respectivos poemas. Esto quiere decir que los participantes leyeron los poemas completos (y en el caso de los poemas de los que sólo había fragmentos, como en el de López Velarde y Colinas, procuré que los fragmentos fueran unidades autónomas de sentido⁷). La lista de los versos afectados por acentos arrítmicos dentro de la selección de poemas es la siguiente (con negritas van marcadas las sílabas tónicas en colisión):

- (1) me da tu corazón **valle** tendido
- (2) Bebe en muslo de **miel sangre** vertida
- (3) boca rota de **amor y alma** mordida
- (4) de un viñedo que el **sol nimba** y fulmina
- (5) puso lazo a mis **pies, fuego** a mi techo
- (6) que en tu lengua de **amor prueben** de ti
- (7) y ejercita en **mí mismo** sus furores
- (8) Esta obstinada piedra de **mí brota**
- (9) y ardo en tu voz y en tu alrededor **ardo**
- (10) La azafata nos vuelve a **decir algo**
- (11) En donde la **sonrisa es** un suceso
- (12) Tu relación **tonal es** melodía
- (13) una octava **más baja** que la mía.
- (14) jamás **llegará nadie** a este lugar,

⁷ En el caso de “Suave patria”, seleccioné la parte que corresponde con el segundo acto (vv. 19-74); en cuanto a “Sepulcro en Tarquinia” tomé la parte final, agrupada en los últimos diecisiete versos (406-426).

Como advertí en el capítulo 2, esta selección hace énfasis en los casos en los que el acento arrítmico tiene lugar en la 7ª sílaba y afecta por lo tanto la sexta posición (la posición más común dentro del endecasílabo). Hay 8 casos de este tipo en la selección. También elegí, aunque en menor medida, los casos en los que el acento arrítmico se presentaba en la 5ª sílaba (3 casos) y en la 9ª sílaba (2 casos). En el mismo sentido, di prioridad a las colisiones acentuales que afectaban categorías gramaticales del tipo sustantivo-sustantivo / sustantivo-adjetivo / sustantivo-verbo, entre algunas otras; y también a las colisiones que no tenían contacto silábico (únicamente hay dos casos con unión vocálica), ni ningún tipo de pausa (sólo hay un caso). Estos criterios tuvieron como objetivo presentar las colisiones acentuales que, en teoría, son mayormente perceptibles y afectan directamente la secuencia rítmica del verso o el llamado principio de eurritmia (Torre, 1999, 30), defendiendo la idea de que, aunque exista colisión silábica en muchos de los casos, no siempre es posible hablar de acentos arrítmicos.

Participaron en las grabaciones ocho lectores, de los cuales cuatro eran mujeres y cuatro hombres. Para garantizar un contraste claro entre sus soluciones rítmicas, los participantes formaban dos grupos: 1) quienes tenían experiencia en la interpretación vocal del verso y 2) quienes no tenían tal experiencia. En adelante, me referiré a ellos como “lectores con formación vocal” y “lectores sin formación vocal”, respectivamente. Como lectores sin formación vocal colaboraron estudiantes de licenciatura y maestría en literatura y teatro, mientras que como lectores con formación vocal colaboraron actores profesionales de teatro ⁸.

⁸ Los lectores no especializados fueron estudiantes tanto de la UNAM como de la UAM. En el caso de los actores profesionales, participaron sobre todo actores que pertenecen a la actual Compañía de Teatro Nacional Fénix Novohispano, a excepción de una actriz y docente de la UNAM. En el

Previo a las grabaciones, les compartí a los lectores un pequeño escrito sobre algunas nociones básicas de teoría métrica, para tener en cuenta durante la grabación (algunas de las preguntas que les realicé ya en las sesiones estuvieron vinculadas con esa información). Por otro lado, para no comprometer los resultados de la prueba, nunca les revelé que la investigación estaba enfocada en la acentuación consecutiva. Este doble gesto permitió, por lo tanto, que las grabaciones estuvieran orientadas en una apreciación bastante general del ritmo del verso, algo que los lectores tuvieron presente durante todo momento.

Las grabaciones tuvieron tres etapas. En la primera, les hice a los lectores una serie de preguntas generales sobre sus impresiones de lectura (i.e., cuál había sido su opinión sobre cada uno de los poemas, si les había gustado la selección, etc.). La segunda fue la grabación de los textos, entre los que había pequeños espacios de descanso (alrededor de un minuto) para comentar de vez en cuando algo que les llamara la atención. La última etapa fue otra serie de preguntas, esta vez sobre sus impresiones rítmicas de la lectura del verso; en este caso, además de las preguntas sobre rítmica (i.e. si habían reconocido el endecasílabo o su esquema acentual), también les preguntaba si hubo algo que les había sido especialmente difícil en la dicción. La grabación de cada uno de las lecturas de los colaboradores tuvo la misma dinámica.

3.2. Criterios para la valoración del choque de acentos en el verso

Antes de pasar al análisis acústico de las grabaciones de lecturas vocales, es necesario primero establecer cuáles son las propiedades acústicas que intervienen en la identificación del acento.

apéndice, se enlista cada uno de los colaboradores en las sesiones de grabación, junto con algunas fotografías tomadas como evidencia.

En principio, basta decir que, físicamente, el acento es sólo una prominencia en una secuencia sonora. Esta prominencia puede ser resultado de distintas propiedades acústicas, como la duración (s), la intensidad (dB) o la frecuencia (Hz). Al comparar en palabras esdrújulas, llanas y agudas estas características puede comprobarse que, en efecto, sus valores se elevan cuando se efectúa el acento, es decir, cuando ocurre una prominencia acústica. En una secuencia sin sentido como *tátata-tatáta-tatatá* (correspondiente con una palabra esdrújula, llana y aguda, respectivamente) es posible ver la elevación de estos valores.

<i>tá</i>	<i>ta</i>	<i>ta</i>	<i>ta</i>	<i>tá</i>	<i>ta</i>	<i>ta</i>	<i>ta</i>	<i>ta</i>	<i>tá</i>	
75	73	72	69	74	74	70	71	75		<i>dB</i>
159	149	156	112	156	154	116	111	156		<i>Hz</i>
90	61	68	63	78	58	66	61	85		<i>ms</i>

Fig. 6. Valores de duración, intensidad y frecuencia en una palabra esdrújula, grave y aguda (Martínez Celadrán 1998, 110).

Aunque estas tres propiedades acústicas sean indicadores de una sílaba acentuada, muchas investigaciones señalan que no todas tienen la misma relevancia en la formación del acento. A partir de trabajos experimentales (i.e., Solé 1984, 205; Quilis 1993, 400; Listerri et.al 2003, 181) se ha manifestado que la frecuencia juega un papel primordial en este sentido; también la duración desempeña un valor importante en la constitución de una prominencia acentual, aunque en menor medida. Por lo demás, se ha asegurado que la intensidad no posee una relevancia significativa (Martínez Celadrán 1998, 109).

Por lo tanto, la frecuencia es uno de los parámetros más destacados para la identificación del acento en una secuencia sonora. Esto quiere decir que una sílaba tónica se percibe así debido, primordialmente, a que sus valores frecuenciales son superiores a los de

las sílabas adyacentes, átonas. Acústicamente, cuando ocurre un acento la porción de la onda sonora afectada por esa prominencia acentual realiza más ciclos por segundo, es decir, su frecuencia se vuelve mucho mayor. El desarrollo de la frecuencia fundamental o F_0 (la frecuencia que caracteriza la onda sonora) puede representarse a través de una curva melódica, el correlato prosódico de esta propiedad. Cuando se presenta una sílaba tónica, la curva melódica tiende a ascender; en cambio, cuando hay sílabas átonas los valores frecuenciales son menores y, de esta manera, la curva desciende⁹. En una secuencia de tres palabras (una esdrújula, una llana y una aguda) puede verse cómo, efectivamente, la curva melódica asciende en las sílabas que reciben el acento.

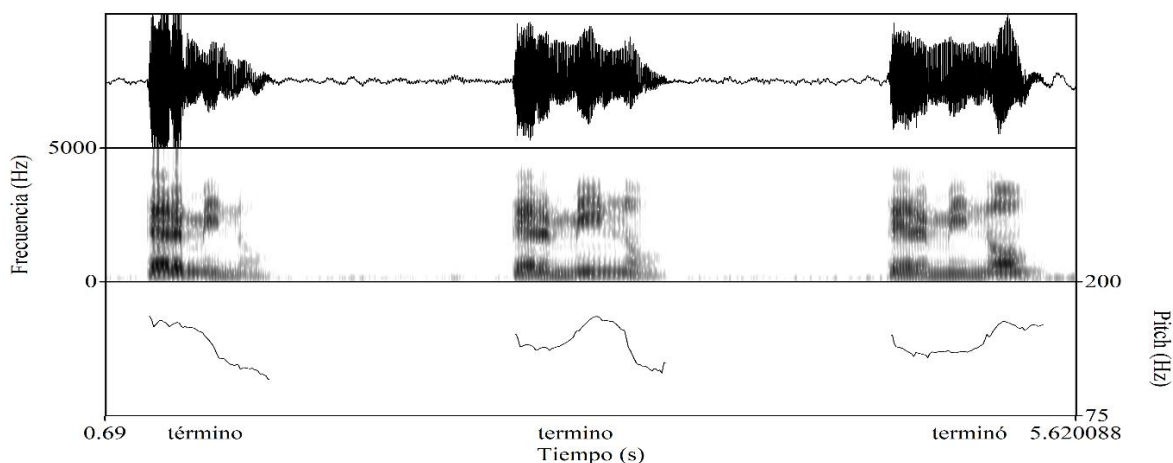


Fig. 7. Oscilograma, espectrograma y curva melódica (*pitch*) de *término*, *termino* y *terminó*. Los datos han sido generados con el programa PRAAT (versión 6.1).

Para obtener la frecuencia de una onda sonora se utiliza la medición de los ciclos por segundo, o sea los hercios (Hz). Ahora bien, para observar las diferencias significativas entre las frecuencias de dos segmentos la base numérica lineal de los hercios no parece ser

⁹ Por su puesto, lo anterior está sujeto al comportamiento natural de la entonación. El final de la curva melódica en las oraciones declarativas suele ser descendente; en las oraciones interrogativas es común que la curva ascienda. Esto es algo que tiene una especial significación en el caso del choque acentual, como ha notado recientemente Eugenio Martínez Celdrán (2016, 41).

suficiente. No es posible saber hasta qué punto la diferencia numérica de los valores de frecuencia de dos segmentos es realmente significativa para los hablantes, desde la perspectiva de una dimensión puramente perceptiva (entre otras cosas, esta escala tampoco permite establecer diferencias entre las muestras de hombres y mujeres, ya que los rangos de frecuencia en la voz masculina suelen ser más bajos que en la voz femenina). En este sentido, es necesario tener en cuenta que “La psicofísica define el *umbral diferencial* (ΔE) como la diferencia mínima necesaria para ser reconocida. [Por lo tanto] En prosodia, el umbral de percepción entonativa sería la variación mínima de la frecuencia fundamental que fuera reconocida por un miembro de la comunidad lingüística” (Murrieta, 2016, 158).

Debido a esta necesidad, parecer ser que la solución más conveniente para establecer las diferencias lingüísticamente significativas es hacer uso de una escala de medición más apropiada. Como consecuencia, hoy en día, las investigaciones en fonética experimental utilizan, al lado de la base numérica lineal de la escala de los hercios, una escala de base logarítmica, en la que la unidad para medir las diferencias perceptibles entre las frecuencias de dos señales son los semitonos. Con unanimidad, los trabajos que se han escrito en español desde hace poco más de veinte años en materia de colisión acentual utilizan la unidad de los semitonos (ésta, de hecho, es una clara diferencia con los estudios métricos que se han escrito hasta ahora). Es así en investigaciones como Toledo (1998 y 2011), Prieto (2003), Dorta (2007), Atria (2009), Martínez Celdrán (2016), entre otros.

Un semitono es una unidad de medición de la escala musical, y su valor equivale a una doceava parte del de una octava. En el dominio de la música, se dice que una octava es una relación 2:1 entre dos frecuencias, es decir, la mitad. En prosodia, el rango de frecuencia estudiado se ubica entre los 50 y los 500 Hz (Martín Butragueño 2019, 81), por lo que una

correspondencia entre la escala física de los hercios y la escala musical de los semitonos puede quedar expresada en la siguiente representación.

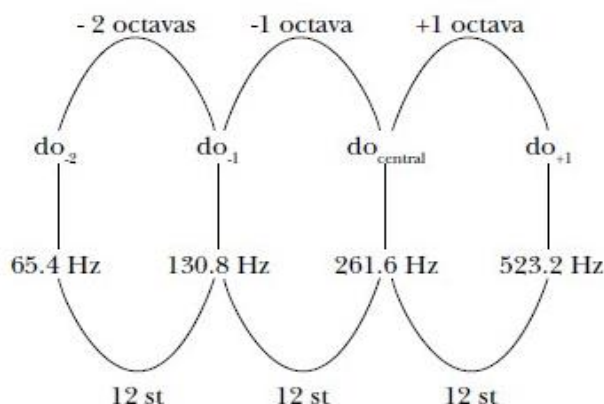


Fig. 8. Correspondencia entre la escala lineal de hercios y la escala logarítmica de semitonos (Martín Butragueño 2019, 83). Si una octava implica una relación 2:1 entre dos frecuencias, el rango de 50 a 500 Hz queda englobado en el marco de tres octavas. Por lo tanto, la distancia entre cada frecuencia es de 12 semitonos.

Según el lingüista Sieb Nooteboom (1997, 645), la fórmula para obtener la diferencia de dos frecuencias en semitonos (St) es la siguiente:

$$D = 12 \cdot \log_2(f_1/f_2) = 12 / \log_{10} 2 \cdot \log_{10} (f_1/f_2)$$

donde D es la diferencia en semitonos, y F1 y F2 el valor de las frecuencias comparadas (en Hz). Una expresión sencilla de esta fórmula es: el producto de 12 / log 2 por el producto de del log de F1 / F2 (Toledo 1998, 208)¹⁰.

Con base en esta fórmula, es posible conocer la diferencia entre los valores de dos frecuencias (Hz) en una escala logarítmica. Como dije, una escala así resulta útil para

¹⁰ Martínez Celdrán expresa esta fórmula como $St = (12 / \log_{10} 2) \times (\log_{10} (F01/F02))$ (2016, 28); mientras que Martín Butragueño como $\Delta st = \{[12 / \log_{10}(2)] \times [\log_{10}(Fi/Fj)]\}$ (2016, 84). En cualquier caso, el valor del primer producto es el mismo (39.86), en tanto que el valor del segundo es simplemente el logaritmo del resultado de la división entre F1 y F2. Acaso no sea ocioso decir que con un poco de familiaridad al enfrentar los datos de una prueba, utilizar esta fórmula resulta bastante sencillo.

establecer las diferencias lingüísticamente significativas para los hablantes. Actualmente se ha establecido que el umbral de percepción de los hablantes se ubica en los 1.5 semitonos (Pamies et. al 2002, 276-277; Murrieta Bello 2016, 164). Por lo tanto, sólo los valores que superen este umbral son realmente perceptibles.

Si, por ejemplo, se tienen dos valores de frecuencia correspondientes a dos señales distintas, digamos de 110.3 Hz y 120.1 Hz, respectivamente, para establecer si su diferencia (9.8 Hz) es lingüísticamente significativa se necesita trasladar ese valor a semitonos, y comparar si efectivamente rebasa el umbral de percepción. Una diferencia acústica de casi 10 Hz podría parecer en principio relevante; sin embargo, al trasladar los valores, el resultado es que la diferencia entre estas dos frecuencias es de 1.47 semitonos, un valor que está ligeramente por debajo del umbral de percepción.

Esto resulta especialmente útil en la investigación del contacto entre acentos, porque permite discernir claramente cómo es el comportamiento de las prominencias en un sentido perceptivo. Aunque constantemente hay diferencias entre dos sílabas tónicas en contacto, puede ocurrir que, perceptivamente, no son significativas; en tanto que otras sí lo son. Uno de los objetivos de la actual investigación es observar el comportamiento acústico y su respuesta perceptual en las sílabas acentuadas consecutivas. Sólo serán relevantes para el análisis aquellas diferencias que estén por arriba del umbral de percepción.

En resumen, dos criterios generales están implicados en el análisis del choque de acentos. Grosso modo, 1) el análisis acústico estará enfocado principalmente a la frecuencia (F_0) y la curva melódica en las sílabas acentuadas en contacto (como enfoque secundario, también se analizará el aspecto de la duración, siempre que sea necesario); y 2) se tomarán

en cuenta las diferencias entre ambas frecuencias sólo cuando rebasen el umbral de percepción.

3.3. Resultados

Realicé el análisis de acentos arrítmicos sobre la selección de los 14 versos mencionados al principio. Por lo tanto, ya que participaron en la prueba ocho informantes y leyeron los mismos poemas, el número de *ítems* es de 112. En lo que sigue, voy a describir los resultados que exhibieron estas muestras, las cuales representan las soluciones rítmicas de los lectores al enfrentarse a dos acentos contiguos en el verso, acentos que, cuando fracturan posiciones canónicas del esquema rítmico, he decidido llamar por lo tanto arrítmicos¹¹.

Al observar el comportamiento acústico de las lecturas de los versos que no están afectados por el contacto entre acentos, comprobé que las frecuencias de las sílabas acentuadas se elevan ordinariamente, sin ningún tipo de obstáculo (Fig. 9). Es posible ver también cómo los datos acústicos coinciden con una representación abstracta del esquema acentual del verso (Fig. 10).

¹¹ Para cada una de las figuras que se muestran hay un enlace que remite a un repositorio digital, donde se pueden escuchar las lecturas que fueron grabadas. El siguiente enlace es para poder consultar una lista donde están registradas todas las lecturas tomadas como ejemplos en las figuras: <https://soundcloud.com/grabacioneslecturas/sets>. En la descripción de cada figura hay un número de audio que corresponde con las pistas colgadas en el repositorio. También es posible consultar todos los ítems considerados de la prueba a través del siguiente enlace: <https://soundcloud.com/grabacioneslecturas/tracks>.

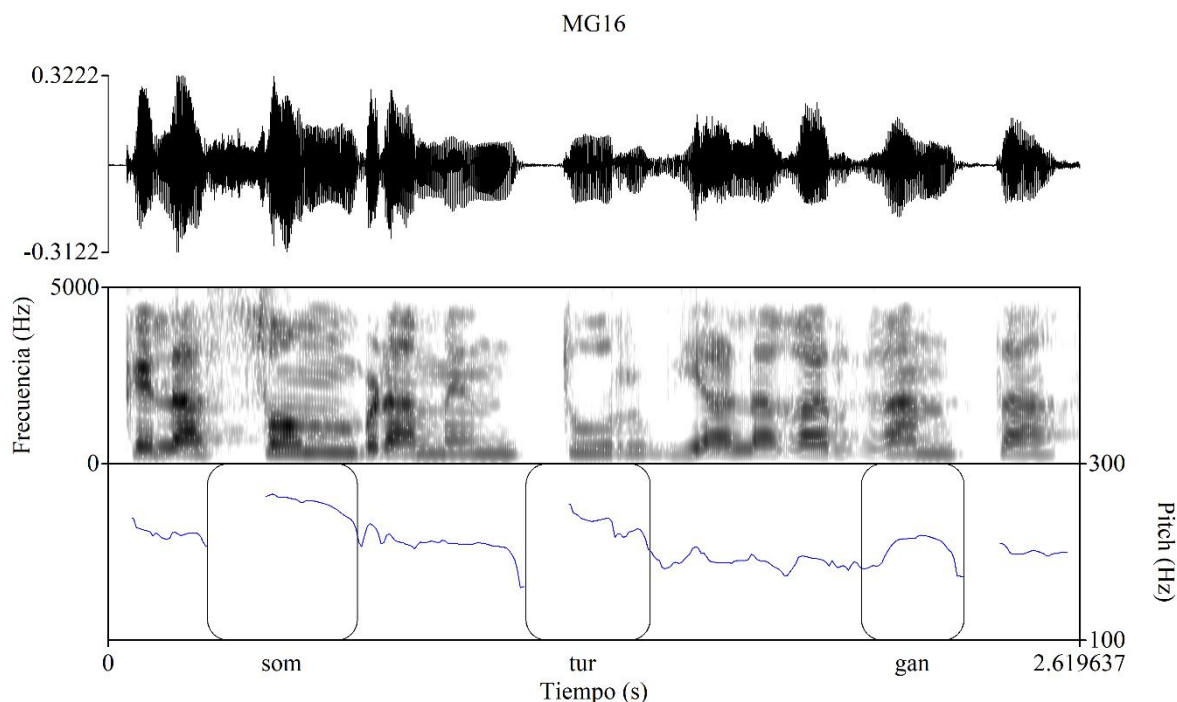


Fig. 9. Audio MG16 <https://soundcloud.com/grabacioneslecturas/mg16>. Voz femenina. Lectora con formación vocal. Oscilograma, espectrograma y F_0 de la lectura del endecasílabo “que la sombra me enturbia la garganta” (García Lorca, “Soneto de la guirnalda de las rosas”, v. 3). Los segmentos marcados señalan la posición de las sílabas acentuadas. En ellos, la F_0 se eleva como consecuencia del efecto de las prominencias acentuales, produciendo un ascenso en la curva melódica. También es posible observar una mayor duración. (En la curva melódica, los espacios en blanco corresponden con los sonidos sordos, donde no hay acción de las cuerdas vocales y, por lo tanto, no hay F_0). Como se espera, las diferencias entre las frecuencias de estas sílabas acentuadas y las adyacentes, átonas, superan fácilmente el umbral de percepción de 1.5 semitonos.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Fig. 10. Esquema acentual del mismo verso. Las sílabas acentuadas son recibidas en las posiciones 3, 6 y 10. Por definición, en el endecasílabo la undécima sílaba nunca es portadora de acento.

Sin embargo, en los versos afectados por el contacto entre acentos, el resultado es muy distinto, pues se produce un fenómeno acústico de coarticulación. La anomalía prosódica del choque entre dos acentos en estos casos consiste en que sintagmáticamente se presentan dos prominencias acústicas consecutivas. Teóricamente, una prominencia sólo puede existir por el contraste que establece con segmentos adyacentes que son, por

definición, acústicamente menores; pero con la existencia de dos prominencias desaparece el contraste y, por lo tanto, las propiedades acústicas de los acentos en contacto adquieren otros valores. Ése es el principio básico y el problema teórico de la colisión acentual, que en el contexto rítmico del verso tiene especial significación, ya que transgrede el llamado principio de eurritmia.

Como describí en uno de los apartados del capítulo dos (1.2 “Del acento antirrítmico al pararrítmico: cuatro modos de interpretación”), hoy en día una parte considerable de los estudios en teoría métrica asegura que cuando ocurren dos acentos contiguos en la línea sintagmática del verso, para mantener la realización del esquema rítmico, es necesario que uno de los dos acentos (el que no ocupa una posición rítmica) se desacentúe hasta el punto que su altura tonal esté más cercana con el de las sílabas átonas que con el de las tónicas (Núñez Ramos, 1978, 162-163; Paraíso, 2000, 83; Torre, 2014, 177).

También es necesario recordar que, en el caso de los estudios en fonética acústica, no existe un consenso sobre lo que ocurre cuando colisionan dos sílabas acentuadas. Una parte de las investigaciones (en la que se basan los trabajos de teoría métrica) señala, por medio del análisis experimental, que los hablantes emplean estrategias para evitar el choque de acentos, como la inversión yámbica o el *stress shift* (Pamies, 1994, 106; Prieto et. al, 2001, 32). Sin embargo, otra gran parte de los estudios apunta que no existen tales estrategias, que los hablantes a veces mantienen la altura de ambos acentos y que incluso en ocasiones tienden a enfatizar el *clash* (Toledo, 1998, 217; Almeida, 2001, 168; Dorta, 2007, 121; Martínez Celdrán, 2016, 40). Es destacable, finalmente, que en los trabajos de fonética acústica no se considere nunca el choque de acentos en el contexto rítmico del verso, ya que es usual en este tipo investigaciones manipular oraciones prototípicas.

De manera que un análisis de las muestras obtenidas en esta prueba puede resolver, por un lado, la cuestión de si efectivamente los lectores emplean la neutralización prosódica cuando se enfrentan a dos sílabas acentuadas contiguas. Por otro lado, un análisis así también puede llegar a tener un valor significativo en el campo de los estudios lingüísticos, al añadir a la discusión los resultados del choque de acentos en el contexto rítmico del verso.

A propósito del primer objetivo, al parecer sólo una pequeña parte de las muestras satisface la hipótesis de la desacentuación. En estas lecturas, la sílaba rítmica (es decir, la que ocupa una posición métrica en el verso) exhibe una mayor altura tonal que la otra sílaba acentuada con la que entra en contacto (la sílaba arrítmica), superando el umbral de percepción. El resultado es que la sílaba acentuada en colisión que no recibe el énfasis está, efectivamente, más cercana a la frecuencia de las átonas adyacentes. Hay ejemplos ambos tipos de lectores, es decir, tanto con los que tienen formación vocal como los que no (Fig. 11 y 12).

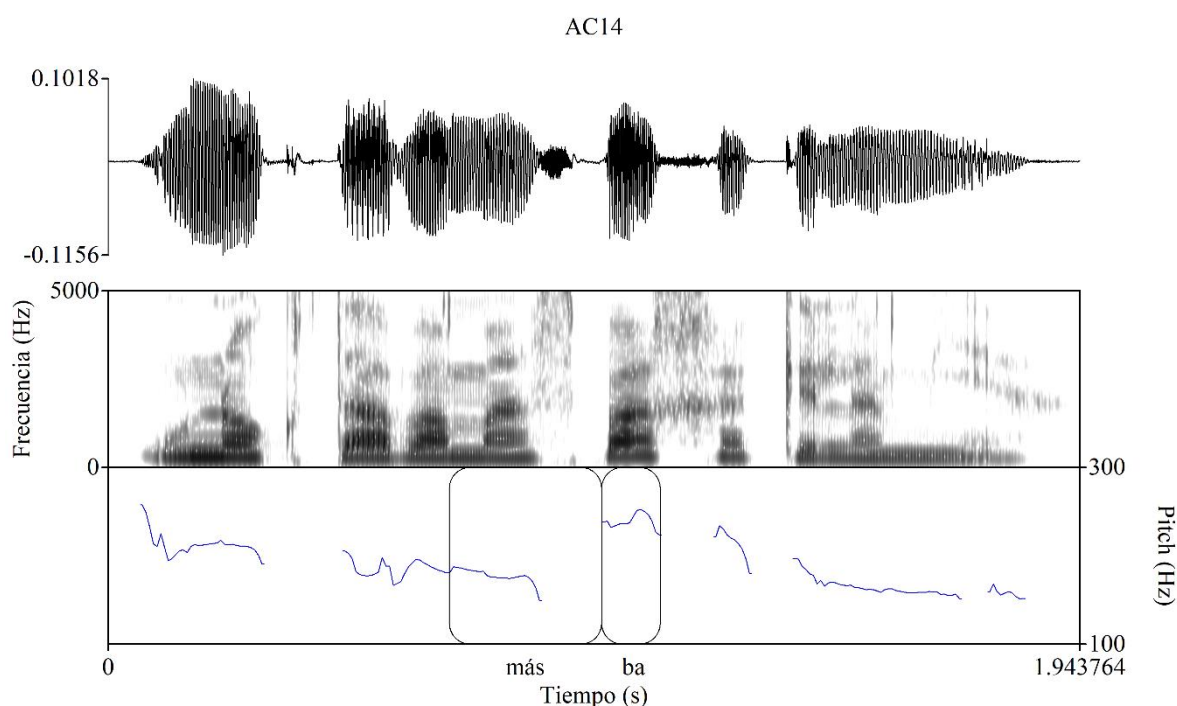


Fig. 11. Audio AC14 <https://soundcloud.com/grabacioneslecturas/ac14>. Voz femenina. Lectora sin formación vocal. Verso “una octava más baja que la mía” (Griselda Álvarez, “Voz”, v.14). La 5ª sílaba acentuada está en contacto con la 6ª sílaba, también acentuada. La 6ª sílaba, rítmica (según el esquema del endecasílabo), posee una mayor altura tonal (239 Hz) que la 5ª (177.5 Hz), arrítmica, cuya diferencia es de 5.1 semitonos, arriba del umbral de percepción. No parece tener una influencia decisiva en esta lectura el parámetro de la duración. Pese a tener una frecuencia significativamente más alta, la 6ª sílaba es mucho menos prolongada que la anterior.

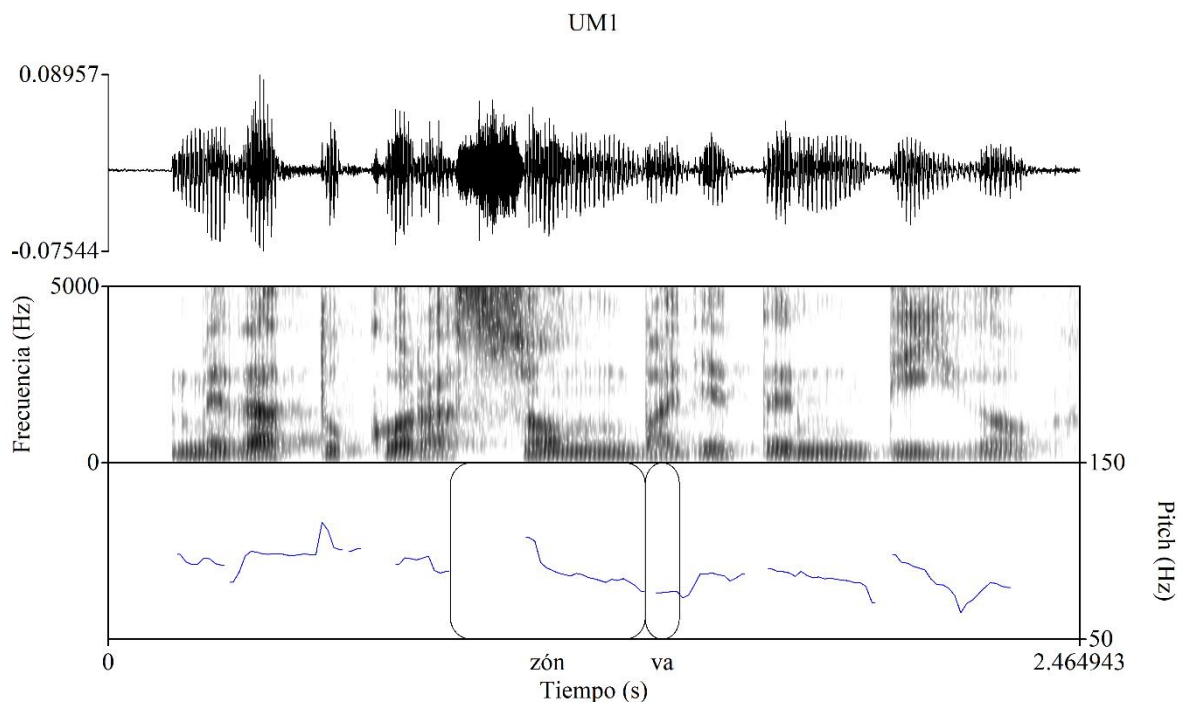


Fig. 12. Audio UM1 <https://soundcloud.com/grabacioneslecturas/um1>. Voz masculina. Lector con formación vocal. Lectura del verso “Me da tu corazón valle tendido” (García Lorca, “Llagas de amor”, v.13). La 6ª sílaba acentuada está en contacto con la 7ª sílaba, también acentuada. Igual que en la figura anterior, la sílaba rítmica, la 6ª, posee una mayor altura tonal (89.4 Hz) que la 7ª arrítmica (79.94 Hz), ya que su diferencia es de 1.9 semitonos. La duración silábica, en este caso, también es significativa. Mientras que la 6ª dura 0.43 s, la 7ª tiene una duración de sólo 0.13 s.

Otro aspecto destacable es que en algunas muestras observé que los lectores prefirieron hacer una pausa marcada entre las sílabas acentuadas que entrarían contacto (aunque la mayoría de las veces no hubiera una marca prosódica textual), lo que tuvo como resultado que la colisión acentual se evitara y el contorno de la F_0 de las sílabas en cuestión se desarrollara aisladamente, sin ningún tipo de obstáculo, es decir, al margen de una contigüidad con otra prominencia. Esta elección fue particularmente visible en los lectores

con formación vocal (Fig. 13 y 14), y una tendencia general en ambos tipos de lectores cuando había un signo ortográfico que marcara la pausa (Fig. 115).

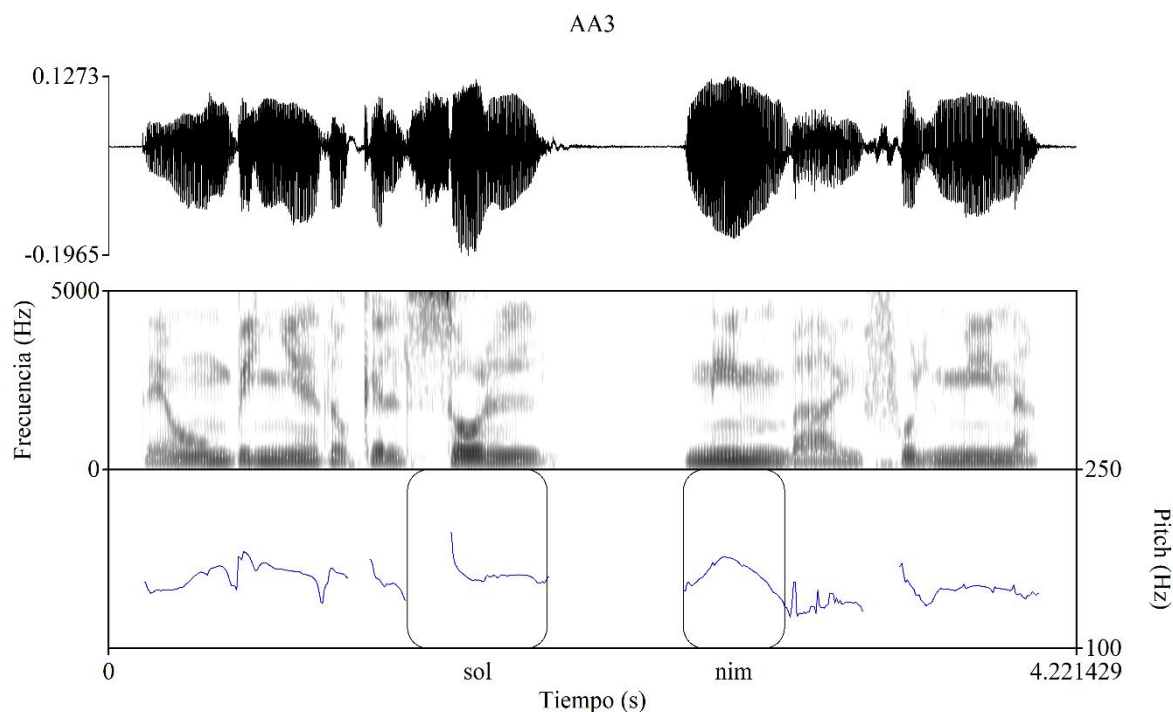


Fig. 13. Audio AA3 <https://soundcloud.com/grabacioneslecturas/aa3>. Voz femenina. Lectora con formación vocal. Lectura del verso “de un viñedo que el sol nimba y fulmina” (Concha Urquiza, “Jezabel”, v.7). Entre las sílabas acentuadas contiguas (la 6ª, rítmica y la 7ª, arrítmica) se realiza una pausa con una duración de 0.59 s, lo que evita la colisión.

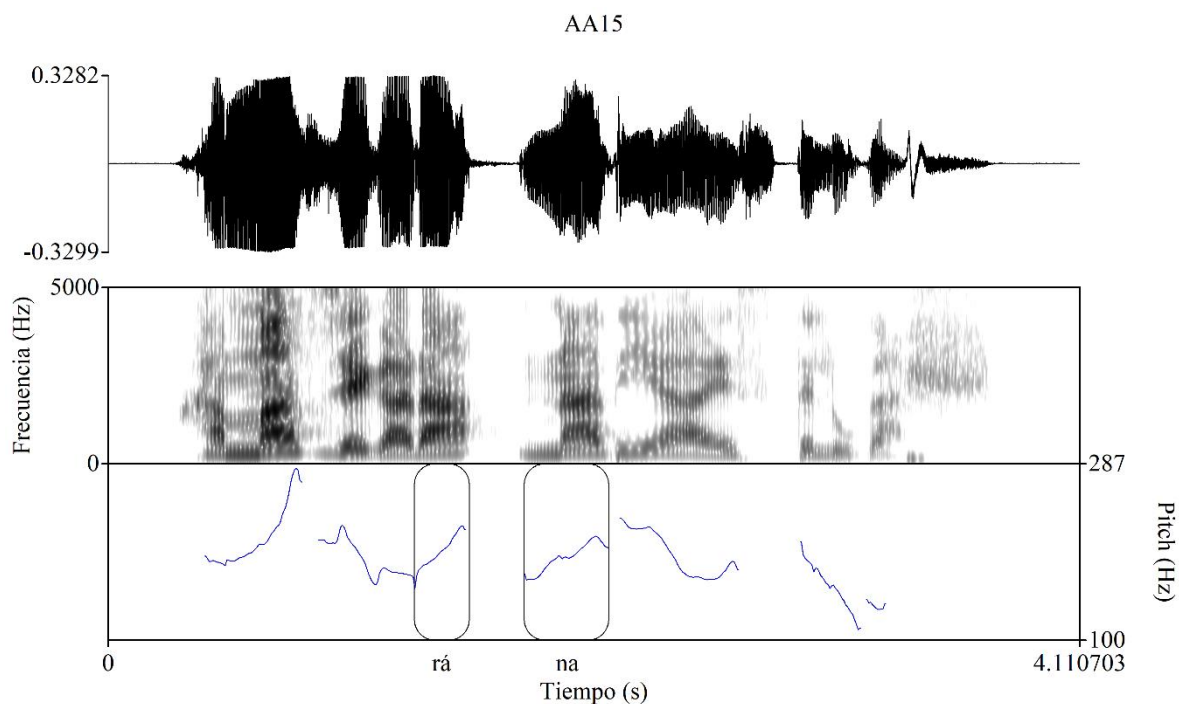


Fig. 14 Audio AA15 <https://soundcloud.com/grabacioneslecturas/aa15>. Voz femenina. Lectora con formación vocal. Lectura del verso “jamás llegará nadie a este lugar” (Antonio Colinas, “Sepulcro en Tarquinia”, v.410). Entre las sílabas acentuadas contiguas (la 5ª y la 6ª, arrítmica y rítmica, respectivamente) se efectúa una pausa, cuya duración es de 0.23 s, que evita el choque entre acentos.

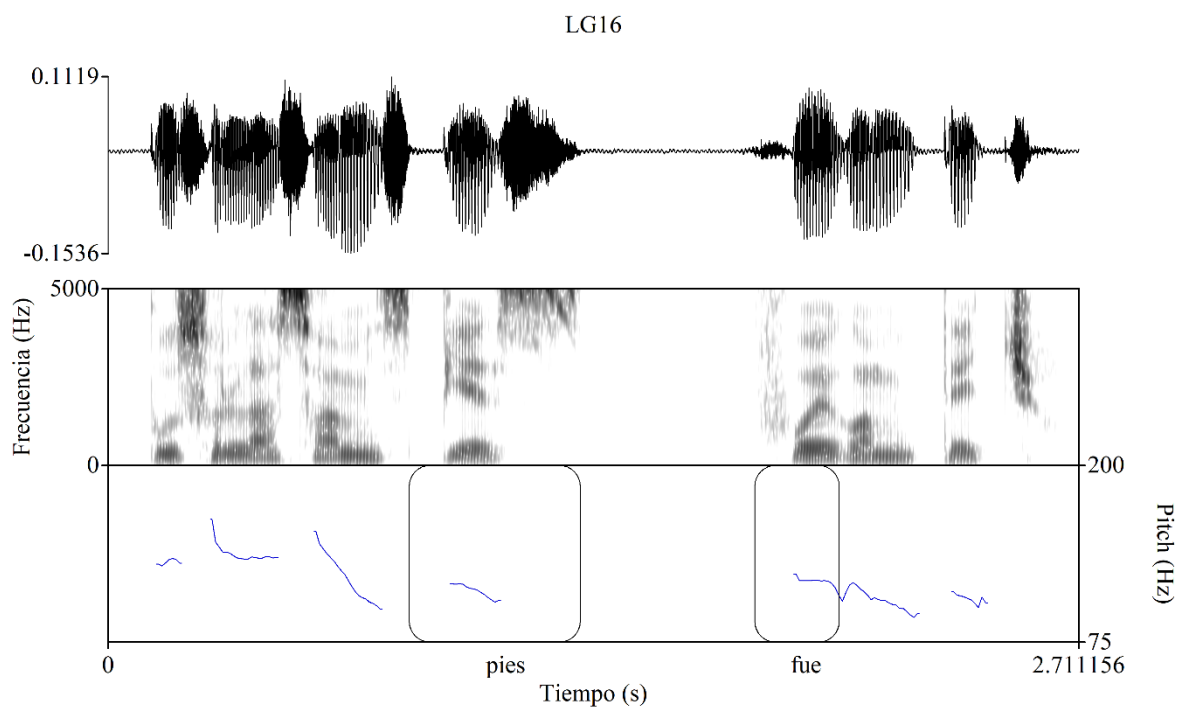


Fig. 15. Audio LG16 <https://soundcloud.com/grabacioneslecturas/lg16> Voz masculina. Lector sin formación vocal. Lectura del verso “puso lazo a mis pies, fuego a mi techo” (Concha Urquiza, “Job”, v.3). Entre las sílabas acentuadas (la 6ª y la 7ª) se realiza una pausa de 0.48 s.

Sin embargo, a pesar de los ejemplos anteriores, en un gran número de muestras, los lectores mantuvieron la altura tonal de ambas sílabas en contacto. En estos casos, el contorno de la F_0 de las sílabas tónicas en colisión fue superior al de las adyacentes, átonas, mientras que la coarticulación de sus frecuencias no guardó diferencias significativas que superaran el umbral de percepción. Esto quiere decir que la altura melódica de ambas fue física y perceptualmente equivalente, y que se mantuvieron, por lo tanto, las dos prominencias acústicas. (Algunas veces, también, la duración de ambas sílabas tuvo valores equivalentes.) Hay numerosos ejemplos en ambos tipos de lectores (Fig. 16, 17 y 18). Fue algo que también observé incluso en los casos que implicaban algún tipo de unión vocálica (Fig. 19).

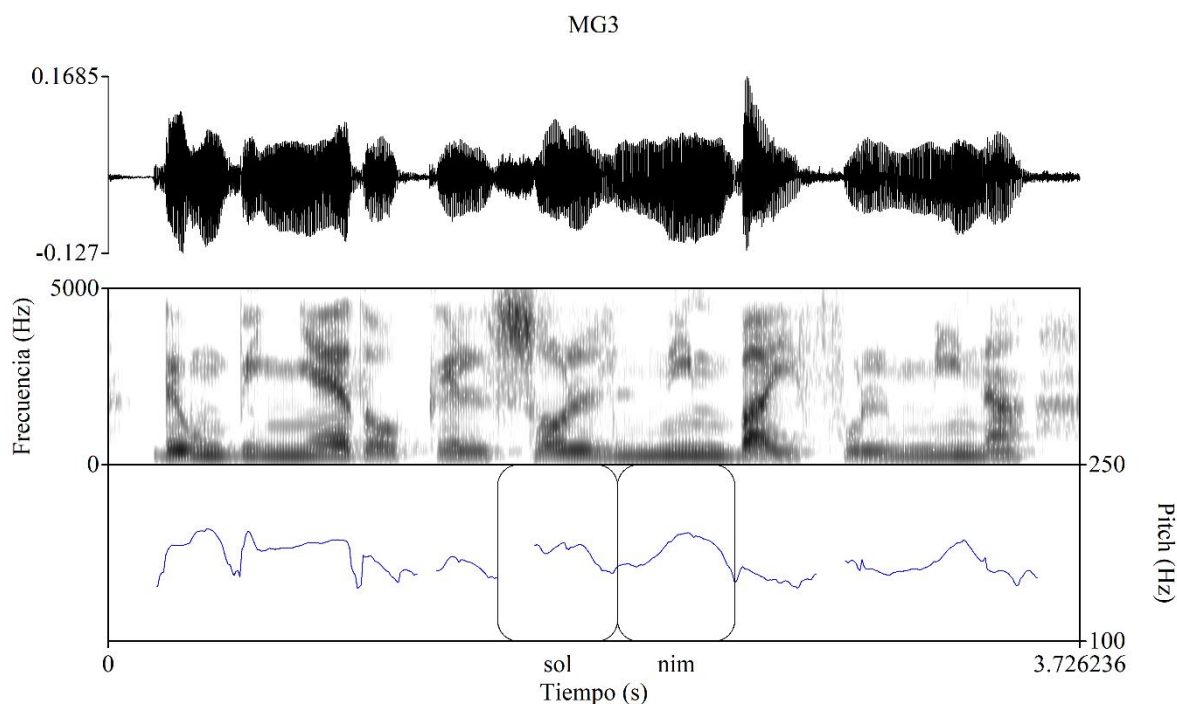


Fig. 16. Audio MG3 <https://soundcloud.com/grabacioneslecturas/mg3>. Voz femenina. Lectora con formación vocal. Lectura del verso “de un viñado que el sol nimba y fulmina” (Concha Urquiza, “Jezabel”, v.7). La 6ª sílaba acentuada está en colisión con la 7ª, también acentuada. Ambas sílabas, tanto la rítmica como la arrítmica, son

equivalentes. La 6ª sílaba tiene una frecuencia de 174 Hz, mientras que la 7ª 176.6 Hz; la diferencia no es significativa, ya que no rebasa el umbral de percepción (0.25 semitonos). Por otro lado, sus duraciones son casi idénticas (0.45 s y 0.44 s, respectivamente).

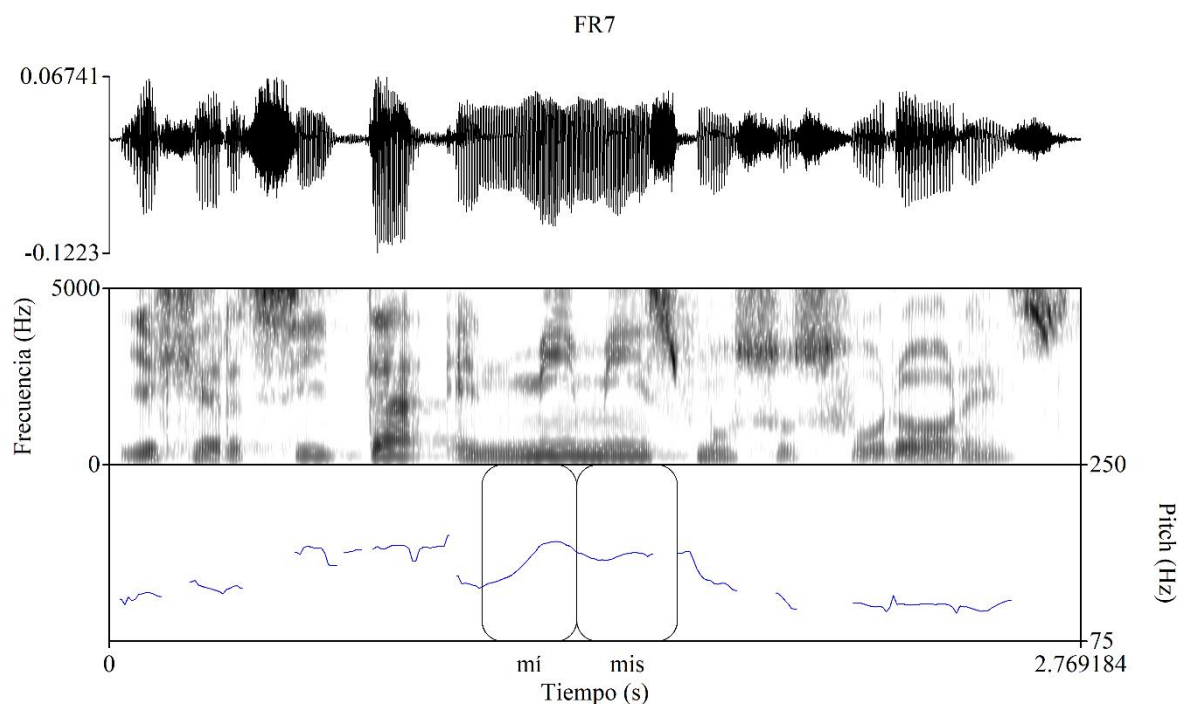


Fig. 17. Audio FR7 <https://soundcloud.com/grabacioneslecturas/fr7>. Voz masculina. Lector sin formación vocal. Lectura del verso “y ejercita en mí mismo sus furores” (Miguel Hernández, poema 2 de *El rayo que no cesa*, v.11). La 5ª sílaba acentuada, arrítmica, es contigua a la 6ª, rítmica. Ambas sílabas son equivalentes; mientras que la 5ª tiene una frecuencia de 154.7 Hz, la 6ª tiene una de 159.7 Hz. La diferencia no rebasa el umbral de percepción (0.55 semitonos). Igual que en el caso anterior, sus duraciones son casi idénticas (0.27 s y 0.28 s).

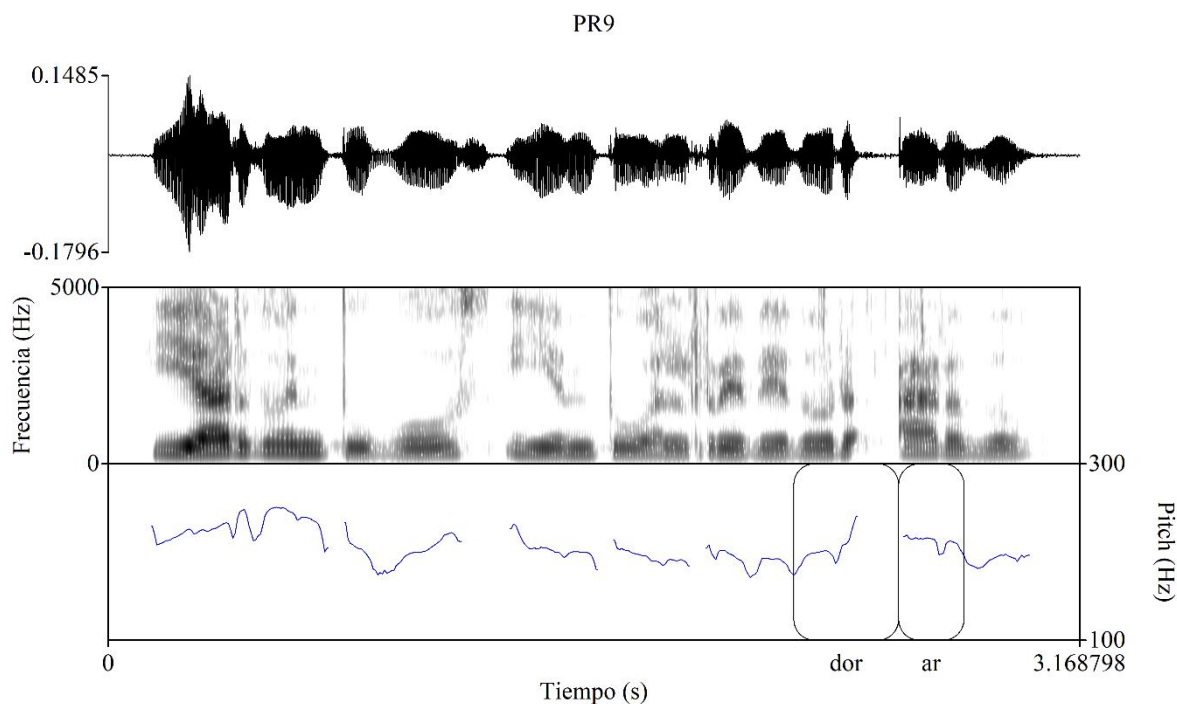


Fig. 18. Audio PR9 <https://soundcloud.com/grabacioneslecturas/pr9>. Voz femenina. Lectora sin formación vocal. Lectura del verso “y ardo en tu voz y en tu alrededor ardo” (Miguel Hernández, poema 9 de *El rayo que no cesa*, v.6). La 9ª sílaba acentuada, arrítmica, está en colisión con el axis rítmico de la 10ª. Ambas sílabas, sin embargo, exhiben una altura tonal equivalente. El valor de la frecuencia de la 9ª sílaba es de 200.4 Hz y el de la 10ª de 211.2 Hz. La diferencia no es significativa, ya que no rebasa el umbral de percepción (0.9 semitonos). En este caso, las duraciones son ligeramente distintas (0.34 s en la 9ª y 0.21 s en la 10ª).

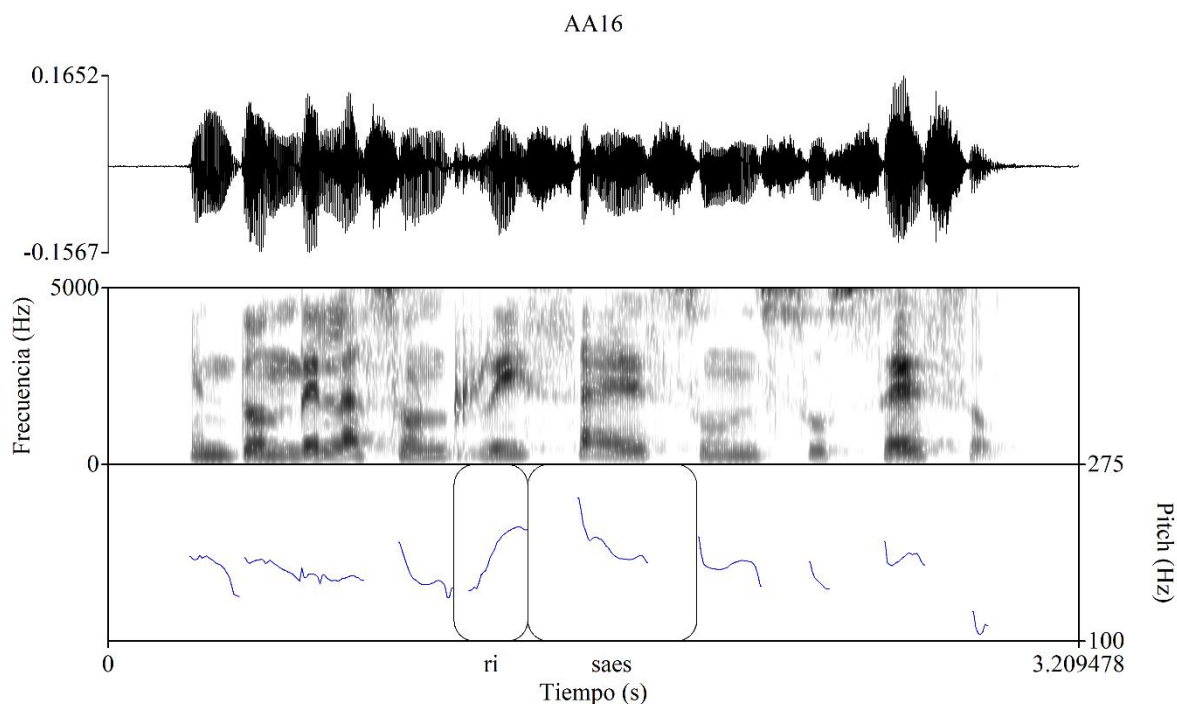


Fig. 19. Audio AA16 <https://soundcloud.com/grabacioneslecturas/aa16> Voz femenina. Lectora con formación vocal. Lectura del verso “En donde la sonrisa es un suceso” (Griselda Álvarez, “Boca”, v. 1). La altura tonal de las sílabas acentuadas en contacto (la 6ª y la 7ª) son similares. La 6ª sílaba tiene una frecuencia de 188.8 Hz, en tanto que la 7ª una de 193.8 Hz; perceptivamente, no son diferenciadas (la diferencia en semitonos es de 0.45). En este caso, ya que una de las sílabas acentuadas en contacto implica una unión vocálica, ésta recibe una mayor duración que la precedente.

Por último, aunque fueran excepciones, a veces algunos lectores eligieron enfatizar la sílaba arrítmica, a pesar del efecto de transgresión del esquema acentual del endecasílabo. En estas contadas lecturas, la sílaba arrítmica recibía un incremento del contorno de la F_0 , teniendo como resultado un valor superior al de la sílaba rítmica con la que entraba en contacto (Fig. 20). Es, acústicamente, un efecto opuesto al de los ejemplos iniciales.

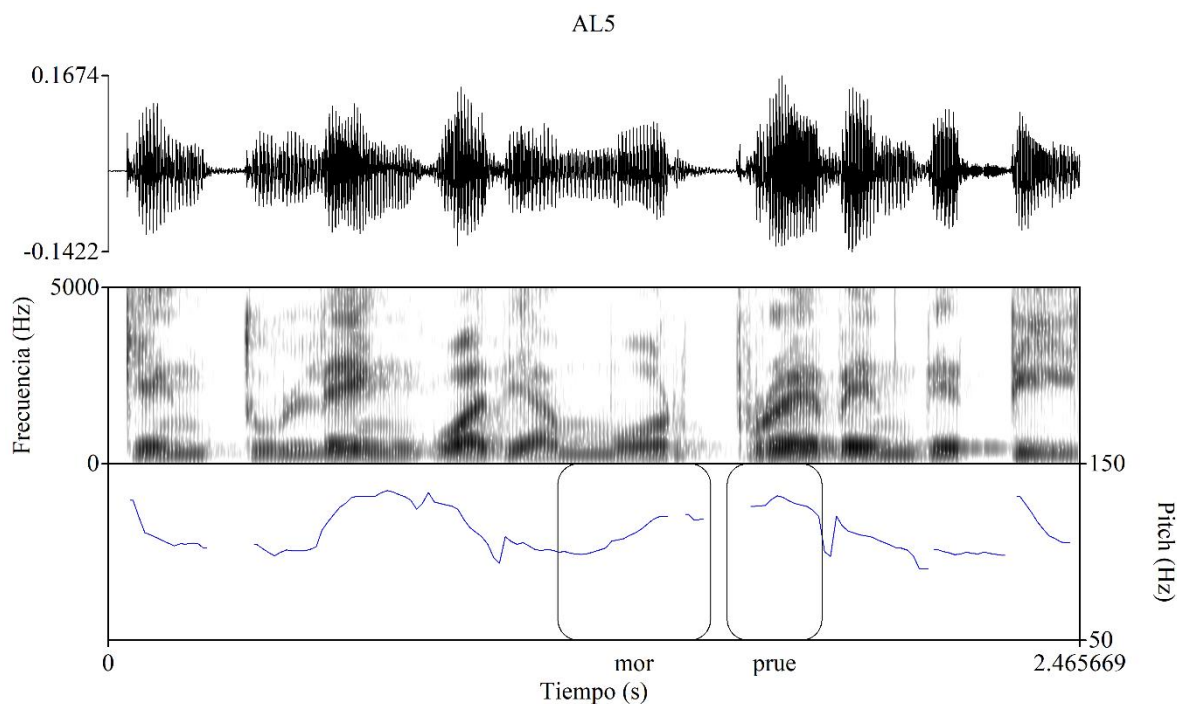
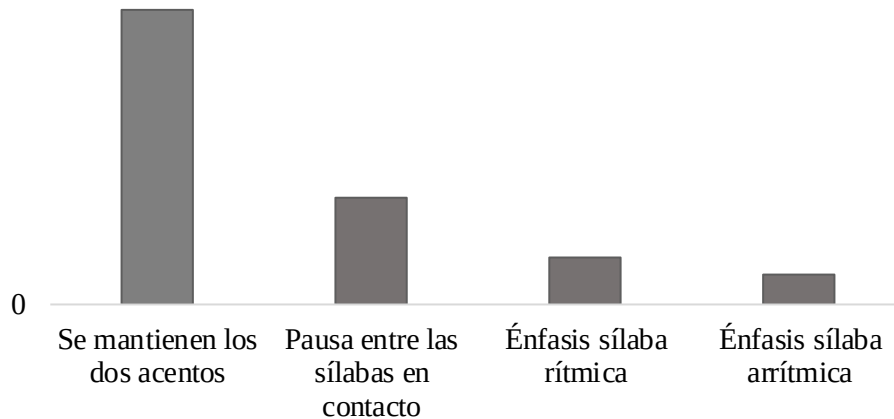


Fig. 20. Audio AL5 <https://soundcloud.com/grabacioneslecturas/al5>. Voz masculina. Lector sin formación vocal. Lectura del verso “que en tu lengua de amor prueben de ti” (Ramón López Velarde, “Suave patria”, v.41). La 7ª sílaba, arrítmica, tiene un incremento en la curva melódica, superior al de la 6ª sílaba rítmica con la que entra en contacto. La 6ª sílaba tiene una frecuencia de 109.2 Hz, en tanto que la 7ª 127 Hz. Es una diferencia que supera fácilmente el umbral de percepción, ya que es de 2.6 semitonos. (La ligera pausa entre ambos segmentos no alcanza a ser lingüísticamente significativa).

En resumen, de los 112 casos analizados (14 por cada uno de los ocho lectores), en 69 se mantuvieron los dos acentos, en 25 se realizaron pausas, en 11 se enfatizó la sílaba rítmica y únicamente en 7 se enfatizó la sílaba arrítmica. En la mayoría de las lecturas, que representa un 61.6% de los casos, los lectores eligieron la primera opción, como se ve en el gráfico.



De acuerdo con los resultados de esta prueba, esto quiere decir que al enfrentarse a dos sílabas acentuadas contiguas en el verso (una ocupando una posición rítmica, mientras que la otra no), lo común es que los lectores mantengan la altura tonal de ambos acentos.

Esto coincide con las recientes investigaciones en fonética acústica que se han realizado sobre la colisión acentual, las cuales concluyen que efectivamente los hablantes no tienden a evitar el choque de acentos, que más bien mantienen ambos y que, incluso, algunas veces pueden llegar a enfatizar el *clash* entre ellos. Ahora bien, lo característico en los resultados de esta prueba es el hecho de señalar que los informantes eligieron esta misma opción prosódica, a pesar de estar dentro del contexto rítmico de un poema versificado.

Lo anterior se vincula con los estudios métricos y, particularmente, con la tesis de la desacentuación. Recordemos que, como estrategia resolutive, la tesis de la desacentuación predice que una lectura criteriosa (Paraíso, 2000, 84), al enfrentarse a la colisión de acentos

en el verso, modificará el acento que no ocupa una posición métrica (arrítmico), en favor del que sí la ocupa (rítmico), hasta el punto de estar más cercano a la naturaleza acústica de las sílabas átonas que a la de las tónicas, como una forma de conservación del esquema rítmico, con base en el principio de eurritmia. En otras palabras, esta predicción se basa, teóricamente, en una determinada capacidad y voluntad rítmica de los lectores para discernir cada una de las sílabas tónicas en contacto, y enfatizar únicamente aquella que ocupa la posición rítmica¹².

Sin embargo, al margen de estas precisiones teóricas, los lectores de esta prueba eligieron mantener la tonicidad de ambas sílabas, aunque eso fuera, acústicamente, una transgresión métrica a la cadencia del verso. De hecho, resulta significativo que incluso los lectores más experimentados en la interpretación del verso clásico español, prefirieron mantener la mayoría de las veces la tonicidad de ambas sílabas.

¿Qué quiere decir esto? Ante todo, que hay una diferencia muy notable entre lo que se puede especular de una lectura y cómo ésta se efectúa en realidad, es decir, físicamente. Desde luego, en teoría es posible que una lectura sea completamente consciente de sus elecciones prosódicas, hasta el punto en que pueda reconocer sin demasiada dificultad en un eventual choque entre acentos la posición tónica que debe mantener para conservar el desarrollo rítmico del verso. Parte de las lecturas que recogí aquí tuvieron, efectivamente, ese comportamiento. No obstante, lo que puede concluirse de esta prueba es que, empíricamente, cuando los lectores se enfrentan al choque de dos acentos en el verso lo usual

¹² Por otro lado, esta lectura teórica también sabrá discernir cuando, “más raramente”, el choque acentual busque efectos expresivos y, por lo tanto, deba mantenerse, a menudo con “una ligerísima pausa entre los dos acentos” (Paraíso, 2000, 83).

es la conservación de la altura tonal de cada uno, un resultado que, como recién dije, coincide con el panorama actual de las investigaciones lingüísticas. Es decir, quizá esta elección es la más común en los lectores, aun cuando se trata de un contexto condicionado por una organización rítmica.

Si esto efectivamente es así, ¿significa que el almacén rítmico del verso deja de funcionar? Más precisamente, ¿significa esto que los lectores dejan de percibir el verso como rítmico por la presencia de acentos contiguos? Pienso que no. Lo que hay de revelador en este tipo de lecturas es que la sílaba que debería de minimizarse cobra todas sus propiedades acústicas en la lectura en voz alta. Es decir, tiene una presencia notable en la línea sintagmática del verso, una presencia que provoca, en el fondo, hondas repercusiones en la percepción rítmica de los lectores y que, en definitiva, justifica su existencia como dispositivo rítmico, tal como explicaré en el siguiente capítulo.

4. LA PERCEPCIÓN RÍTMICA DE LOS LECTORES

El afuera mantiene con el adentro una relación que, como siempre, no es de mera exterioridad. El sentido del afuera siempre estuvo en el adentro, prisionero fuera del afuera, y recíprocamente.

Jacques Derrida, *De la gramatología*

4.1. Las implicaciones teóricas de un modelo perceptivo

Si bien dentro del verso la especial situación de contigüidad de dos acentos demanda en teoría la realización de una lectura que haga decrecer uno de ellos con el fin de salvaguardar el esquema rítmico, los resultados de la prueba presentados en el capítulo anterior muestran que en la realización práctica de la lectura en voz alta esto se convierte en un resultado poco probable.

Así, lejos de que tal conclusión explique la función de los acentos arrítmicos en el verso, deja por el contrario el problema flotando en el aire. Si su naturaleza deriva finalmente en un efecto de transgresión rítmica, ¿existe de verdad una función rítmica que desempeñen estos acentos dentro del poema?

Parece claro que el solo análisis acústico no puede resolver esta cuestión. Lo único que este análisis indica es que, efectivamente, la tendencia de los lectores es mantener los dos acentos en conflicto; pero esa información acústica no señala, al menos no directamente, la razón por la que los lectores eligen esa opción.

Si, como he dicho, las especulaciones sobre una lectura teórica que establezca las propiedades rítmicas del verso distan con notoriedad de lo que usualmente sucede cuando en

éste aparecen dos sílabas acentuadas consecutivas; y si, en ese sentido, de lo único que podemos asirnos en la búsqueda de una explicación para ese tipo de acentos es precisamente lo que de manera acústica ocurre en las lecturas vocales, considero que, finalmente, la última etapa del análisis tendría por fuerza que ser una interpretación de esos modelos de lectura, que, en el fondo, revelarían los *patrones rítmicos de percepción* sobre los acentos arrítmicos.

En la introducción, establecí que tres niveles de análisis trazarían el programa crítico del trabajo: 1) nivel estructural, 2) nivel acústico y, finalmente, 3) nivel perceptivo. Este cuarto capítulo es la integración de la dimensión perceptiva al fenómeno de los acentos arrítmicos. Es decir, ¿cómo son recibidos por los lectores? y, particularmente, ¿qué efecto producen en la percepción del verso?

Este último aspecto de análisis evidencia la visión fenomenológica de la poesía en la que se sustenta esta investigación, es decir, en la idea de que los fenómenos rítmicos pueden explicarse a partir de la manera en la que son directamente percibidos por los lectores. Dos grandes consecuencias se derivan de esto.

La primera es una consecuencia negativa, ya que, en los estudios métricos hispánicos, es infrecuente que se privilegie una perspectiva orientada a la percepción rítmica del verso. Hoy en día, el verso es considerado, histórica y estructuralmente, una entidad inherentemente diferenciada, por lo que el análisis necesariamente debe orientarse en los elementos intrínsecos, dejando a un lado (o por lo menos entre paréntesis) los elementos que sólo podrían llamarse extrínsecos.

La estructura y la historia del verso, desde la métrica clásica, grecolatina, hasta las actuales métricas de la literatura universal, exhiben suficientes caracteres

diferenciales, que nos permiten formular la pregunta “¿qué es el verso?”, [...] porque sucede que una línea de la escritura, un segmento del discurso, *es* verso siempre que *sea realmente* un verso, en virtud de sus características propias (Torre 2009, 144-145).

Bajo una perspectiva objetivista, un verso no puede ser, en un sentido ontológico, lo que se perciba como verso, ni lo que una serie de supuestos culturales asuma; lo que se considera, primordialmente, es lo que la fuerza categórica de los hechos delimite como tal.

A pesar de que los métodos objetivos y la confianza por elementos empíricamente cuantificables sean características deseables de todo conocimiento científico, parece ambiguo asumir que el verso, como fenómeno estético, puede ser, de modo integral, un objeto de estudio científicamente aislable, como lo sería la anatomía de los lagartos o un programa informático de computadora. El verso se construye, efectivamente, sobre cualidades físicas del sonido (y, en ese sentido, toda métrica necesita de la perspectiva de la fonética acústica), pero también con el proceso de semiosis que adquiere en un entorno cultural, por medio de dinámicas *externas*.

Como dije *supra*, el progresivo avance de esta investigación muestra, de hecho, cómo el enfoque acústico representa una parte del análisis (una parte de la que se debe partir, de eso no hay duda); pero una visión integral del fenómeno estudiado sólo puede llevarse a cabo tomando en cuenta las dinámicas externas que contribuyen a su construcción, como la percepción.

Si bien está claro que, en parte, la teoría métrica debe basarse sobre los materiales de la lengua físicamente observables (en rigor, un esquema métrico se materializa siempre en

una determinada serie de palabras), lo cierto es que, igual que todos los fenómenos literarios, la métrica también necesita ser entendida como un hecho de comunicación, en un circuito semiótico que la ponga en relación con la cultura y los lectores.

Es sintomático que, pese al desarrollo que ha tenido la estética de la recepción, la manera en la que hoy en día entendemos el verso no suele partir desde la figura del lector y, particularmente, desde el aspecto de su percepción (Frau 2017, 16). Por fuerza de una actitud puramente objetiva, y en aras del establecimiento de una ciencia del verso, cualquier estudio orientado a la percepción del lector podría considerarse de modo categórico como una casuística, que añadiría únicamente información accidental a los fenómenos rítmicos. Un juicio visible sobre todo en la teoría literaria tradicional¹³.

Desde luego, hay un sentido general en el que se considera la percepción del lector como uno de los puntos de partida para la teoría métrica (Domínguez Caparrós 2014, 34), pero también es verdad que el reconocimiento del papel del lector y, particularmente, el

¹³ En 1959, Wimsatt y Beardsley, escribían: “There is, of course, a sense in which the reading of the poem is primary: this is what the poem is for. But there is another and equally important sense in which the poem is not to be identified with any particular performance of it, or any set of such performances. Each performance of the poem is an actualization of it, and no doubt in the end everything we say about the poem ought to be translatable into a statement about an actual or possible performance of it. But not everything which is true of some particular performance will be necessarily true of the poem. There are many performances of the same poem differing among themselves in many ways. A performance is an event, but the poem itself, if there is any poem, must be some kind of enduring object” (587-588). Pueden encontrarse comentarios similares en Wellek y Warren (1949, 159), Hollander (1956, 239) y Halle y Keyser (1966, 191). Este último trabajo supuso el inicio de la métrica generativa, cuya influencia, de hecho, puede notarse claramente en los estudios métricos contemporáneos (Torre 2003, 274). Bajo estos criterios, la idea es que la lectura representa siempre un evento circunstancial, que no aporta ninguna información significativa al poema, ya que se asume que el poema es un objeto “perdurable” en el tiempo, indiferente a cualquier circunstancia que altere su inherente naturaleza.

estudio de la percepción rítmica del verso por momentos es poco favorable¹⁴. Aunque hoy en día nadie negaría que en la conformación del ritmo poético hay mucho del orden de la recepción, hasta ahora no se ha concebido una teoría métrica hispánica sustentada sobre los modos que tenemos de percibir el verso, a pesar de que una perspectiva así podría contribuir al fortalecimiento de su dimensión comunicativa.

Por eso, como segunda consecuencia, es necesario un modelo teórico enfocado en la percepción rítmica del verso. En este sentido, es significativo considerar la teoría perceptiva del metro, originalmente propuesta por Reuven Tsur, una teoría poco conocida en el ámbito hispánico hasta ahora, pero que continúa, en el fondo, una larga tradición fenomenológica, cuyo horizonte es el formalismo ruso. Quiero recuperar las herramientas conceptuales básicas de esta teoría para el trabajo de interpretación de los acentos arrítmicos.

4.2. El cuerpo teórico de la percepción rítmica

En el contexto de la crítica literaria cognitiva, una línea teórica multidisciplinar que ha intentado vincular las ciencias de la cognición al estudio de la literatura y que ha ofrecido nuevas vías de interpretación en la teoría literaria luego del postestructuralismo (Richardson y Steen 2002, 2), el interés de la teoría de Reuven Tsur ha radicado en conocer la relación existente entre la estructura del texto literario y los modos que tienen los lectores de percibirla, teniendo en cuenta sus capacidades cognitivas. Al asumir que el discurso poético es el discurso más altamente estructurado (2008, 20), parte de la suposición de que la poesía explota, para fines estéticos, los procesos cognitivos del lector (2008, 4). A lo largo de su

¹⁴ A propósito de la isocronía, por ejemplo, se ha dicho que los enfoques orientados a la percepción “carecen de validez probatoria” y de “aplicación práctica” (Torre 1999, 61), porque se basan en la actitud del sujeto que percibe y, de este modo, escapan al deseo de objetividad (Paraíso 1976, 21).

trabajo, Tsur señala que esta complejidad natural en el verso se debe sobre todo al continuo conflicto entre el sistema métrico y el lingüístico, como dos programas que se procesan simultáneamente en una computadora, (2012, 65-66). De ahí que, recuperando la idea tradicional de Roman Jakobson acerca de que la literatura es “una violencia sistemática contra el habla cotidiana”, Reuven Tsur considera que la poesía es una violencia sistemática contra los procesos cognitivos (2008, 4)¹⁵.

El objetivo principal de la teoría de Tsur es poder explicar las normas subyacentes de los procesos de percepción de los lectores cuando se enfrentan al discurso poético, bajo la aparente dificultad de su recepción cognitiva; lo que hace, en consecuencia, que su trabajo se sustente en la idea de que la percepción rítmica está gobernada por las limitaciones del procesamiento cognitivo de información y por los principios de la Psicología de la Gestalt (Tsur 2012, 36, 50).

Con base en ambas perspectivas, la suposición básica de Reuven Tsur es que la poesía, la cual implica por naturaleza una sobrecarga de información debido a su complejidad estructural, tiene como resultado que su recepción esté motivada por una búsqueda de

¹⁵ La definición de la poesía como el discurso más altamente estructurado tiene su origen en la semiótica de Yuri Lotman, el teórico de la Escuela de Tartú. Lotman pensaba que el poema era un sistema de sistemas, un particular tipo de discurso supracodificado (Eagleton 2010, 67), que por lo tanto se distinguía de todos los otros discursos. De acuerdo con sus propias palabras: “*a poem is a complexly constructed meaning. This signifies that entering into the integral structure of a poem, the meaningful elements of a language are connected by a complex system of correlations, comparisons, and contrasts impossible in an ordinary language construct. This gives each element separately and the construction as a whole an absolutely unique semantic load. Words, sentences, and utterances, which in the grammatical structure are found in different positions which are devoid of similar characteristics and, consequently, are non-comparable, prove in the artistic structure to be in positions of identity and antithesis and, consequently, comparable and contrastable. This reveals in them unexpected new semantic content impossible outside of poetry*” (1976, 35). Lo característico de las investigaciones de Reuven Tsur, por lo tanto, radica en considerar esta complejidad inherente de la poesía en el aspecto de su recepción cognitiva, algo completamente ausente en Yuri Lotman.

simplicidad, a través de una especial organización de los códigos que en el verso aparecen en conflicto (el código métrico y el lingüístico).

Para poner a prueba esta suposición, Tsur se basa en la dimensión de la lectura vocal o *performance* como un tipo de evidencia empírica de su teoría. Ya que no es posible acceder a la “caja negra” de los lectores, es decir, a lo que sucede en su cabeza al enfrentarse al discurso poético, la teoría perceptiva del metro se sustenta en las interpretaciones rítmicas, como una manifestación acústica, correlativa, de los procesos de percepción (2012, 79); algo que, de hecho, es una operación básica en los estudios de Poética Cognitiva: como objetos de análisis, las lecturas son los datos sobre los cuales es posible postular generalizaciones, patrones y principios en la relación entre el lector y el texto literario (Stockwell 2002, 2).

Con base en el análisis que a menudo realiza sobre un corpus de lecturas, Tsur señala algunas tendencias vocales que sugieren la búsqueda de estructuras simplificadas en la percepción rítmica del verso. Particularmente, destaca un comportamiento común que él llama *stress valley* (2012, 25). Tsur describe que en las lecturas en las que ocurre este fenómeno se suele enfatizar las desviaciones métricas surgidas en el verso, paradójicamente como un modo de conservar el sentido rítmico del poema en la percepción de los lectores.

Desde la perspectiva de la percepción rítmica, el argumento de esta explicación es que la desviación métrica *desconfirma* el esquema rítmico generando una expectativa por la realización de la próxima sílaba métrica, en el que el esquema se *confirma* nuevamente:

A stressed syllable in a weak position [...] disturbs metre, and arouses expectations for reinstatement, presses forward for resolution. When the stress pattern and metre have again a coinciding downbeat, tensión is resolved [...]

Metre may be reconfirmed in the next or in the next but one strong position
[subrayado mío] (2012, 358).

En otras palabras, enfatizar una desviación métrica significa hacer evidente la distorsión del esquema rítmico, lo cual genera una expectativa por la restitución del ritmo; cuando ocurre la próxima posición métrica, el esquema rítmico se restituye, y la tensión métrica desaparece.

Teóricamente, en el esquema rítmico del pentámetro en el que el análisis de Tsur se basa, cualquier posición impar, al estar acentuada, puede significar una transgresión métrica; pero al mismo tiempo, también teóricamente, en casi todas ellas existe la posibilidad de la restitución del esquema métrico, por medio de una lectura rítmica, basada en la teoría del *stress valley*. Una representación gráfica de esta serie de posibilidades puede observarse en el siguiente esquema.

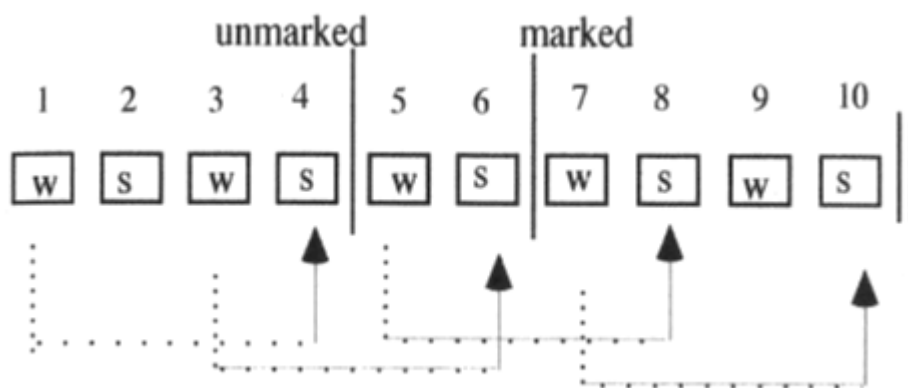


Fig. 21. Esquema de la expectativa métrica en el pentámetro yámbico (Tsur 2012, 359). Los números árabigos representan las sílabas del verso, mientras que las letras “w” y “s”, respectivamente, las posiciones débiles (*weak*) y fuertes (*strong*) del esquema métrico abstracto que caracteriza el pentámetro (las posiciones fuertes sólo son pares). El origen de las flechas indica las posiciones débiles en

las que puede ocurrir una sílaba acentuada (una transgresión métrica), en tanto que su destino las posiciones en las que el esquema métrico puede volver a confirmarse. Si, por ejemplo, la séptima posición, métricamente débil, está acentuada, la reinsertión métrica ocurre en la décima posición; si la quinta posición está acentuada, el esquema vuelve a efectuarse en la octava sílaba, etcétera. Sólo las transgresiones que ocurren en la novena sílaba no tienen oportunidad de restitución rítmica, ya que se encuentran en el límite del verso.

Ya que la estructura del verso encarna numerosas veces desajustes rítmicos, sólo en la medida en que el lector pueda hacer una lectura rítmica el esquema abstracto que caracteriza el verso es perceptible. De ahí que, bajo estas consideraciones teóricas, radica la idea de que el metro es en esencia una hipótesis de lectura, una expectativa que puede o no realizarse (2012, 24). Esta idea del metro como expectativa, como indicaré más detalladamente al final del capítulo, recuerda a los conceptos de “impulso métrico” y “expectativa frustrada” de Oldrich Belic, y más precisamente, a la “anticipación dinámica” de Yuri Tinianov.

Grosso modo, la orientación perceptiva del verso propone: 1) el ritmo poético depende de la habilidad y voluntad rítmica del lector y es, en gran parte, un fenómeno perceptivo; 2) la única manera de comprobar una teoría de la percepción rítmica es a través de las lecturas vocales (*performance*) de los lectores, que sugieren los datos de sus patrones perceptivos; 3) el principio básico en la percepción rítmica es la búsqueda de simplicidad, por medio de una organización especial de la información prosódica del verso; 4) esta búsqueda se cristaliza en el *stress valley*, una categoría que define la tendencia en las lecturas; se trata de un tipo de agrupamiento silábico que enfatiza las desviaciones métricas, y que

paradójicamente conserva la percepción del ritmo poético; de lo que se deduce, finalmente, que 5) el metro es una hipótesis de lectura, una expectativa que puede o no realizarse.

A diferencia de lo que ocurre en la crítica angloamericana, en especial por su importancia dentro del surgimiento de la Poética Cognitiva¹⁶, en la crítica hispánica la teoría perceptiva del metro tiene una presencia escasa, cuando no superficial, sobre todo en el ámbito de la teoría métrica¹⁷.

Desde luego, hay algunas cosas cuestionables en el diseño teórico de Reuven Tsur. Se puede discutir, por ejemplo, la idea de que la percepción de los patrones rítmicos esté absolutamente regida por las leyes de la Gestalt y el procesamiento de información cognitivo (particularmente, cuando se habla de la capacidad para procesar un número muy grande de datos). No hay una garantía de que la percepción rítmica de los lectores esté efectivamente determinada por estos principios, sino solo una teoría basada en una serie de suposiciones sobre la dimensión perceptiva del ritmo.

¹⁶ Por ejemplo, en Stockwell (2002, 8), Richardson y Steen (2002, 4), Gerard Steen y Joanna Gavins (2003, 3), Csábi (2014, 213) y Jacobs (2015, 2), entre muchos otros. La teoría de Tsur ha tenido un vínculo particularmente visible en otros investigadores, entre los cuales destacan Eva Lilja con *Rhythm in Modern Poetry An Essay in Cognitive Versification Studies* (2023), y Chen Gafni con *Sound–Emotion Interaction in Poetry: Rhythm, Phonemes, Voice Quality* (2022). Este último fue un libro en coautoría con Tsur, editado de manera póstuma. Aunque no directamente, la Teoría del Metro Orientada a la Percepción tiene una relación con autores como Derek Attridge (1982 y 1995) y Richard Curenton (1992), debido a su interés por la experiencia de lectura poética, desde una perspectiva métrico-rítmica.

¹⁷ El trabajo de Tsur ha sido aludido brevemente con respecto al panorama de los estudios cognitivos, en trabajos como los de Luján Atienza (2006, 14), Higashi (2016, 42), Alemán (2019, 58), Salgado (2020, 257) y Alonso (2022, 227). Ha sido destacado también por Luis Martínez-Falero en algunas ocasiones, a propósito de la orientación cognitiva en el estudio de la poesía (2021a, 152 y 2021b, 73), y por Alessandro Mistrorigo, acerca de la relación entre texto y voz en la lectura del poema (2016, 123-124 y 2018, 32-33). En los estudios métricos, solo ha sido reseñado excepcionalmente por Domínguez Caparrós (2003, 280-281). Resulta sintomático, por último, que en estudios recientes sobre la lectura rítmica del verso el trabajo de Tsur no haya sido mencionado (Frau 2017).

El propio Tsur da cuenta de este problema definiéndolo como un “dilema empírico”: “We have no access to what happens in the black box, the reader’s head; we have access only to some external behaviour, that is, some vocal performances. We can only make inferences from these performances to mental processes” (2012, 79-80). De ahí que la imposibilidad de acceder a lo que realmente sucede con el proceso cognitivo de los lectores cuando se enfrentan a los conflictos generados en el verso tenga como resultado que las interpretaciones rítmicas se tomen como indicadores absolutos de los patrones de percepción.

También es necesario destacar que la teoría perceptiva del metro es por momentos excesivamente meticulosa y, solo bajo ciertas circunstancias, innecesariamente compleja, razón por la que ha sido descrita por críticos como Catherine Addison como “poco amigable para los lectores” (1994, 663). Pensar que los lectores empleen una serie de manipulaciones vocales como articuladas estrategias para percibir el ritmo (y que éstas sean acciones del todo inconscientes), es un argumento difícil de asumir, sobre todo conceptualmente. A veces no parece del todo coherente afirmar que la búsqueda de simplicidad de la que parte Tsur para explicar la recepción rítmica del verso se vincule de modo orgánico con unas complicadas técnicas vocales que aparentemente los lectores competentes realizan de manera intuitiva.

Sin embargo, a pesar de estas breves consideraciones, el trabajo de Reuven Tsur, por otro lado, representa un singular punto de partida en la consideración del ritmo poético desde la perspectiva de su recepción. Quizá hoy en día esta teoría sea la más ambiciosa para abordar el aspecto perceptivo del ritmo.

4.3. Los acentos arrítmicos desde la percepción de los lectores

La teoría perceptiva del metro ofrece entonces un aparato conceptual apropiado para la tarea de interpretación de los patrones de percepción rítmica de los lectores cuando se enfrentan al fenómeno de los acentos arrítmicos del verso, tal como he dicho antes. Esta búsqueda del aspecto perceptivo, cabe recordar, intenta discernir el modo en que los acentos arrítmicos son recibidos por los lectores, en el marco de una fenomenología de la poesía, que define precisamente los fenómenos poéticos a través del efecto que producen.

Si desde una perspectiva esencialista, enfocada en el análisis de las estructuras inherentes del texto, no hay posibilidad de explicar la función de este tipo de acentos, eso quiere decir que *esta función* se encuentra, justamente, en otra parte, fuera de las características intrínsecas del verso. Al añadir la variable de la percepción del lector, esta función podría encontrar un lugar semiótico, donde efectivamente adquiriera un desempeño en el contexto del poema.

Teóricamente, partir de la percepción rítmica de los lectores significa encontrar en las lecturas vocales, desde la perspectiva de la Poética Cognitiva, los datos con los que es posible interpretar esos patrones de percepción, ya que, siguiendo la teoría métrica de Tsur, sólo una lectura vocal garantiza la percepción directa del ritmo del verso. Una idea que, por cierto, tiene una larga tradición teórica.

Mucho antes del trabajo de Reuven Tsur, la teoría del formalismo ruso ya había establecido profundas directrices en el aspecto de la percepción poética, algo que implicaba una visión de “naturaleza psicológica, más que objetiva, acústica (Domínguez Caparrós, 1988, 55), del ritmo versal. Tomashevski creía que a menudo el estudio de los versos caía en

“el error de un objetivismo ilusorio” y señalaba, por otro lado, “la necesidad de estudiarlos en su dicción y no en los textos” (1978, 126). También Osip Brik advertía el mismo error, pues para él el ritmo poético era un movimiento orgánico que se distinguía de los datos del libro impreso, simples “huellas” de ese movimiento (107). El verso suponía sobre todo un principio constructivo, como defendía Tinianov, es decir, un proceso de percepción sin el cual no había “hecho artístico” (1972, 14).

A pesar de que la concepción psicológico-perceptiva del ritmo poético del formalismo ruso no tuvo una presencia decisiva en la teoría literaria posterior debido al progresivo avance del estructuralismo, como sí la tuvieron otros conceptos (caso del extrañamiento), estos esfuerzos no fueron completamente en vano¹⁸. Probablemente, algo del aire vanguardista del formalismo hizo que en 1956 Seymour Chatman analizara la organización rítmica de un poema de Robert Frost a partir de algunas lecturas vocales, es decir, “as it is actually performed”, considerando que la poesía sólo se realiza en su dimensión física, sonora.

Roman Jakobson, en los años sesenta, también hacía una importante aportación, con sus conceptos de modelo de verso y ejemplo de verso y modelo de ejecución y ejemplo de ejecución. *Modelo y ejemplo* eran para él conceptos correlativos que señalaban el *esquema* y la *realización* de ese esquema:

Far from being an abstract, theoretical scheme, meter — or in more explicit terms, *verse design* — underlies the structure of any single line or, in logical terminology, any single *verse instance*. Design and instance are correlative

¹⁸ Una encomiable recuperación de los conceptos rítmicos del formalismo ruso fue realizada por el profesor Domínguez Caparrós en su libro *Métrica y poética* (1988). Aún hoy en día, considero que este trabajo es el que más empeño tiene en la revalorización sobre los aspectos perceptivos del verso.

concepts. The verse design determines the invariant features of the verse instances and sets up the limits of variation (1960: 364).

De este modo, las lecturas vocales de un poema no eran sino ejemplos de ejecución que se alineaban a determinados modelos de ejecución, es decir, como resultados de ese esquema: “How the given verse instance is implemented in the given delivery instance depends on the *delivery design* of the reciter; he may cling to a scanning style or tend toward proselike prosody or freely oscillate between these two poles” (1960: 366)¹⁹.

En años mucho más recientes, esta tradición teórica ha tomado finalmente más transparencia. Derek Attirdge, por ejemplo, ha afirmado que la poesía es un evento en tiempo real, que se experimenta en la articulación biológica y acústica durante la lectura en voz alta (1995, 2), y que se percibe a través de secuencias periódicas (1982, 76-77). Thomas Barney ha señalado que muchos de los elementos poéticos, especialmente métricos, sólo pueden percibirse a través de la *performance* del poema (1998, 13). Y en el ámbito de los estudios hispánicos, Alessandro Mistrorigo se ha interesado en la lectura vocal de la poesía, como la “expresión de una corporeidad particular” que guarda un valor fundamental en la relación entre el texto poético y la voz (2018, 9).

En México, Marx Arriaga ha enfatizado más de una vez el valor de la lectura vocal del verso, a través de las distintas visiones de los tratadistas áureos y de algunas consideraciones de la teoría literaria del siglo xx (formalismo ruso, Vaz Ferreira, Amado Alonso). En sus estudios orientados a la escansión del verso en los Siglos de Oro, ha

¹⁹ A pesar de que estos conceptos pueden vincularse con la tradición teórica de la Poética Cognitiva y, particularmente con la teoría de Tsur, lo cierto es que Jakobson creía que esta información, inexorablemente “variable”, no coincidía con la “verdad”, es decir, con el poema como objeto perdurable (366).

explicado la importancia del lector en el estudio del ritmo poético: “Los discursos escritos en verso son el intento de registrar en palabras lo que es un acto del lenguaje; la recreación de éste centra sus expectativas en el lector [...] El lector se convierte en un creador en potencia, su lugar no es el de un simple receptor de una obra concluida, sino que participa en la creación artística al actualizar con su lectura el objeto literario” (2006, 99-100). Arriaga Navarro también ha señalado cómo la versificación se sustenta decisivamente en el aspecto de la percepción, al considerar que nuestros órganos corporales son capaces, por naturaleza, de “percibir repeticiones rítmicas (2009, 84). Con esto, no hace sino destacar la necesidad de una teoría rítmica con un enfoque perceptivo que nos permita entender “los problemas psicológicos en la percepción del verso y cómo los factores culturales, intelectuales, geográficos y económicos del lector, participan en la creación de la obra poética” (82).

Desde luego, es evidente que el diseño de la prueba fue guiado por toda esta tradición teórica (y no sólo por ser un método común en los análisis de fonética experimental), es decir, a partir de la consideración de que las lecturas vocales son el modo más directo de percibir el ritmo poético y que, por lo tanto, representan el material en bruto para interpretar la percepción rítmica de los lectores, *el lugar semiótico* en el que los acentos arrítmicos podrían encontrar una función positiva en el contexto del poema versificado.

A través del análisis acústico de las lecturas vocales presentado en el capítulo anterior, la conclusión fue que los lectores comúnmente mantienen ambos acentos en conflicto, aun cuando esto implique una transgresión de los patrones rítmicos del poema. Éste es el dato del que se debe partir para la interpretación de los patrones de percepción.

Más allá del “dilema empírico” que plantea Reuven Tsur, considero que, al lado de la información acústica que se obtiene de la grabación de los lectores, es necesario tomar en cuenta también las impresiones rítmicas de lectura que ellos mismos ofrecen, como un modo de enfrentar esa información, digamos, *metacognitiva*, al análisis que se desprende de sus lecturas vocales, y que revelaría sus puntos de contacto y, acaso, sus incongruencias, en la tarea de explorar sus patrones de percepción rítmica²⁰.

Ya al principio del capítulo anterior, anunciaba que para el diseño de la prueba efectivamente se tomaron en cuenta estas impresiones rítmicas, que se recogieron a partir de una serie de preguntas. Aunque al principio bastante generales, la mayoría de las preguntas se enfocaban en cuestiones precisas sobre el ritmo del poema (i.e. si habían notado algún tipo de irregularidad rítmica o si algo en la dicción les fue especialmente difícil).

Teniendo en cuenta tanto los datos obtenidos del análisis acústico, así como la información que ofrecen las impresiones rítmicas de los lectores, es posible alcanzar una interpretación integral de los patrones de percepción sobre los acentos arrítmicos, con base en algunas de las suposiciones básicas de la teoría de Reuven Tsur.

Desde esta perspectiva, el que la tendencia general de los lectores haya sido la conservación de la tonicidad de las dos sílabas en cuestión, tiene como principal resultado un

²⁰ No olvido que, en este sentido, Tsur considera como parte clave de su teoría la dimensión de la *performance* del poema, y particularmente una distinción significativa de este concepto. Según el teórico de Tel Aviv, la performance se construye a través de la “mental performance” y la “vocal performance” (2008, 30). Con el grueso de sus análisis acústicos, queda claro a qué se refiere con la segunda; la primera, por otro lado, parece definir la estructura cognitiva que los lectores tienen al momento de realizar su lectura vocal. Esta idea que propongo de recuperar las impresiones rítmicas de los lectores acaso puede encontrar más vínculos con este concepto, aunque, desde luego, a diferencia de la estructura mental que teóricamente ocurre en el momento inmediatamente anterior a la lectura, estas impresiones rítmicas se presentan como datos a posteriori, como un tipo de información diferida.

efecto particular en el modo en que se percibe rítmicamente el verso. La presencia acústica de la sílaba arrítmica en la línea sintagmática del verso genera una transgresión del esquema acentual y, en consecuencia, una ruptura de la organización rítmica del lenguaje versificado, basado en la alternancia regular de sílabas acentuadas e inacentuadas. Es sólo cuando la sílaba arrítmica tiene una presencia acústica que es posible hablar de una transgresión métrica, ya que en una representación abstracta del verso únicamente tiene un significado teórico. En esto reside el valor metodológico de la lectura en voz alta.

Es por eso que, cuando acústicamente los lectores realizan ambas sílabas acentuadas en contacto (que es, como ya he dicho, el comportamiento más probable en la lectura en voz alta), esa elección prosódica, físicamente real, ya no sólo teórica, tiene una repercusión directa en la manera en la que perciben la cadencia del verso.

Aunque los lectores sin formación vocal no podían explicar claramente el fenómeno que alteraba la rítmica del verso, y pese a que, en consecuencia, tampoco eran capaces de señalar en qué lugares se efectuaba, a menudo hablaban de cómo en algunos poemas la construcción rítmica era, por momentos, fracturada o, por lo menos, diferente²¹.

En el caso de los lectores con formación vocal, más sensibles a las variaciones prosódicas del endecasílabo, usualmente eran más explícitos con el tipo de fenómeno que intuían y, en ocasiones, señalaban los lugares en los que creían que este tipo de transgresiones rítmicas ocurrían. Una de las participantes de la prueba, por ejemplo, al enfrentarse a uno de

²¹ Por supuesto, esto también era una consecuencia de las diferencias entre los poemas. Más allá del esquema acentual, los sistemas de construcción rítmica guardaban distancias notables; desde luego, no queda la misma impresión tras haber leído un texto de Concha Urquiza o Miguel Hernández, digamos más conservadores, que después de una lectura de los versos de Víctor Manuel Mendiola o Antonio Colinas, quizá con fórmulas menos manidas y organizaciones mucho más flexibles (como largas tiradas de versos o sonetos concatenados).

los versos afectados por acentos arrítmicos (el caso número 9, que corresponde a un poema de Miguel Hernández) indicó que el ritmo había cambiado con notoriedad y que, por lo tanto, era particularmente difícil de leer en voz alta²². Volveré sobre este caso en un momento.

Independientemente de las distinciones de grado, resulta hondamente significativo que ambos tipos de lectores notaran el efecto de transgresión en los versos. De acuerdo con el análisis propuesto, esto se debía a la presencia de las sílabas arrítmicas en los endecasílabos, un resultado sólo posible a través de su existencia acústica en las lecturas. Al activarse de manera sonora en la mayoría de sus interpretaciones en voz alta, los participantes fueron especialmente conscientes del efecto de este tipo de acentos. Precisamente, la característica clave para entender su función rítmica radica en este particular efecto.

A diferencia de lo que podría parecer, la naturaleza transgresora del acento arrítmico hace que los lectores, al efectuarla acústicamente, sean conscientes del armazón rítmico en el que el verso se sustenta. En otras palabras, la colisión acentual en el contexto de un poema versificado tiene como principal efecto que los lectores puedan percibir más fácilmente la estructura rítmica que este fenómeno prosódico, justamente, transgrede.

La particular frecuencia con la que aparecen los acentos arrítmicos refuerza esta idea. Normalmente, en la línea sintagmática del verso, la estructura acentual tiende a seguir los patrones rítmicos que se han canonizado a lo largo del tiempo (es así, incluso, en los poemas versificados que se escribieron todavía en el siglo xx, como lo muestra el corpus de esta investigación); sólo una pequeña parte queda afectada por la aparición de dos sílabas acentuadas consecutivas, es decir, por los acentos arrítmicos. Como mostré en el análisis del

²² <https://soundcloud.com/grabacioneslecturas/mg0>

corpus, aproximadamente solo uno de cada diez versos contiene acentos de este tipo. Por lo tanto, el que su aparición sea excepcional, tiene una influencia directa en la manera en la que se logra percibir el esquema acentual. Al transgredir el fondo rítmico, los acentos arrítmicos hacen que sea más fácil percibir la estructura abstracta del verso o, en otras palabras, el contexto rítmico del cual surgen.

Esto es parte de lo que Oldrich Belic llamaba “expectativa frustrada”. Según el hispanista checo, “después de percibir una unidad (verso) que posee determinada organización rítmica, esperamos que va a seguir otra unidad (verso) con organización análoga; esta espera o expectativa que el verso despierta en nuestra conciencia se llama *impulso métrico* (o *rítmico*)” (2000: 42). Sin embargo,

El impulso métrico no siempre se realiza íntegramente: al verso que lo ha despertado en nuestra conciencia puede seguir otra cuya organización rítmica sea, hasta cierto punto, distinta de la que esperamos. Nuestra expectativa puede ser, pues, frustrada; y el llamado *momento de la expectativa frustrada*, lejos de impedir la percepción de los versos como tales, puede producir efectos de poderosa intensidad estética.

Sin la expectativa frustrada, el ritmo versal sería absolutamente regular, se tornaría mecánico y dejaría de percibirse, como el tic tac de un reloj: se anularía a sí mismo. El momento de la expectativa frustrada actualiza el ritmo, lo protege como elemento vivo del organismo poético. El momento de la expectativa frustrada es, pues, parte integral del ritmo versal (45).

Es necesario destacar que estas reflexiones de Belic son sin duda ecos de lo que ya antes Yuri Tinianov había hablado a propósito de la “anticipación dinámica”:

El principio del metro consiste en el agrupamiento dinámico del material del discurso de acuerdo a los acentos. Por lo tanto, será fundamental la proposición de un determinado grupo métrico como *unidad*; al proponerlo se efectúa a la vez la anticipación dinámica de un grupo siguiente y análogo (no idéntico, sino justamente análogo). Si la anticipación cumple su finalidad, tenemos entonces un sistema métrico (31).

Desde luego, el trabajo de Reuven Tsur sigue de cerca estas teorizaciones, pero avanza en el análisis de la repercusión particular que estas transgresiones implican en la expectativa métrica, según su grado de transgresión, además de que proyecta esta repercusión en la especial situación de la lectura en voz alta, lo cual tiene una utilidad muy precisa en el caso de la función rítmica de los acentos arrítmicos.

Según la teoría del *stress valley* de Tsur, lo común es que en las lecturas rítmicas paradójicamente se enfaticen las anomalías métricas. Particularmente, en el caso del pentámetro yámbico, la Teoría del Metro Orientada a la Percepción señala que en una situación donde existe una sílaba acentuada en una posición amétrica, es decir, una posición que no está exigida por el esquema rítmico del verso, digamos en la 7ª posición, los lectores enfatizarán esta sílaba precisamente. Esta elección prosódica, asimismo, tiene un resultado en la percepción rítmica de los lectores. De acuerdo con Tsur, cuando se efectúa esta sílaba amétrica, la percepción rítmica de los lectores tendrá una expectativa porque se satisfaga el esquema rítmico en la próxima sílaba métrica. Cuando esto ocurre, la expectativa rítmica se satisface, y la tensión métrica finalmente desaparece. Siguiendo el ejemplo de la 7ª posición, la expectativa rítmica queda completada, por lo tanto, en la 10ª posición del pentámetro (como muestra el esquema de la figura 21 del apartado anterior).

Cada una de estas transgresiones tiene un efecto de grado distinto en la percepción rítmica. Por ejemplo, cuando hay un acento en la 7ª posición y no en la 6ª, habrá como consecuencia un deseo por la restitución del esquema del pentámetro de esa posición canónica del verso, en el que además tiene lugar por lo común una marcada cesura. Sin embargo, cuando ocurre transgresiones en la 9ª sílaba, no es posible que la expectativa se satisfaga, pues está en el límite del verso. Teóricamente, sólo es posible una restitución en el siguiente, cuando se inicia una nueva secuencia rítmica. Es por eso que, en la teoría Tsur, dependiendo de las posiciones métricas, las transgresiones tienen un grado de perceptibilidad rítmicamente distinto (2012, 28).

Desde luego, como aludí brevemente en el capítulo 2, estos niveles de distorsión pueden pensarse también en la estructura del endecasílabo, el equivalente hispánico del pentámetro inglés. De este modo, es posible destacar la relación entre las posiciones métricas transgredidas y el efecto que teóricamente producen en la expectativa de lectura de los lectores.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
				X		X		X	
				3		2		1	

Representación del grado de distorsión métrica de los acentos arrítmicos en el endecasílabo hispánico. La novena sílaba representa el mayor grado de transgresión, seguido de la séptima. La quinta sílaba tiene la escala más baja. Antes de estas sílabas, la acentuación consecutiva no tiene una repercusión en la cadencia del verso.

Teniendo en mente estas proyecciones teóricas, junto con la información que recogí sobre las impresiones rítmicas de los lectores de la prueba, es significativo que la lectora de la que hablé antes se haya percatado de la presencia de los acentos arrítmicos precisamente en un verso en el que este fenómeno afectaba la 9ª posición, el lugar que representa el grado más alto en la escala de las transgresiones métricas. El verso es el siguiente:

y ardo en tu voz y en tu alrededor **ardo**

(Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*, poema 9, v.6)

donde el esquema rítmico abstracto sería:



Fig. 22. El verso de Miguel Hernández tiene un acento secundario en la 1ª sílaba, seguido de un acento primario en la 4ª posición. El esquema rítmico continúa hasta la 9ª sílaba, arrítmica, en la que se produce un contacto con el axis del verso.

Más allá de la 9ª posición, teóricamente no existe la posibilidad de satisfacer la expectativa métrica de los lectores. Es por eso que, al hacer contacto con el axis rítmico propio del endecasílabo, el acento arrítmico actuó como un dispositivo métrico que reforzó la percepción de la lectora²³.

²³ Este verso es significativo en la medida en que, a excepción del acento en la cuarta posición, su esquema rítmico se constituye por la fractura que se presenta con la colisión de acentos en las dos últimas posiciones (en tanto que el acento en la primera posición representa lugar secundario, tal como se ha explicado antes). Se trata de un endecasílabo B1, según la tipología de Pedro Henríquez Ureña. Algo que, en el fondo, refuerza el sentido de transgresión rítmica, al representar un verso con pocos apoyos acentuales.

Visto de esa manera, el funcionamiento del acento arrítmico no es distinto de otros tipos de recursos métricos, basados en la irregularidad. El caso del encabalgamiento, por ejemplo, tiene el mismo principio. Comúnmente, la medida del verso coincide con grupos sintácticos definidos, lo que tiene como resultado una sincronía entre ambos sistemas; sin embargo, cuando el continuum sintáctico se desborda en más de un verso, el efecto en los lectores es que se percibe una transgresión de la estructura métrica. En un sentido perceptivo, notamos más la estructura métrica cuando ha sido transgredida por un recurso como el encabalgamiento, cuya naturaleza está justificada, precisamente, por ese rasgo de notoriedad completamente asistemático.

En el fondo, explicaciones así coinciden fácilmente con algunos conceptos clásicos de la teoría literaria, como el extrañamiento. Los formalistas pensaban que sólo era posible asegurar que un mensaje era literario o poético cuando sus palabras nos parecían extrañas, cuando, en el fondo de su composición técnica, había algo que nos hacía percibir las nuevamente.

Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma. en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está "realizado" no interesa para el arte (Shklovski 1978, 60).

Y, a propósito sobre el ritmo poético, la postura teórica del formalismo sugiere:

El ritmo prosaico es importante como factor automatizante. Pero no ocurre lo mismo con el ritmo poético. En arte hay un "orden"; sin embargo no hay una sola columna de un templo griego que lo siga exactamente; el ritmo estético consiste en un ritmo prosaico trasgredido [...] no se trata en efecto de un ritmo complejo sino de una violación del ritmo y de una violación tal que no se la puede prever (1978, 70).

No hay una distancia, en realidad, entre esta idea seminal de la teoría literaria y el comportamiento que plantea un recurso como los acentos arrítmicos, que por medio de la transgresión activan la percepción rítmica de los lectores, en el contexto de un poema versificado.

CONCLUSIONES

He definido el fenómeno de los acentos consecutivos en el verso endecasílabo a través de la reunión de tres enfoques distintos: en el capítulo 2 analicé las implicaciones estructurales de los versos afectados por este tipo de acentos; en el capítulo 3 realicé un análisis acústico sobre las soluciones rítmicas de los lectores al enfrentarse a este problema; y, finalmente, en el capítulo 4 presenté una interpretación de ambos datos, tanto la información estructural como la obtenida del análisis acústico, poniendo énfasis en el desempeño que los acentos arrítmicos tienen en la percepción rítmica de los lectores. Este último movimiento crítico caracteriza la investigación.

Los acentos arrítmicos sólo pueden explicarse tomando en cuenta su especial recepción por parte de los lectores, pues es ahí, en su *desempeño*, en donde adquieren una función rítmica. De esta forma, representan recursos métricos que al suspender o cancelar provisionalmente la secuencia regular de sílabas acentuadas e inacentuadas (en este caso, las organizaciones acentuales del endecasílabo que se han canonizado a lo largo del tiempo) activan una respuesta rítmica de los lectores, que conceptualmente puede traducirse en una expectativa métrica de lectura.

Esta definición fenomenológica de los acentos contiguos en el verso endecasílabo, en muchos aspectos, es inusual en la forma en la que hoy en día entendemos los estudios métricos. La métrica actual se sustenta, primordialmente, en el estudio de “los conceptos rigurosos que nos proporcionan ciertas cualidades físicas -mensurables- del sonido” (Torre 1999, 11), es decir, en “la creencia en una manifestación objetiva, acústica del ritmo” (Domínguez Caparrós 1988, 63). Una creencia que, lógicamente, considera el verso como

una entidad autónoma, como “un hecho” (Torre 2009, 148), con una serie de cualidades definidas.

Desde luego, la explicación fenomenológica de los acentos arrítmicos no contradice en modo alguno una metodología semejante (ya que una dimensión perceptiva de la poesía, como la que he llevado a cabo aquí, sólo puede ser producto de una visión estructural y acústica y, más precisamente, de la reunión de sus resultados), pero sí cuestiona el hecho de que los fenómenos rítmicos sólo pueden ser explicados por una visión puramente objetivista del verso.

Lorraine Daston, una especialista en historia de la ciencia, ha comentado que una de las grandes paradojas en la historia de la curiosidad científica es que, motivada por el deseo de objetividad, tiende a convertirse en un desinterés por todo lo que no sea *el* objeto de estudio; de ahí que el deseo de objetividad signifique en determinadas circunstancias, en una expresión de Derrida, una contradictoria coherencia (1989, 384), en la que enfocarse en una cosa es, simultáneamente, descuidar otra (Daston 2014, 37-38).

La teoría literaria tradicional, como aludí brevemente en uno de los capítulos pasados, creía que las lecturas particulares de los lectores de poesía no podían identificarse directamente con el texto poético, porque el poema representa un objeto perdurable en el tiempo, indiferente a cualquier acontecimiento accidental (Wimsatt y Beardsley, 1959, 587-588).

Descartar categóricamente la forma en la que los lectores actualizan los textos poéticos, en ese gesto crítico que pierde el interés por todo lo que no sea el objeto de estudio, desde mi punto de vista, es un error metodológico. En la práctica, el ritmo poético no surge

sólo de las estructuras del verso (los esquemas métricos, las secuencias acentuales, la organización estrófica, en fin, cualquier tipo de iteraciones fónicas), ni tampoco de las propiedades acústicas en bruto que pueden desplegarse en un oscilograma, en un espectrograma o en la representación gráfica de una curva melódica. Esta información sólo tiene sentido en tanto que se vincula con la recepción prosódica de los lectores, es decir, en el proceso en el que la organización estructural del texto y las propiedades acústicas son directamente percibidas por los lectores. Desde un punto de vista fenomenológico, únicamente en la medida en que estas cualidades pueden ser percibidas es posible hablar de “ritmo poético”.

Hay una gran diferencia entre una concepción del ritmo poético como realidad objetiva y otra en la que se considera más bien como una entidad creada en parte por elementos contingentes, como la percepción de los lectores.

En el marco general de la teoría literaria, Gérard Genette planteó este problema bajo la oposición de un esencialismo y un condicionalismo. Por un lado, llamó *poéticas esenciales* a las teorías literarias que se enfocan en las características pretendidamente naturales del texto, es decir, a “las razones objetivas, inmanentes o inherentes al texto mismo y que lo acompañan en todas las circunstancias” (1993, 14). Por otro lado, por *poéticas condicionalistas* señaló aquellas teorías en las que, en cambio, son los juicios del gusto del lector los que determinan “el criterio de toda literaridad” (23).

Y añadió, finalmente,

no debemos substituir las poéticas esenciales por la poética condicionalista, sino hacer sitio a ésta junto a ellas, pues cada una de ellas rige exclusivamente su

resorte de legitimidad, es decir, de pertinencia [...] Por ser un fenómeno plural, la literaridad exige una teoría pluralista que se haga cargo de las diversas formas que tiene el lenguaje de escapar y sobrevivir a su función práctica y producir textos susceptibles de reconocimiento y apreciación como objetos estéticos (26-27)²⁴.

Asumir que la percepción del lector es una condición *sine qua non* para la presencia del ritmo en el verso, si no funda ya una teoría métrica basada en el lector (por ende, completamente condicionalista), por lo menos sí discute que su configuración no se da exclusivamente en el interior del sistema, del objeto, sino en la dinámica entre el *afuera* y el *adentro*, en un espacio semiótico intermedio. El esquema rítmico del verso, más que tratarse de un “hecho”, significaría entonces un *proceso*.

La idea del ritmo poético como proceso vincula directamente la estructura del poema, su correlato acústico y la manera en las que estas señales son recibidas por el lector. Se trata de un planteamiento que, en el fondo, decididamente manifiesta la *construcción* del ritmo poético, como resultado de un circuito semiótico y de un proceso comunicativo. Una necesidad que, por cierto, ha sido advertida por el profesor José Domínguez Caparrós:

No conozco una obra de conjunto sobre métrica que enfoque y explique los problemas del verso como hechos de comunicación [...] [Una teoría de este tipo] supondría que los manuales de métrica cambiarían completamente en las explicaciones de los fenómenos del verso, al tiempo que dichos fenómenos se

²⁴ En los estudios métricos, la diferencia entre un esencialismo y un condicionalismo fue revisada por Esteban Torre, quien defendió el sentido objetivo del verso, sin que ello significara, desde su perspectiva, “adoptar una reaccionaria postura esencialista, sino sencillamente tratar de dar respuesta a un lógico deseo de conocimiento científico” (2009,148).

comprenderían mejor dentro de una estética o teoría general de la literatura (1988, 50-51).

Hoy en día, cuando la métrica cada vez más se suele entender como un “conjunto de técnicas de versificación, de aplicación más o menos mecánica, como repertorio de reglas y licencias o como aparato taxonomizante”, cuya práctica se reduce además a una simple “descripción de esos procedimientos métricos y [...] consabidas tipologías” (Paz Gago 2001, 340) y no como una reflexión profunda del aspecto rítmico del verso, establecer un vínculo con lo que todas estas cosas significan, en la *praxis*, para el lector, acaso implica una visión mucho más integral de la poesía. De lo que, rítmicamente, se puede encontrar en el poema, ya no sólo por el código estructural ofrecido en el texto, sino en el código cultural compartido por una comunidad lectora.

Tal vez esta idea de comunicación en los estudios métricos no sea trivial en el contexto de lo que desde hace tiempo se suele llamar “Crisis de las Humanidades”. Hace pocos años una reconocida filósofa política destacó que una de las cualidades más valiosas en las humanidades y, particularmente, en la literatura, era el hecho de que promueven empatía, sensibilidad y simpatía, es decir, una serie de habilidades que se resumen en la capacidad para ver el mundo a través de los ojos de otra persona (Nussbamm, 2010, 96). Aunque estas afirmaciones puedan parecer, en el marco de una teoría literaria, demasiado simples y hasta ingenuas, no me cabe duda de que, como posibilidades, simplemente desaparecen, cuando las herramientas teóricas para entender la poesía se convierten en un sistema donde el verso está ensimismado y no en la apertura de lo que significa para los demás.

APÉNDICE

Enlace para consultar las lecturas seleccionadas de la prueba:

<https://soundcloud.com/grabacioneslecturas/tracks>

Lectores participantes en la prueba, a través de algunas fotografías tomadas durante las dos sesiones de grabación, realizadas el 30 de septiembre y el 7 de octubre de 2023, en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa²⁵.



Paulina Rivera, estudiante de maestría en Teoría Literaria (UAM)

²⁵ Alicia Castillejos, estudiante de maestría en Teoría Literaria (UAM), fue la última de las lectoras. Sus lecturas fueron grabadas el 4 de octubre.



Leonardo Galicia, estudiante de licenciatura en Literatura Dramática (UNAM)



Margarita González, actriz profesional y docente en Literatura Dramática (UNAM)



Alhelí Ábrego, actriz profesional (Compañía de Teatro Nacional Fénix Novohispano)



Francisco Roblero, egresado de la licenciatura en Letras Hispánicas (UAM)



Ulises Mendoza, actor profesional (Compañía de Teatro Nacional Fénix Novohispano)



Alan Lara, actor profesional (Compañía de Teatro Nacional Fénix Novohispano)

BIBLIOGRAFÍA

- Addison, Catherine (1994). "Once upon a time: A reader-response approach to prosody", *College English*, 56 (6), 655-678.
- Almeida, Manuel (1993). "Alternancia temporal y ritmo en español", *Verba*, 20, 433-443.
- Alemán, Araceli (2019). "Poética cognitiva: un campo de estudio en la intersección", *Diseminaciones* 2:4, 53-77.
- Arriaga Navarro, Marx (2006). *¿Qué era el verso en los siglos xvi y xvii? En busca de una teoría del verso en las poéticas del siglo de oro*. Tesis de maestría. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- Arriaga Navarro, Marx (2009). "El paradigma métrico del siglo xvii: *El Primus Calamus* de Juan Caramuel", *Signos literarios*, 10, 77-105.
- Atria, Lemaitre, J. J. (2009): "Estrategias de resolución de choques acentuales en el castellano hablado en Santiago de Chile", *Onomázein*, 19(1), 11-31.
- Attridge, Derek (1982). *The Rhythms of English Poetry*. Londres: Longman.
- Attridge, Derek (1995). *Poetic rhythm: an introduction*. Cambridge University Press.
- Balbín, Rafael de (1968). *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos.
- Barney, Thomas Henry (1998). *Style in performance: the prosody of poetic recitation*. Lancaster University.
- Belic, Oldrich (2000). *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Bello, Andrés (1981). *Estudios filológicos I. Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos*. Caracas: La casa de Bello.

- Boersma, Paul y Weenink, David (1992). *PRAAT: doing phonetics by computer*. Versión 6.1. Ámsterdam: Universidad de Ámsterdam.
- Brik. Osip (1978). “Ritmo y sintaxis”, en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México: Siglo XXI.
- Candela, Salgado (2020). “Movimiento primero, movimiento último: organización corporal del sentido en la lectura literaria”, *Archivum* 70:1, 255-267.
- Csábi, Zsylvia (2014). “Metaphor and stylistics”, en *The Routledge handbook of stylistics*. Michael Burke (ed.). New York: Routledge, 206-221.
- Curenton, Richard D (1992). *Rhythmic phrasing in English verse*. London: Longman.
- Daston, Lorraine (2014). “Objectivity and Impartiality: Epistemic Virtues in the Humanities”, en Rens Bod, Jaap Maat y Thijs Weststeijn (eds.) *The making of the humanities. Vol III. The modern humanities*. Ámsterdam: Universidad de Ámsterdam.
- Derrida, Jacques (1986). *De la gramatología*. México: Siglo veintiuno editores.
- Derrida, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos.
- Domínguez Caparrós, José (1988). *Métrica y poética: bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*. Madrid: UNED.
- Domínguez Caparrós, José (2005). *Elementos de métrica española*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Domínguez Caparrós, José (2009). “El moderno endecasílabo dactílico, anapéstico o de gaita a la gallega”, *Rhythmica* (III), 1-156.
- Domínguez Caparrós, José. (2013). Christoph Küper (ed.), *Meter, Rhythm and Performance – Metrum, Rhythmus, Performanz*. Actas de la Conferencia Internacional sobre Metro, Ritmo e Interpretación, celebrada en mayo de 1999 en Vechta, Peter Lang, Fráncfort del Meno, 2002 (Linguistik International), 6. *Rhythmica*, (2), 279–284.
- Domínguez Caparrós, José (2014). *Métrica española*. Madrid: UNED.

- Dorta, J.; Hernández, B. (2007): “El choque de acentos en español”, *Síntesis Tecnológica*, 3(2), 111-123.
- Eagleton, Terry (2010). *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.
- Ferguson, William (1980). *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*. Londres: Tamesis.
- Fortini, Franco (1986). *La poesia ad alta voce*. Siena: Barbablú.
- Frau, Juan (2017). “El poeta en su voz: modelos de ejecución y ejemplos de ejecución”, *Rhythmica*, (15), 13-32.
- Gafni, Chen y Tsur, Reuven (2022). *Sound–Emotion Interaction in Poetry: Rhythm, Phonemes, Voice Quality*. John Benjamins.
- Gavins, Joanna y Steen, Gerard (2003). *Cognitive poetics in practice*. New York: Routledge.
- Genette, Gérard (1993). *Ficción y dicción*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.
- González, Mario Alonso (2022). “La palabra imagen: Estudio semiótico-cognitivo de la poesía visual de Fernando Millán, Felipe Boso y Clara Janés”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 31, 223-245.
- Gurlekian, Jorge; Toledo, Guillermo (2011). “Choque de acentos tonales frente al fraseo”, *Ianua. Revista Philologica Romanica*, 11, 43-66.
- Halle, Morris; Keyser, Samuel Jay (1966). “Chaucer and the study of prosody”, *College English*, 28 (3), 187-219.
- Hayes, Bruce. (1983). “A grid-based theory of English meter”, *Linguistic Inquiry* 14 (3), 357-393.
- Henríquez Ureña, Pedro (2003). *Obras completas. Tomo iii. Estudios métricos*. Santo Domingo: Secretaría de Estado de Cultura, Editorial Nacional.
- Higashi, Alejandro (2016). “Consecuencias cognitivas de la intervención editorial en la poesía Mexicana contemporánea”, *Valenciana* 9 (18), 35-66.

- Hollander, John (1956). "The music of poetry". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15/2, 232-244.
- Jacobs Arthur M (2015). "Neurocognitive poetics: methods and models for investigating the neuronal and cognitive-affective bases of literature reception", *Frontiers in Human Neuroscience* 9, 1-22.
- Jakobson, Roman (1960). "Linguistics and poetics", en *Style in language*, ed. Thomas A. Sebeok. EU: MIT.
- Jauralde, Pablo (2020). *Métrica española*. Madrid: Cátedra.
- Kiparsky, Paul. (1977). "The rhythmic structure of English verse", *Linguistic Inquiry* 8 (2), 189-247.
- Lilja, Eva (2023). *Rhythm in modern poetry: an essay in cognitive versification studies*. Bloomsbury Academic.
- Llisterri, Joaquín; Machuca, María Jesús; Mota, Carmen de la; Riera, Monserrat; Ríos, Antonio (2003). "Algunas cuestiones en torno al desplazamiento acentual en español", en Esther Herrera y Pedro Martín Butragueño (eds.), *La tonía: dimensiones fonéticas y fonológicas*, México, El Colegio de México, 163-185.
- Lotman, Yury (1976). *Analysis of the poetic text*. Michigan: Ardis.
- Luján Atienza, Ángel Luis (2006). "El estudio de la poesía desde una perspectiva cognitiva: panorama y propuesta", *Revista de Literatura* 68: 135, 11-39.
- Martín Butragueño, Pedro (2019). *Fonología variable del español de México. Vol. II: Prosodia enunciativa. Tomo I*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Márquez Guerrero (2009). "Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano", *Revista de literatura*, (141), 11-38.
- Márquez Guerrero, Miguel Ángel (2012). "Endecasílabos con acentos en 6ª y 7ª sílabas", *Rhythmica*, (10), pp. 115-132.

- Márquez Guerrero, Miguel Ángel (2022). *El endecasílabo garcilasiano*. Madrid: Sial/Trivium.
- Martínez Celdrán, Eugenio (1998). *Análisis espectrográfico de los sonidos del habla*. Barcelona: Ariel.
- Martínez Celdrán, Eugenio (2016). “Acentos contiguos en español y catalán”, en Wendy Elvyra-García y Paolo Roseano (eds.), *Lectio magistralis de Eugenio Martínez Celdrán*, Barcelona: Laboratorio de Fonética de la Universidad de Barcelona.
- Martínez-Falero, Luis (2021a). “Teoría cognitiva y construcción textual del poema: patrones rítmicos y representación semántica”, *DeSignis* 35, 149-161.
- Martínez-Falero, Luis (2021b). “Bases cognitivas de los fenómenos fonológicos en la poesía”, en *Paisajes cognitivos de la poesía*. Amelia Gamoneda y Candela Salgado (eds.). Salamanca: Delirio, 65-86.
- Meschonnic, Henri. (1982). *Critique du rythme: Anthropologie historique du langage*. Lagrasse, Francia: Verdier.
- Mistrorigo, Alessandro (2016). “Manchas de voz, de Juan Vicente Piqueras: metapoesía y pre-verbal”, *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital* 5:2, 114-144.
- Mistrorigo, Alessandro (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing.
- Murrieta Bello, Laura (2016). “Acercamiento al análisis experimental del umbral de percepción entonativa en el español del centro de México”, *Estudios de Lingüística Aplicada*, 63, 153-166.
- Navarro Tomás, Tomás (1982). *Los poetas en sus versos*. Barcelona: Ariel.
- Navarro Tomás, Tomás (1986). *Métrica española*. Madrid: Labor.

- Néspor, Marina; Vogel, Irene (1986). "Clash avoidance in Italian", *Linguistic Inquiry*, 10, 467-482.
- Nooteboom, Sieb (1997). "Prosody of speech: melody and rhythm", en Hardcastle, W. J. y Laver, J. *The Handbook of Phonetic Sciences*. Oxford: Blackwell, 640-673.
- Nussbaum, Martha C. (2010). *Not for profit: why democracy needs the humanities*. Princeton: Universidad de Princeton.
- Nowell-Smith, David (2015). *On Voice in Poetry. The Work of Animation*. London: Palgrave MacMillan.
- Núñez Ramos, Rafael (1978). "Para un modelo abstracto del endecasílabo castellano", *Dispositio*, (3), 157-165.
- Pamiés Bertrán, Antonio (1994). "Los acentos contiguos en español", *Estudios de fonética experimental*, VI, 91-111.
- Pamies Bertrán, Antonio; Fernández Planas, Ana María; Martínez Celdrán, Eugenio; Ortega Escandell, Alicia; Amorós Céspedes, María Cruz (2002). "Umbrales tonales en el español peninsular", en *Actas del II Congreso de Fonética Experimental*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 272-278.
- Paraíso, Isabel (1976). *Teoría del ritmo en la prosa*. Barcelona: Planeta.
- Paraíso, Isabel (2000). *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco Libros.
- Paz Gago, José María (2001). "¿Una métrica de nueva planta? Métrica y teoría de la literatura", *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 10, 339-362.
- Piera, Carlos (1980). *Spanish verse and the theory of meter*. Los Ángeles: Universidad de California.
- Prieto, P.; S. Oliva; B. Palmada; P. Serra; B. Blecua; S. Llach; V. Oliva (2001), "Anàlisi acústica de la resolució de xocs accentuals en català", *Estudios de Fonética Experimental*, XI, pp. 11-40.

- Prieto, Pilar (2003). “Efectos de coarticulación tonal en choques acentuales», en Herrera, Esther y Martín Butragueño, Pedro (eds.), *La tonía: dimensiones fonéticas y fonológicas*. México: Colegio de México, 187-218.
- Quilis, Antonio (1993). *Tratado de fonología y fonética españolas*. Madrid: Gredos.
- Quilis, Antonio (1993). *Métrica Española*. Madrid: Alcalá.
- Richardson, Alan y Steen Francis F (2002). “Literature and the cognitive revolution”, *Poetics today* 23:1, 1-8.
- Saavedra Molina, Julio (1946). *Tres grandes metros: el eneasílabo, el tridecasílabo y el endecasílabo*. Santiago de Chile: Tirada aparte de Anales de la Universidad de Chile.
- Shklovski, Viktor (1978). “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 3ª edición, traducción de Ana María Nethol, México: Siglo veintiuno editores, 55-79.
- Solé Sabater, Maria-Josep (1984). “Experimentos sobre la percepción del acento”, *Estudios de fonética experimental*, I, 131-242.
- Stockwell, Peter (2002). *Cognitive Poetics: An introduction*. New York: Routledge.
- Tinianov, Yuri (1972). *El problema de la lengua poética*. Trad. Ana Luisa Poljak. México: Siglo XXI.
- Toledo, Guillermo (1998). “Prominencia melódica y temporal: la colisión acentual en español”, *Estudios de Fonética Experimental*, IX, 201-220.
- Tomashevski, Boris (1978). “Sobre el verso”, en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México: Siglo XXI.
- Torre, Esteban (1999). *El ritmo del verso: estudios sobre el cómputo silábico y la distribución acentual, a la luz de la Métrica Comparada, en el verso español moderno*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Torre, Esteban (2000). *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

- Torre, Esteban (2009). “¿Qué es el verso? / ¿Cuándo una línea es verso?”, *Rhythmica. Revista Española De Métrica Comparada* 7, 135-149.
- Torre, Esteban (2014). “¿Acentos contiguos en el verso español?”, *Rhythmica. Revista Española De Métrica Comparada* 12, 173-194.
- Tsur, Reuven (2008). *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. 2ª edición. Brighton: Sussex Academy Press.
- Tsur, Reuven (2012). *Poetic Rhythm: Structure and Performance—An Empirical Study in Cognitive Poetics*. 2ª edición. Brighton: Sussex Academy Press.
- Wellek, René y Austin Warren (1949). *Theory of literature*. Nueva York: Harcourt.
- Wimsatt, W. K. y Monroe C. Beardsley (1959). “The Concept of Meter: An Exercise in Abstraction”, *PMLA*, 74/5, 585-598.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00474

Matrícula: 2223802311

"Los acentos arrítmicos del endecasílabo y su desempeño en la percepción de los lectores"

En la Ciudad de México, se presentaron a las 10:00 horas del día 11 del mes de febrero del año 2025 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. OMAR ALEJANDRO HIGASHI DIAZ
DR. JUAN FRAU GARCIA
DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO



ALEXIS MARQUEZ AYALA
ALUMNO

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: ALEXIS MARQUEZ AYALA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

Aprobar

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISÓ

MTRA. ROSALIA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

DRA. SONIA PEREZ TOLEDO

PRESIDENTE

DR. OMAR ALEJANDRO HIGASHI DIAZ

VOCAL

DR. JUAN FRAU GARCIA

SECRETARIA

DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO