

Academia de Buenas  Letras de Granada

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. DON ANTONIO CARVAJAL MILENA

EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA

Y

CONTESTACIÓN

DE LA

ILMA. SRA. DOÑA JULIA OLIVARES BARRERO

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO

DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

EL DÍA 11 DE DICIEMBRE DE 2006

GRANADA

MMVI

Edita: © Academia de Buenas Letras de Granada
Casa de las Chirimías
Carrera del Darro, 16 - 18010 Granada
Imprime: La Gráfica S.C.And. - Granada
Depósito Legal: Gr-2.597/2006
I.S.B.N.: 84-934816-6-1 / 978-84-934816-6-7

DISCURSO

DEL

ILMO. SR. D. ANTONIO CARVAJAL MILENA

La cadencia en el verso

Excmo. Sr. Presidente,
Excmos. e Ilmos. Sres. Académicos,
Señoras y Señores:

DEBO manifestar mi agradecimiento a los miembros de esta Academia de Buenas Letras a la que hoy me incorporo y explicar los motivos de mi gratitud, al no parecerme bastante la manifestación genérica de mi sentir. Y así, rememoro: Convocado por mi buen amigo D. Antonio Sánchez Trigueros, accedí a formar parte de la comisión promotora de esta institución al garantizarme que la promoción no implicaba la incorporación a ella una vez aprobada por las instancias correspondientes. Procuré cumplir las pocas tareas que me encomendaron tanto el Dr. Sánchez Trigueros como aquel ejemplo de bonhomía, cordialidad y entusiasmo que fue Don Francisco Izquierdo, tareas que no pasaron de echar unas firmas y, ésta sí delicada, la de cumplir el mandato legal de elegir a los siete miembros fundadores de la Academia quienes, con innata cortesía, eligieron a los seis promotores supervivientes (ya nos faltaba la luz de Elena Martín Vivaldi). Dilaté la aceptación al entender que mi obra me ha procurado bastante reconocimiento y sobradas recompensas y acumular otro honor iría en detrimento de escritores de calidad que, por los motivos que fueren, no se encontraban en mi feliz situación pero que, incorporados a la Academia, verían en buena parte recompensados sus esfuerzos y cumplidas muchas ilusiones; así se lo manifesté a mis electores y les prometí que, completa la Academia, producida una vacante que no fuese por defun-

ción o imperativo de la edad, sino por voluntad del elegido, los satisfaría en su propósito, pues no se me ocultaba que mi ausencia podía entenderse como menosprecio de la institución que yo mismo había colaborado a crear. La noluntaria vacante se produjo y así vengo a ocupar una silla cuya letra es inicial de un nombre que muchas veces he tomado por divisa; en efecto, son antiguas mis declaraciones perfilándome como poeta luisiano, o sea, admirador de tantos Luises: de Granada, León y Góngora; Camoens y Cernuda, y Luis van Beethoven, cuya obra nutre de modo explícito mis poemas “Casi una fantasía” y “Oda a la música”, si aquel trazado en paralelo con la sonata opus 14, nº 2, éste surgido del estremecimiento al oír el “Agnus Dei” de su *Missa solemnis*. Sirva la enumeración de mis fervores luisianos para cerrar este pórtico de gratitud y entrar en la materia del discurso, la cadencia en el verso, préstamo de la nomenclatura musical a la métrica y que designa fenómenos sonoros con un vago parentesco entre sí.

Desde que leí por primera vez el *Arte métrica elemental* de Miguel Agustín Príncipe, entendí que el adjetivo cadencioso aplicado a versos, poemas y prosas, adquiriría distintos significados en boca de cada crítico, teórico o descriptor, tantos y tan distintos que viene a resultar vacío; así se constata en el *Diccionario de Métrica*, de José Domínguez Caparrós, donde sólo se recoge el uso de cadencia por Rafael Balbín, con mero valor fonológico: silencio, sílaba o sílabas que suceden a la última tónica del verso (ninguna si el verso se cierra con palabra oxítona, una si con paroxítona, dos si proparoxítona); a efectos

acústicos y semánticos, esta característica es notoria (basta enunciar tríadas como “célebre, celebre, celebré”) pero es irrelevante desde el punto de vista métrico dado que la frase musical del verso incluye desde la sílaba inicial a la última tónica y lo que siga a ésta, la cadencia entendida al modo de Balbín, vale por una sílaba, según una vieja convención que, si se discute, nadie destruye. Príncipe propone otro concepto pues entiende que el acento es tono siempre y esfuerzo al menos cuando se empieza a marcar, por lo que considera la cadencia como elemento esencial del verso. En mi tesis doctoral, *De métrica expresiva frente a métrica mecánica. Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe*, comenté que si suprimimos los tonos en la versificación, dos estrofas que presenten el mismo esquema acentual habrán de realizarse oralmente con idéntico sonsonete: es la métrica mecánica. La métrica expresiva requiere la consideración del tono y por ello necesita recuperar el concepto de cadencia. Príncipe plantea así el problema: “El acento marca el compás como forte, es decir, en su mera cualidad de esfuerzo, y en la cadencia interviene como tono”. Es “una de las muchas palabras que cada cual entiende a su modo. Unos la hacen sinónima de metro o medida; otros dicen que es el sonido que a cada cual de los metros le corresponde en su clase, otros que consonancia, rotundidad o armonía. Es la agradable impresión que resulta al oído del ascenso y descenso de la voz, cuando cae de un tono más alto a otro más bajo, como buscando en este un descanso. Común a la prosa y al verso, en la prosa se realiza sin sujeción a medida exacta, en el verso sigue el compás inherente a éste”. La realización de la cadencia

necesita de pausa o silencio, pues sin ellos no hay cadencia, aunque haya descenso de la voz: “La voz no se halla siempre en un mismo tono, sino que sube o baja más o menos de las sílabas acentuadas a las que carecen de acento, sucediendo lo mismo en las que nos presentan sucesivamente dos o más acentos agudos seguidos, por no ser todos igualmente agudos, sino unos más altos que otros. Ahora bien: como en esos casos sigue la voz en sus oscilaciones sin pausa ninguna apreciable en ninguno de sus descensos, queda en suspenso su caída definitiva, hasta que halla un acento grave seguido de pausa o silencio, donde pueda realizarla”. Hasta aquí todo parece claro, pero se complica con otro concepto que Príncipe introduce y parece sinónimo: la transición. Dice que en los endecasílabos de acentos en 1^a, 4^a, 6^a y 10^a, con cesura tras 4^a, hay dos cadencias por ser dos las transiciones que se hacen, cayendo de tonos más altos marcados por los acentos agudos, a otros más bajos indicados por los acentos graves. Pero la cadencia tiene dos partes, “su ascenso o parte preparatoria (que) consta de un acento agudo, y su descenso o parte resolutive (que) tiene un acento grave”. Al diferenciar transición y cadencia entendí que la transición abarca sólo el tramo comprendido entre las tónicas aguda y grave, la cadencia incorpora los sonidos y el silencio subsiguientes a la grave. Por ello expliqué así la cadencia: “En el verso, núcleo rítmico formado por un conjunto de sílabas marcadas por un acento agudo sobre la inicial y un acento grave en la segunda tónica, anunciadora del silencio subsiguiente. Consta de dos partes, primera, preparatoria o tensiva, que comprende la primera sílaba acentuada y las átonas que la siguen; segunda, resolu-

tiva o distensiva, que incluye la segunda tónica, las átonas que la siguieren y la pausa o silencio. Las dos partes están ligadas por la transición, que fija la unidad de la cadencia y comprende desde la primera sílaba tónica a la segunda, ambas incluidas. La cadencia plena exige transición; la cadencia deficiente carece de ella, por ser contiguas sus tónicas. En los versos simples con tres acentos, los dos primeros agudos y el último grave, la cadencia es compleja, por presentar suspensión del tono en la transición. En los versos simples la cadencia no se confunde con la frase música, aunque parezcan coincidir. Se diferencian en que la frase música comprende desde la sílaba inicial del verso hasta la última tónica; integra la anacrusis, pero no las átonas siguientes a la última tónica ni la pausa versal. La cadencia comienza en la primera tónica y abarca el resto del verso, incluidas las sílabas átonas finales y la pausa versal. Son versos compuestos los que presentan dos o más cadencias separadas por cesuras. Si la cesura es suave el verso es ligado; si la cesura es fuerte, es articulado. La diferencia entre cesura fuerte y cesura suave consiste en que aquélla afecta a la naturaleza de las dos sílabas átonas precedentes, si las hubiere, y a la de la tónica inmediata si no hubiere átona intermedia. El verso compuesto se caracteriza por presentar ligamiento entre cadencias, nombre dado para no confundir este concepto con período de enlace, propuesto por Navarro Tomás, o eslabonamiento, dado por Príncipe, que aluden a la continuidad del compás entre versos contiguos pero distintos. Además, ligamiento no consta en Domínguez Caparrós y puede considerarse término métrico no usado hasta ahora. El ligamiento es real y comprobable, no sólo un matiz,

como se percibe entre el endecasílabo (ligado) y el tetradecasílabo alejandrino (que puede ser ligado, simple, o articulado, compuesto):

La caza a cuestras ‘ y la red cargando.

Los suspiros se escapan ‘ de su boca de fresa.

El endecasílabo tiene cesura suave tras 5^a; la cesura del alejandrino no es fuerte, tras 7^a; ambos versos tienen dos cadencias plenas iguales (distintas entre ellos). La cesura se marca con una coma métrica, como la llama Príncipe, y viene exigida por el sentido y la espiración; y así ocurre en este alejandrino, su longitud exige toma de aire, mas el ligero encabalgamiento interno abrevia el valor de la pausa entre hemistiquios. Se rompe con una larga tradición que da a la pausa entre hemistiquios el mismo valor que a la pausa versal, pues se parte de que el alejandrino no es un verso simple, sino formado por dos heptasílabos; y sé que con esto contradecía a Príncipe, cuya doctrina intentaba seguir: precisamente por seguirlo, quise llegar hasta la última consecuencia de lo que propuso y no se atrevió a sostener, y es que, simple o compuesto, todo verso es unidad.

Volvamos a los versos propuestos. Tenemos el endecasílabo garcilasiano “la caza a cuestras y la red cargando”. Dije que tiene dos cadencias iguales, separadas por una cesura y enlazadas por un ligamiento; marco, también, su frase música:

Frase música: 1^a _____ 10^a
 la cáza a cuèstas ‘ y la réd cargàndo #

Cadencias: 2^a ___ 4^a 8^a ___ 10^a

Ligamiento 1 _____ 2

Y el alejandrino rubeniano:

Frase música: 1 _____ 13^a
 Los suspiros se escàpan ‘ de su bóca de frèsa #

Cadencias: 3^a ___ 6^a 10^a ___ 13^a

Ligamiento: 1 _____ 2

Dije que las cadencias de cada verso son iguales entre sí y distintas entre versos porque sus transiciones son distintas, las del endecasílabo constan de tres sílabas, de cuatro las del alejandrino. Un mínimo examen de ambos tipos de transiciones nos permite notar que las primeras coinciden con la frase música del tetrasílabo y las segundas con la del pentasílabo adónico. No hay cadencias menores; por ello, Príncipe puede afirmar que el verso bisílabo no es tal verso, pues carece de cadencia, ni el trisílabo, que carece de transición, y para tenerlas necesitan el concurso de otro u otros versos, por lo que en realidad se trata de medios versos, en lo que coincide Navarro Tomás, que cita a Lista en apoyo de su tesis; y por ello, al tener el tetrasílabo cadencia plena si va acentuado en primera y tercera, se puede afirmar con ambos autores que es verso, frente a quien sostiene lo contrario. Así, un octosílabo de acentos en 1^a, 3^a, 5^a y 7^a puede ser un verso compuesto, el más simple de los compuestos, y no escasos. En García Lorca

nos asaltan varios: “Jaca negra, luna grande”, “verde viento, verdes ramas”... Y el de Espronceda, más complejo por la sinalefa entre sus componentes: “Viento en popa, a toda vela”.

Las cadencias simples, formadas por un conjunto de sílabas dominado por un acento agudo y otro grave, con al menos una sílaba átona entre las dos tónicas se diferencian por las sílabas del intervalo entre las acentuadas o, si se prefiere, por la longitud de sus partes tensivas, dado que se acepta que todas las partes distensivas son equivalentes. La observación de los versos simples con cadencia plena permite la tipificación siguiente: Cadencia llana: coincide con el verso tetrasílabo de acentos en 1ª y 3ª; su reiteración engendra monotonía. Cadencia adónica: propuse este nombre, consagrado para el verso pentasílabo de acentos en 1ª y 4ª, por la equivalencia de núcleos rítmicos de igual acentuación. Cadencia heroica, que tiene como transición dos tónicas separadas por un intervalo de tres átonas, como la presenta el hexasílabo de acentos en 1ª y 5ª. Según Príncipe, todo verso iniciado con tónica es enfático, pero la cadencia siguiente, con intervalo de cuatro átonas en la transición, se caracteriza por un efecto retardante, por lo que, sin negar el énfasis que Navarro Tomás destaca en el endecasílabo de acentos en 1ª y 6ª, la pérdida de tensión por la excesiva duración del intervalo me lleva a denominar este caso como cadencia elegíaca, que responde al heptasílabo de igual acentuación; la distensión en la rama ascendente le confiere un carácter grave, así en Garcilaso:

¡Cuán bienaventurado
aquel puede llamarse
que con la dulce soledad se abraza...!

La última cadencia me asaltó con una broma: cadencia mora, pues el primer octosílabo en que pensé fue el segundo tan famoso del romance “Abenámbar, Abenámbar, / moro de la morería”. García Lorca suministra tres ejemplos, en el suyo de la muerte del Camborio, para la que llamo, en serio, cadencia dilatada, coincidente con un octosílabo de acentos en 1ª y 7ª. El intervalo de cinco átonas propicia la tendencia al leve apoyo que contrarreste la pérdida de tensión; pero el apoyo ni es siempre necesario ni posible; si en el romance de Lorca es dable la ejecución esforzada en “cérca del Guádalquivir”, facilitada por la inercia y el entorno acentual (Vóces de muérte sonáron / cérca del Guadalquivir, / vóces antiguas que cercan / vóz de clavél varoníl) y la repriminación etimológica, en otros versos del poema la cadencia se sostiene por sí misma: “Hijos de BenamejÍ”, “digno de una emperatriz”, “llegan a BenamejÍ”.

Estas son las cadencias simples, pues no he encontrado eneasílabos con acentos en 1ª y 8ª. Paso a considerar las cadencias con anacrusis. Advierte Príncipe que la anacrusis máxima es de tres sílabas, y, aunque Navarro Tomás, describiendo el octosílabo, aduce ejemplos de cuatro (Yo no digo mi canción / sino a quien conmigo va), cinco (Que yo quite a otros la muerte / para que me la deis vos) y hasta seis sílabas (Porque las mujeres son / como las tapi-cerías); ninguno de estos tres versos se percibe como tal

en posición inicial de poema y se sostienen rítmicamente por el período de enlace o eslabonamiento. Dadas las cadencias dichas, llana, adónica, heroica, elegíaca y dilatada, coincidentes con los versos simples de igual número de sílabas, del tetrasílabo al octosílabo, al sumar sílabas en anacrusis se irá, a la par, incrementando la medida de los versos, que tendrán la misma cadencia pero sólo serán concordantes los que se sujeten a igual compás. Aunque las cadencias sean iguales, entre versos de distinta medida las frases musicales tienen que estar compensadas; la compensación se logra por incrementos siempre impares o siempre pares; si se mezclan ambos tipos, el resultado es discordante’.

Hasta aquí, el extracto de lo apuntado en mi tesis, que no fue rebatido. Pero no quedé satisfecho con mi propuesta, pues se me representaba la escasa utilidad del concepto como lo formulé, máxime cuando basta leer cualquier poema en metros regulares y comprobar cómo se mezclan los de distintas cadencias sin que resulten inarmónicos o disonantes. Así, en “Abenámar, Abenámar, / moro de la morería, / el día en que tú naciste / grandes señales había”, los dos primeros versos tienen cadencias simples disímiles, los dos últimos disímiles y complejas y el compás es vario, pero la copla resulta armoniosa; sobre ello, a nadie se le escapa que en las cadencias complejas hay acentos agudos, por seguir con la terminología de Príncipe, más intensos o menos, que en “el día en que tú naciste” domina el de día, y que en “grandes señales había” domina el de señales. Si aceptamos llamar definitorio al acento grave, pues cierra la frase musical y constituye la marca

determinante del verso, todos los acentos definitorios de la cuarteta aducida recaen en 7^a, pero las marcas de las partes tensivas, los acentos dominantes, están en 3^a, 1^a, 2^a y 4^a, respectivamente; si las cadencias se pueden mezclar así, nada significan ni condicionan, pues lo más perceptible es la variedad del compás, concepto éste mucho más útil, pues basta aducir una copla similar pero de compás uniforme para entender cómo estrofas del mismo metro responden a ritmos distintos: “Voces de muerte sonaron / cerca del Guadalquivir, / voces antiguas que cercan / voz de clavel varonil”, donde los acentos regulares en 1^a, 4^a y 7^a (latente el de 4^a en el verso 2^o) prestan a las palabras un tono funeral y solemne, lejano de la soltura del comienzo del romance de Abenámar.

Por aquí me pareció hallar el camino derecho: Años después, preparando la conferencia “Don Luis de Góngora, poeta cadencioso” y la lección magistral de la oposición a plaza de Profesor Titular de Universidad, me pareció resolver el enigma y encontrarle utilidad a la cadencia. Versó mi lección sobre “el itálico modo” en “Le Cimetière marin”. Valéry me facilitó la tarea con sus esquemas preparatorios en la búsqueda del ritmo global de su poema, en verso decasílabo francés, equivalente al endecasílabo español e italiano, $10=6+4=4+4+2$; lo entendí de súbito; pues $4+2=6$, los tipos básicos de endecasílabo se reducen a dos, los de dominante en 6^a (cadencia 6+4) y los de dominante en 4^a (cadencia 4+6); los demás acentos, si hubiere, sirven para determinar el compás y la combinatoria. Y algo más se presentaba a mi vista: que al ser armonizables los endecasílabos de ambas cadencias

también lo son sus pies quebrados, el pentasílabo y el heptasílabo. De ahí, la nueva definición de cadencia que propongo: “En los versos de arte mayor, efecto de tener éstos la acentuación que les corresponde para no resultar duros ni defectuosos y presentar en su interior un acento dominante en posición fija que garantice su eufónica combinación con otros de medida igual o proporcionada”. ¿Y qué es la eufonía, qué la dureza, qué lo defectuoso en el verso? Eufonía es buen sonido; su opuesto, la cacofonía, bien por los cacéfnatos de fondo (Cicerón usó *nobiscum* para evitar uno indeseado) o de forma, como el que brinda un funcionario del Ministerio de Fomento desde un rótulo en la autovía 44: “Cónchar Cozvíjar Dúrcal Albuñuelas”, endecasílabo de acentuación certera cuya trama consonántica lo convierte en trabalenguas. La dureza se manifiesta especialmente al concurrir dos o más sílabas tónicas seguidas, el desmayo se percibe cuando entre dos tónicas hay demasiadas átonas. Y aquí muestran su utilidad los cinco tipos de cadencias simples que enumeré: El intervalo máximo tolerable en español es de cinco átonas entre dos tónicas, presente en la que denominé cadencia dilatada: una sílaba átona más, y el verso cae por falta de apoyo, defectuoso, desmayado; quizá esto explique la práctica carencia de ejemplos de enneasílabos con los solos acentos de 1ª y 8ª y, sin duda, justifica la división entre versos de arte menor, que no requieren un acento interior en posición dominante para realizar su combinación, y versos de arte mayor, que sí requieren tal dominante para la combinatoria. La cadencia limita las posibilidades de mezcla de versos y garantiza la sensación de ritmo. Como en música, donde la cadencia, entre otras acepciones, es la resolu-

ción de un acorde disonante sobre otro consonante y, además, la conformidad de los pasos del que danza con la medida indicada por el instrumento, así en métrica.

Por más que se empeñen tantos teóricos, las agrupaciones de cuatro a ocho sílabas no se reconocen como versos si no tienen un compás muy marcado; para percibirlos necesitamos su acoplamiento con unidades iguales o proporcionadas, su integración en la estrofa, ésta sí verdadera unidad mínima de ritmo. Ahí, en la estrofa, se confirma la consonancia: cuando dos versos de arte menor se unen, el acento definitorio del primero pasa a ser el dominante de una cadencia nueva que se resuelve en el acento definitorio del segundo. El verdadero verso de romance no es el octosílabo, sino el hexadecasílabo, los versos de la seguidilla moderna son dodecasílabos de 7+5, por ello es preceptivo atenerse a que si la rama heptasílabo termina en vocal no empiece por ella el pentasílabo siguiente, pues la sinalefa es más poderosa que la cesura y ambas ramas se reducirían a endecasílabo con dominante en 6ª; la rima I de Bécquer no está formada por estrofas de cuatro versos que miden 10 y 12 sílabas alternamente, sino por pareados de versos de veintidós sílabas sometidos a compás uniforme ternario, pues de otra manera no habría cadencia, al tener el decasílabo la dominante en 6ª y el dodecasílabo en 5ª. Y es la cadencia lo que nos permite reconocer como versos las agrupaciones de once sílabas que la presentan, mientras son irreconocibles como versos las agrupaciones que no se atienen a ella. Y más: Abundan los textos sobre métrica en calificar como antirrítmicos los acentos que concurren en sílabas contiguas y llaman extrarrítmicos a

los que recaen fuera de las posiciones definitorias o dominantes, disparate que empieza al considerar que el ritmo del poema sólo lo integran fenómenos acústicos susceptibles de generar y satisfacer expectativas de repetición: Rotundamente, no. El ritmo lo integran todos los elementos presentes en el poema, desde la vocal más tenue al silencio más riguroso, los rasgos segmentales y los supra-segmentales, la muy material presencia de sonidos, tonos y silencios, y las inmateriales marcas semánticas; el ritmo es más fértil y vivo que la mecánica percepción del compás o la andadura a zancadas del endecasílabo melódico. Dos versos de idéntica cadencia y compás pueden presentar ritmos contrastados por algo tan olvidado y, al parecer, poco pertinente, como la cantidad: “Con el ala aleve del leve abanico”, dodecasílabo de preciso compás simétrico que nos regaló Rubén Darío, lleno de fricativas y difusas y con solas dos velares oclusivas sordas, dos sinalefas y una *ele* geminada y ligera que da al verso un aire de suave ondulación, no tiene el mismo ritmo (sí el mismo compás y cadencia) que “Tus pestañas fingen tramados tisúes”, donde Salvador Rueda acumula oclusivas sordas, sordas también las fricativas en su mayoría, y una africada que refuerza la oclusión: el verso de Rueda tiene 31 fonemas y pesa más que el de Darío que con sólo 27, reducidos a 25 sonidos por efecto de la sinalefa, 24 si consideramos que las dos *ele*s contiguas son una sola consonante modulada; el verso de Rueda exige pausa medial, el de Darío no necesita cesura: y pues el silencio dura y consta y cuenta y canta, el verso de Rueda es más largo que el de Darío, menos ágil y desenvuelto, más enrarecido de trama, y, en cuanto a los timbres, la diferencia es la

que va de sonar la misma melodía en un violín (Darío) o un contrabajo (Rueda). Nótese que hablo de la pura materia de unos versos de la que brotan dos espíritus distintos que muestran el supremo acorde poético de las indisociables materia y forma, de los inseparables expresión y contenido, falsas dualidades de un solo hecho verdadero: la manifestación de la poesía.

Sí: el silencio dura, consta, cuenta, canta. Por no atender al silencio, los teóricos hablan de antirritmia donde en verdad hay otro ritmo. Pide la eufonía que entre dos tiempos de esfuerzo haya al menos uno de reposo que pueden serlo la sílaba átona o el silencio; pide que el intervalo entre tónicas no sea excesivamente largo: se ha visto que el máximo admitido es de seis átonas; pide que concuerden los acentos de cadencia, por recaída en sílabas de posiciones idénticas o proporcionales; pide que, en lo posible, se eviten las acumulaciones de consonantes duras y el exceso de vocales, pues el hiato, al reproducir con realización somática su primigenio significado, bostezo, es el mayor enemigo de la eufonía y se manifiesta especialmente molesto cuando concurren dos vocales iguales que o no pueden reducirse o no permiten modulación, o cuando se suceden demasiadas vocales agrupadas por sinalefa: dígase ante el espejo el verso de Espronceda “Asia a un lado, al otro Europa” y se verá que en la segunda sílaba parece que se muerde el aire.

Los desvíos con respecto a las sencillas reglas que acabo de enunciar no tienen por qué ser antirrítmicos ni antiestéticos, ni el verso que los presente debe tenerse por

deficiente o malo sin una consideración previa sobre su congruencia con cuantos elementos comporte. Sean los versos de Juan de la Cruz “sin otra luz ni guía / sino la que en el corazón ardía”. El endecasílabo no cumple la ley de la cadencia al no llevar acentos ni en 4^a ni en 6^a, y podría considerársele desmayado por sus siete sílabas átonas consecutivas previas a la primera tónica; sin embargo, acoplado con el heptasílabo es de una eficacia absoluta y de un dinamismo excepcional: los acentos del heptasílabo generan la expectativa de reiteración en el endecasílabo: entramos en éste buscando satisfacerla en 4^a, no es posible, aceleramos a 6^a, no se cumple, corremos a 8^a, alcanzamos el arsis, nos deslizamos en soplo hacia la tesis. Ha sido un vuelo hacia el interior para encontrar el solitario foco que ilumina la senda. ¿Cómo logra esto el poeta? Amado Alonso da la clave: ambos versos son un ejemplo acabado de la construcción prótasis / apódosis, el primero ocupa la rama ascendente de la línea de entonación, el segundo la descendente, la frustración de expectativas dinamiza el segundo verso, que arranca a media altura y necesita un apoyo –que no encuentra– en pro del descenso y del reposo final. El contraste entre suspensión y brusca entonación interrogativa uncidas por un silencio suavizador de tensiones, marca la oposición de cadencias en el endecasílabo de Darío: “Mi juventud... ¿Fue juventud la mía?”, donde en colisión con el dominante de 4^a, el supuesto acento extrarrítmico sobre 5^a, combinado con la pausa, genera la calidad expresiva del verso. En fin, un fenómeno pendiente de estudio, cuyas primeras notas he apuntado en trabajos dispersos, es la dislocación de la cadencia por efecto del encabalgamiento, con más propie-

dad llamado deslazamiento por Fernando de Herrera: Por el deslazamiento brusco entre endecasílabos, el acento resolutivo de la rama distensiva de un verso se suele presentar en la 3ª sílaba del siguiente que, si hay cesura tras 3ª, se completa con una rama octosílaba y, si la cesura es tras 4ª, con una heptasílaba, y con frecuencia el primer acento de la rama complementaria recae fuera de las posiciones de 4ª o de 6ª de tal endecasílabo. ¿Antirritmia? No necesariamente. Garcilaso da un ejemplo maravilloso de eufonía en verso con acentos conjuntos y contracadencia armonizada en la cesura: “Gran paga, poco argén, largo camino”, dinamizado por el estricto cumplimiento de la ley de progresión de los miembros crecientes. Tiene el Arte caprichos que el artista debe satisfacer aunque los condene la Preceptiva. Por ello, oremos con Rubén Darío: “Y de las blasfemias / de las Academias, / líbranos, Señor”. Así sea.

ANTONIO CARVAJAL MILENA
(Albolote en 1943)

Doctor en Filología Románica. Profesor Titular de Métrica (Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada) en la Universidad de Granada. Premio Nacional de la Crítica por *Testimonio de invierno* (1990), Medalla de Honor de la Fundación Rodríguez-Acosta y Medalla al Mérito de la Ciudad de Granada. Publicó su primer libro de poesía, *Tigres en el jardín*, en 1968, al que siguieron, entre otros, *Serenata y navaja* (1973), *Casi una fantasía* (1975), *Siesta en el mirador* (1979), *Extravagante jerarquía* (1982), *Del viento en los jazmines* (1984), *De un capricho celeste* (1988), *Miradas sobre el agua* (1993), *Raso milena y perla* (1996), *Alma región luciente* (1997), *Columbario de estío* (1999), *Diapasón de Epicuro* (2002), *Los pasos evocados* (2004); los libretos de ópera *Mariana en sombras*, música de Alberto García Demestres (2002), *Don Diego de Granada*, para Zulema de la Cruz (2005) y la secuencia poemática *Vísperas de Granada*, con música de José García Román, estrenada en el festival de Aviñón (1991); de los libros de ensayo *De métrica expresiva frente a métrica mecánica* (1995) y *Metáfora de las huellas –Estudios de métrica–* (2002) y las ediciones comentadas de *Poemas mágicos y dolientes* de Juan Ramón Jiménez y de *Sonetos de Azul... a Otoño* de Rubén Darío (2004). Entre sus antologías destacan *Rapsodia andalusa* (1994) y *Poemi di Granada e altri versi* (selección y traducción al italiano por Rosario Trovato, 2006), *Una perdida estrella*, antología temática realizada por Antonio Chicharro (1999), *El corazón y el lúgano –Antología plural–*

(Universidad de Granada, 2003), *El nardo en tus ventanas*, seleccionada y prologada por Dionisio Pérez Venegas (2004), y, en francés, *Si proche de Grenade*, coordinada por Adelaïde de Chatelus y Joëlle Guatelli, autora ésta de *Fruto cierto. La huella francesa en Antonio Carvajal* (tesis doctoral, 2002) y *La poesía de Antonio Carvajal. Consonante respuesta* (2004). Traducido a diversos idiomas, destacan la selección en neerlandés por Marc Galle; la traducción al inglés de *Testimonio de invierno* y de *Alma región luciente* por José Luis Vázquez Marruecos y la versión portuguesa de *El deseo es un agua*, en edición de arte con serigrafías de Antonio Jiménez (António Prates, Lisboa). Como recitador ha intervenido en los festivales de Aviñón y Granada, en conciertos escolares, ciclos de música y poesía y recitales con poemas propios sobre *Las siete palabras* de Haynd y, acompañando al pianista Guillermo González, sobre *Iberia* de Albéniz. Con poemas suyos han compuesto Antón García Abril, Juan Alfonso García, Héctor Eliel Márquez y Gustavo Yepes, y sendas canciones Rosa León, Jesús Barroso y Javier Ruibal. Colabora con artistas plásticos en libros, catálogos, carpetas de serigrafías, fotografías y grabados. Dirigió el Aula de Poesía de la Universidad de Granada, dirige la colección “Genil” de la Diputación granadina y realizó el programa “Las páginas leídas” en RNE (1989-90). Es miembro correspondiente de la Academia de Artes y Letras de San Telmo (Málaga) y miembro honorario de la Academia Castellano-Leonesa de la Lengua.

CONTESTACIÓN

DE LA

ILMA. SRA. DOÑA JULIA OLIVARES BARRERO

Excmo. Señor Presidente,
Excmos. e Ilmos. Sres. Académicos,
Señoras y Señores:

POR una rara coincidencia me corresponde hoy el honor y la suerte de contestar al discurso de ingreso del nuevo académico Antonio Carvajal.

Coincidencia, sí, y extraña porque muchas veces me he preguntado qué misterio profundo, qué casualidad nos lleva a las personas a compartir un mismo tiempo, a estar en un aquí y ahora que nos hace coetáneos. Y en este sentido hablo de suerte, de ese casi milagro que es el coincidir con un “poeta total” en el tiempo, en el espacio y también en esa otra dimensión interna e inefable que siempre es sacudida por la auténtica voz poética.

La obra y la trayectoria poética de Antonio Carvajal han sido estudiadas por críticos tan perspicaces y certeros como Antonio Chicharro o Sánchez Trigueros, entre otros muchos, investigadores que han cumplido lo que nuestro poeta espera de la crítica: “Que me revele cosas que yo no veo”.

También en 1970 Enrique Martín Pardo tuvo un ojo crítico que no llegó a poseer Castellet. Recordemos un poco: en 1967 nuestro autor publica sus tres primeras composiciones en *Ínsula*, en 1968 ve la luz esa fastuosa sorpresa que fue *Tigres en el jardín*, y en 1970 se edita *Nueve novísimos*; no está Carvajal; “sonrojante ausencia” llama Sánchez Trigueros a esta falta, que ya forma parte de la historia de la literatura, situando al otro lado al antólogo sabio que en *Nueva poesía española* (1970) se dio cuenta del valor de quien entonces era un joven poeta que empezaba, ajeno a grupos o escuelas y ya con una voz propia y mucho más que “novísima”, una voz y una emoción que ponían en pie una compleja obra de ingeniería verbal que no fue entendida por aquella prehistoria crítica que

redujo su poesía a neoclasicismo, formalismo, esteticismo. No supieron ver lo que Ignacio Prat ya percibió en los artículos, escritos de 1974 a 1981, y reunidos a modo de simbólico epílogo en *Extravagante jerarquía*: “Uno de los experimentos poéticos más radicales y de más alta calidad de los últimos años”, al mismo tiempo que un “espléndido rebrote de la escuela “antequerana-granadina” barroca que ya anunciaba Lorca”, y desde luego “il miglior fabro”, frase que, aunque la haya agradecido, quizá le ha pesado a nuestro poeta cuando dice en “Elegías, 8”:

Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero.
Lo dicen tantos. Ellos deben saber por qué.
Pero no saben darme la palabra que quiero,
toda ella encendida de esperanza y de fe.
(*Miradas en el agua*, 1993)

Pero las palabras de Ignacio Prat, al igual que las de tantos buenos críticos y amigos que se han acercado a su obra, lo que ponen de manifiesto, lo que revelan es lo que la poesía de Carvajal significa en el panorama de la última poesía española: una revolución; cuando lo tónico, lo sobado, el verso libre se ha convertido en una verborrea, el regreso a la fuente, a la medida, a la médula, supone coger el toro por los cuernos, supone la aventura más arriesgada de la vida, pero la única posible: “vivir en la poesía”, “vivir en poeta”.

Estas palabras que son la máxima de una vida y de una obra indisolublemente unidas, me recuerdan a Elena Martín Vivaldi; también se pueden corroborar en la obra de Antonio Carvajal, no hay más que leer para ser sacudido por la vida que palpita, se crea y resuena en la melodía de sus versos; y también en sus conversaciones.

Pero también se las escuché a otro gran poeta del que ya sólo nos queda su palabra y nuestra memoria: a Javier Egea. Él vivía en poeta, y lo repetía. Ahora pienso si será otra coincidencia, si por un inextricable azar estas palabras llegaron a mí dando un rodeo, palabras que quizá pronunció Carlos Villarreal (El “Amigo”, como lo llama Joëlle Guatelli-Tedeschi) en aquellas otras “academias” que fueron el café Suizo de los años sesenta –esa tertulia del “balconcillo” donde el

profesor Rivas cuenta que se reunían un grupo de “rojillos” y otro de poetas, entre los que se encontraban Trina Mercader, Elena Martín Vivaldi, Ladrón de Guevara, Rafael Guillén, Martín Recuerda y tantos otros, “gente muy buena, en el sentido de muy humana”, añade Rivas-, los sucesivos despachos de las distintas sedes de la Academia Fides, en especial la de Ballesteros, el café “Seis Peniques”, el altílo de la librería “Don Quijote” en los años setenta, la librería Al-Andalus, con Rafael Juárez a la cabeza, en los años ochenta; me pregunto, pues, si esta palabras fueron realmente una fórmula pronunciada por Carlos Villarreal o simple y sencillamente un sentimiento común de los auténticos poetas e intelectuales que poblaban aquellas academias vivas, los verdaderos poetas que ponen en práctica con toda su vida lo que Juan Ramón Jiménez dijo en 1916: “Ni mas nuevo al ir, ni más lejos; más hondo”.

Pero quizá sea inútil hablar de coincidencia, al menos tan inútil como de influencias o de poéticas –Antonio Carvajal siempre se ha negado ha dejar por escrito una poética- : todo estás dicho y vivido con y en la palabra. Y es que la investigación de los sentidos, del múltiple resorte que la vida nos regala para ser, para saber qué somos, sólo puede ser descifrado a través de las palabras, las palabras que aunque sean parte del verbo sagrado son insuficientes, son el “mezquino idioma” que desde Bécquer tantos tratan de domar y tantos están unidos y coinciden en ese combate total que impregna la vida: la búsqueda de la palabra perfecta, de la frase feliz, de ese vocablo o ese verso que nos da momentáneamente la paz.

La Amistad también se funda en esas raíces enigmáticas: el amor a la palabra es un amor a la vida, el amor a la vida es amor y deseo de belleza, de total belleza compartida, de la comunión en el deseo, ¿es el corazón un lúgano? ¿es Narciso o es el eco?

Coincidencia otra vez: la biografía –opus de Antonio Carvajal tiene unas fechas claves, él, que no recuerda dígitos, sí que recuerda las emociones que habitaron el número y su luz; hierofanía, llama Joëlle Guatelli– Tedeschi a esa cronología que no por rozar el enigma es menos evidente: el primer poema consciente lo escribe Carvajal el 7 de marzo de 1961, y el 15 de agosto del mismo

año, en Santa Fe, en la vega, tiene lugar ese encuentro con quien en palabras de Chicharro iba a ser su “mentor y maestro”: Carlos Villarreal que había ido a Santa Fe a comprar un piano. Una coincidencia, un amor más: la música.

Y Villarreal le proporciona no sólo el salto a la ciudad para que ya, al fin, deje de ser esa “presencia lejana”, sino que también le abre las puertas de ese paraíso cerrado dotándolo de la llave que lo abra, llave que por cierto, Carvajal ya llevaba dentro. Carlos, intelectual de esa aristocracia de izquierdas que tanto ha hecho por la cultura española situándola en un fuera – dentro de diálogo eficaz, irónico y hondo con otras culturas, como la francesa o la alemana.

Y así le ofrece a Antonio, con dieciocho años, todo aquello que un adolescente ávido y aislado, ya feroz lector, traductor de Horacio a través de la lengua francesa y bajo aquella encina, ese don, ese regalo precioso y único que es la Amistad, pero también otros dones igualmente preciosos: el Magisterio y la Biblioteca. Pero también hay otra hierofanías, otras irrupciones de lo sagrado en lo profano, en la biografía del poeta granadino: el encuentro con Elena Martín Vivaldi, a la que con tanta ternura llama su “hada madrina”, aquel soneto enviado a Aleixandre en 1965 y al que el generoso maestro le contesta diciendo que parece escrito por alguien mucho más mayor, y con el cual mantuvo una amistad de tantos años y tanta correspondencia. Amistades de más allá del alma, afinidades electivas, “parientes”, ecos, parentescos espirituales que van mucho más allá de la coetaneidad pero no de la coincidencia.

Ya lo dijo Villarreal en aquellas “Notas” a la edición de *De un capricho celeste*: los tres temas de la poesía de Antonio Carvajal son “el amor a la luz, el reconocimiento de la materia y el culto a la amistad.”

Por eso, Antonio, hoy recibimos en esta Academia no sólo al “mejor artífice” sino al amigo, al “varón de dolor” y al “peregrino” que ha sabido hacer de la amistad una forma de vida y una fuente de inspiración y de auténtica e innovadora poesía.

Bienvenido seas, Amigo

Este discurso, editado por la
Academia de Buenas Letras de Granada,
se acabó de imprimir en Granada,
el 30 de noviembre de 2006,
CVI años del fallecimiento
del poeta y escritor irlandés
Oscar Wilde,
en los Talleres de La Gráfica S.C. And.,
estando al cuidado de la edición
el Ilmo. Sr. D. Pedro Enríquez,
Bibliotecario de la Academia.

Granada,
MMVI

