

# VERSO E PROSA

15

María Victoria Moreno



ANDEL

XUNTA DE GALICIA

# VERSO E PROSA

15

María Victoria Moreno

ANDEL

XUNTA DE GALICIA



M<sup>a</sup> Victoria Moreno  
VERSO E PROSA

M<sup>a</sup> Victoria Moreno

**Deseño de colección e cuberta:** Francisco Mantecón

**Ilustracións:** Iñaki Pérez

**Edita:** Xunta de Galicia

## INTRODUCCIÓN

Monsieur Jourdain, protagonista de *O burgués xentilhome*<sup>1</sup>, despois dun afortunado ascenso social, quere manter unha relación amorosa cunha dona de alto rango. Verbo da declaración que pretende facerlle, fala deste xeito co seu Mestre de Filosofía:

MONSIEUR JOURDAIN -Cumpríame facerlle unha confidencia. Estou namorado dunha persoa de alta linaxe e desexaría que vostede me axudase a escribirlle algo nunha notiña que quero deixar caer ós seus pés.

MESTRE DE FILOSOFÍA -Está ben.

MONSIEUR JOURDAIN -Isto sería elegante, ¿non si?

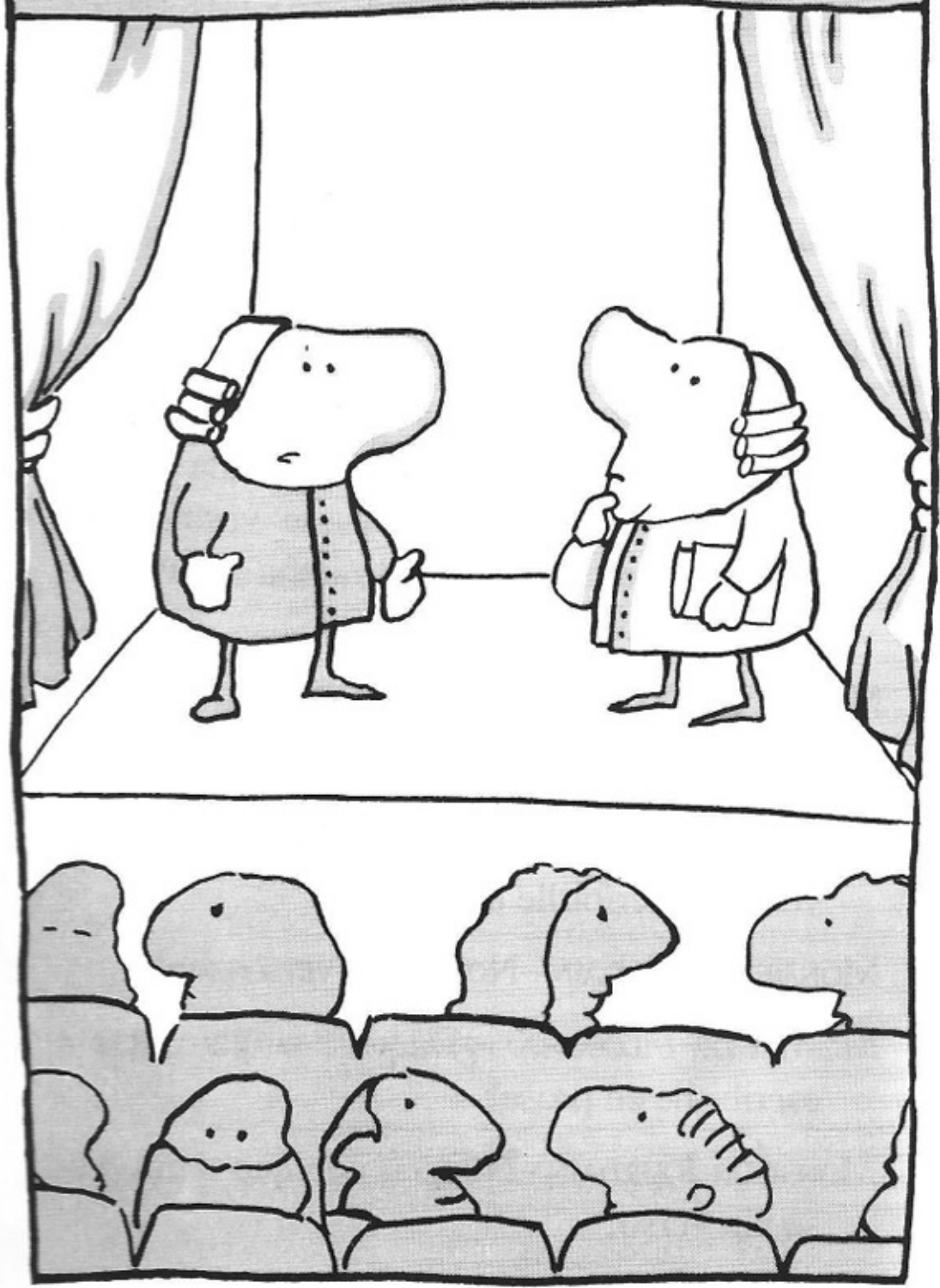
MESTRE DE FILOSOFÍA - Sen dúbida. ¿Quererla vostede escribirlle uns versos?

MONSIEUR JOURDAIN -Non, non. Versos non.

MESTRE DE FILOSOFÍA -¿Daquela o que quere é escribirlle en prosa?

MONSIEUR JOURDAIN -Non, eu non quero nin prosa nin verso.

# O Burguês Xentilhome



MESTRE DE FILOSOFÍA -Pois é preciso que sexa unha cousa ou a outra.

MONSIEUR JOURDAIN -¿Por que?

MESTRE DE FILOSOFÍA -Pola razón, señor, de que para expresarse non hai máis que a prosa ou o verso.

MONSIEUR JOURDAIN -¿Non hai máis que prosa e verso?

MESTRE DE FILOSOFÍA -Non, señor: todo o que non é prosa é verso, e todo o que non é verso é prosa.

MONSIEUR JOURDAIN -E cando falamos, ¿iso que é?

MESTRE DE FILOSOFÍA -Iso é prosa.

MONSIEUR JOURDAIN - ¿Como? Cando eu digo «Nicole, tráeme as zapatillas e dáme o meu gorro de durmir», ¿iso é prosa?

MESTRE DE FILOSOFÍA - Iso é prosa.

MONSIEUR JOURDAIN - ¡Abofé! Hai máis de corenta anos que falo en prosa sen sabelo e agora eu sonlle o home máis agradecido do mundo por aprendermo. Gustaríame, logo, poñer nesa notiña: «Belida marquesa, os vosos fermosos ollos fanme morrer de amor». Mais gustaríame dicilo dun xeito elegante, cortesmente expresado.

\* \* \*

Os personaxes dunha obra dramática –como ocorre tamén, en parte, cos personaxes das novelas caracterízanse ante o público polo que din e por como o din. Neste fragmento de *O burgués xentilhome* amósasenos Monsieur Jourdain coma un individuo ignorante e consciente da súa ignorancia: quere declararlle o seu amor a unha dona nunha nota que non estea escrita nin en prosa nin en verso e pide axuda ó seu Mestre de Filosofía para facelo dun xeito elegante e cortés. O momento en que a ignorancia deste burgués chega a provocar no lector un sentimento que se aproxima á ternura é cando lle di ó Mestre: «¡Abofé! Hai máis de corenta anos que falo en prosa sen sabelo e agora eu sonlle o home máis agradecido do mundo por aprendermo».

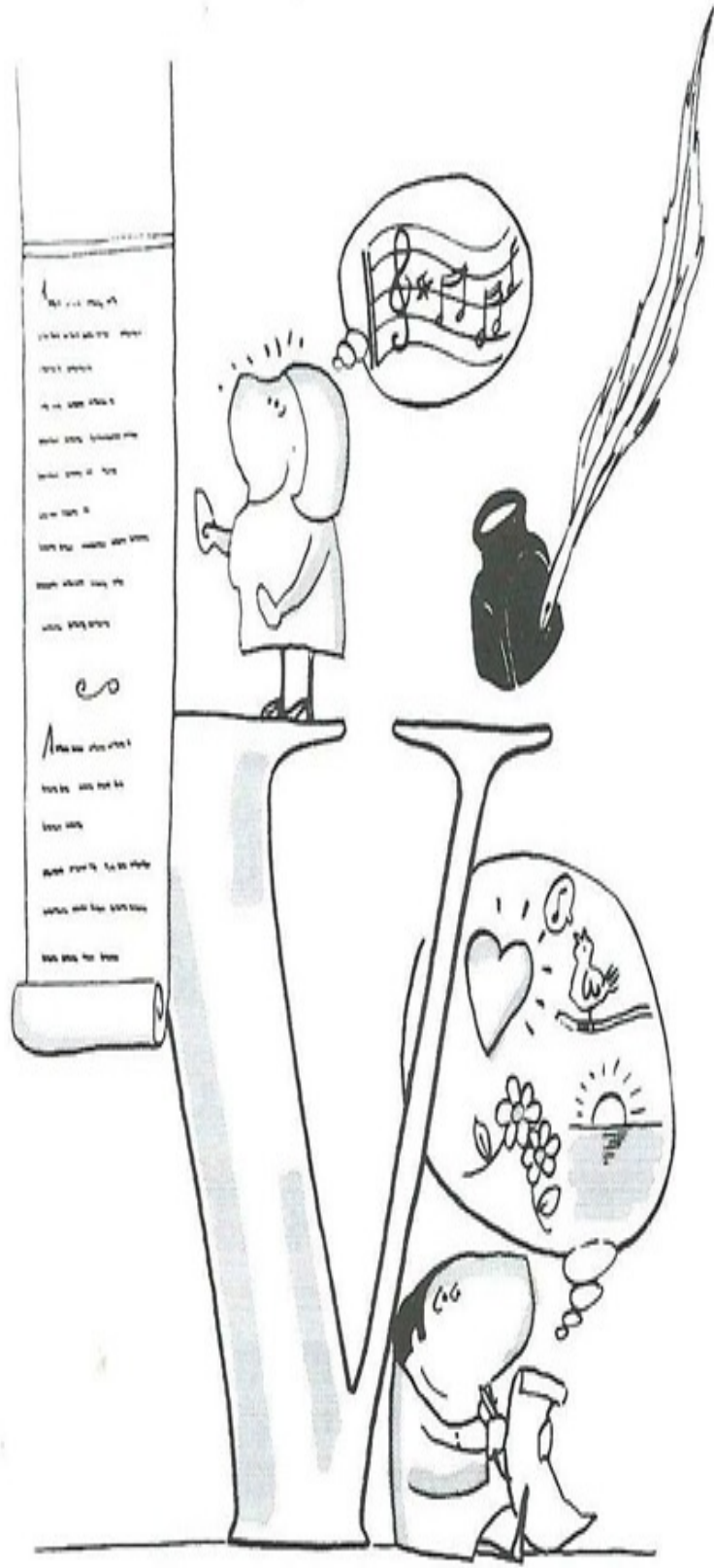
Nós somos máis estudiados que Monsieur Jourdain, sabemos de abondo que a diferenza entre a prosa e o verso está no *ritmo* e sabemos tamén que, amais da prosa e o verso, non hai outro xeito posible para expresarse. Mais, se quixesemos facer unha declaración de amor en verso, ¿seríamos quen de escribila ou teríamos que pedir axuda a alguén? Se ese alguén, disposto a axudarnos como fai o Mestre de Filosofía, nos preguntase se queríamos empregar-la arte maior ou a arte menor, ¿saberíamos que responderlle? No caso de decidirmos a escribi-la declaración nós, ¿atinaríamos co ritmo que se axeitase mellor ó que quixésemos dicir?

Ben, non todo o mundo ten a intención de meterse a poeta e este libro non pretende convencer a ninguén pára que o faga. Pero vivimos nun mundo poboado de libros que son patrimonio de todos: se sabemos enxucialos, valoralos e disfrutalos seremos máis cultos, máis sensibles, máis libres e máis felices. ¿É posible que as páxinas que veñen a continuación sirvan para achegarnos ós libros? Iso, ben mirado, non estaría nada mal.

## Notas

<sup>1</sup> Título dunha comedia-ballet estreada en París en 1670. O seu autor é Jean-Baptiste Poquelin, famoso dramaturgo e actor que naceu en 1622 e morreu en 1673. É coñecido polo seudónimo de Molière.

**O VERSO**



Como parte integrante dun mundo suxeito a permanentes aconteceres rítmicos –sucesión de días e noites, de estacións e sazóns, de fases lunares, de preamares e baixamares– o home, dotado de seu dunha anatomía simetricamente disposta e rítmica nas súas funcións, amósase desde as máis remotas culturas como un ser especialmente sensible ó ritmo. Se entendemos por tal, no seu significado máis amplo, a distribución ordenada e harmónica dos elementos que compoñen un todo unitario, atoparemos numerosos exemplos da súa procura por parte do home en calquera eido da realidade observable. Reparemos no caso das artes plásticas –cerámica castrexa, estelas funerarias exipcias, antigas vasillas gregas, primitivas máscaras africanas- onde incisións ou trazos elementais se combinan formando grecas que enchen os espazos baleiros.

Xa no eido concreto da expresión literaria, o ritmo, que pode definirse como a sucesión ordenada de lementos fónicos e prosódicos, xoga un papel fundamental desde a antigüidade ata hoxe, desde as obras máis inxeis e espontáneas ata os máis rigorosos esforzos de elaboración artística.

A sabedoría popular, transmitida de xeración en xeración, expresa as súas sentencias en dísticos rimados:

Xarampón, xarampelo,  
tres veces podes collelo.

e os pobos primitivos, tan axiña como a primeira raiola de creatividade escintilea no seu espírito, fanse cantores para dar saída ás ideas que buligan no seu interior. Deste xeito acontece que nos albores de calquera cultura, en tempos anteriores á fixación da lingua na escrita, aparece unha importante produción poética destinada ó canto ou á salmodia. A vida dos heroes, a efusión dos sentimentos universais, os temas folclóricos ou o acompañamento dos traballos máis comúns xéranse como cántigas na comunidade, formalízanse por obra de poetas anónimos e voltan á comunidade, onde se transmiten de boca en boca. Así pois, tódalas culturas posúen unha poesía tradicional oral, anterior á aparición da prosa. Despois, cando se xeraliza a escrita, comeza a escribirse en prosa e aparecen tamén os poetas cultos, autores de versos para *fer* (=ler), normalmente máis requintados e menos espontáneos que os versos para *cantar*.

\* \* \*

Os procedementos de someter a ritmo a cadea falada –é dicir, de facer versos– son diferentes nas diferentes linguas, dependendo da peculiar fisonomía de cada unha. En chinés, por exemplo, existen distintos tons e son estes os que se alternan. En latín clásico procurábase a melodía combinando sílabas longas e sílabas breves. Nas linguas romances en xeral, e na lingua galega en particular, os elementos que se someten a ritmo para outorgarlle harmonía ó verso son tres:

Rima  
Acentuación  
Medida.

## **A rima**

Os versos soen rimar, aínda que non é preciso que o fagan sempre: hai poemas sen rima, nos que se procura a harmonía na combinación dos outros elementos, e hai poemas onde uns versos van rimados e outros non. Se entendemos que *rima* é a igualdade total ou parcial de certos sonidos entre dous ou máis versos, deduciremos que existen dúas clases de rima:

a) *Rima consonante ou total*, que se produce cando a partir da última vocal tónica de cada verso son iguais os sonidos vocálicos e consonánticos:

Era nunha mañá do mes de maio	- áio
en que parece que os ánxeles cantaban	- ában
mentres mansas as brisas se queixaban	- ában
con amoroso laio.	- áio

(*Rosalía de Castro*)

Esta rima é máis difícil de conseguir e aparece, polo xeral, en poemas cultos e requintados.

b) *Rima asonante ou parcial*, que se produce cando a partir da última vocal tónica son iguais soamente os sonidos vocálicos:

Deses teus olliños negros	
como doas relumbrantes	áe
ata as nosas mans unidas	
as bágoas ardentes caen.	áe
¿Como me hei de ir se te quero?	
¿Como me hei de ir e deixarte?	-áe

(*Rosalía de Castro*)

Esta rima é máis doada de conseguir e aparece, polo xeral, en composicións populares e espontáneas.

Tanto a rima consonante como a rima asonante percíbense nitidamente na súa repetición e crean unha relación entre as palabras rimadas. Mais non debemos esquecer que a rima soa non ahonda para conseguilo que entendemos por poema.

Ó analizar versos as rimas márcanse coas letras do abecedario -do a ó z-, empregando as maiúsculas cando os versos teñen nove ou máis sílabas e as minúsculas cando teñen oito ou menos sílabas:

Meses do inverno fríos	- íos	a
que eu amo a todo amar,	- ár	b
meses dos fartos ríos	- íos	a
e ó doce amor do lar.	- ár	b
Meses das tempestades,	- ádes	c

imaxe da dolor,	- ór	d
que aflixe as mocedades	- ádes	c
e a vida corta en flor.	- ór	d

(Rosalía de Castro)

Os versos que non riman chámanse *versos saltos* e márcanse cun guión (-):

Fun noutro tempo encarnada	- áda	-
Coma a color da cereixa,	- éa <sup>1</sup>	a
son hoxe descolorida	- ía	-
coma os cirios das igrexas,	- éa	a
cal se unha meiga chuchona	- óa	-
o meu sangue bebera.	- éa	a

(Rosalía de Castro)

## A acentuación

O verso prodúcese traballando na fala como traballa na pedra un canteiro e en ámbolos dous casos o resultado é unha obra que, mantendo tódalas características propias do material empregado, se converte nunha peza dotada de valor artístico. Na cadea falada altémanse *palabras cheas* – nomes, adxectivos, verbos, adverbios, pronomes tónicos–, que posúen unha sílaba tónica, e *palabras baleiras* –artigos, preposicións, conxuncións, pronomes átonos–, que carecen de acento de intensidade aínda que, ó pronuncialas illadamente, poida percibirse maior forza articulatória nunha das súas sílabas. Por esta razón, tanto na fala coloquial coma nos textos en verso, é menor a proporción de sílabas tónicas –chámanse *tempos marcados*– que a de sílabas átonas –ou *tempos non marcados*–.

A partir desta realidade conséguese que un verso sexa eufónico, é dicir, que soe ben, procurando unha harmonía na alternancia de tempos marcados e tempos non marcados.

Canta se queres,	´ _ _ _ _ ´
rapaza do demo,	´ _ _ _ _ ´
canta se queres,	´ _ _ _ _ ´

dareiche un mantelo.	— ' — — — ' —
Canta se queres	' — — — ' —
na lingua que eu falo,	— ' — — — ' —
dareiche un mantelo,	' — — — ' —
dareiche un refaixo.	— ' — — — ' —

(Rosalía de Castro)

Mantendo como paradigma a proporción de tempos marcados e tempos non marcados que se dá na fala, os versos poden presentar unha tendencia á *hiperacentuación* –con máis tempos marcados– ou á *hipoacentuación* –con menos tempos marcados–. Os primeiros son versos rotundos, fortes na súa expresión. Os segundos son versos máis suaves, tenues na súa expresión.

Todo verso galego como veremos máis adiante, ten un acento rítmico fixo na súa penúltima sílaba.

## A medida

A distribución ordenada da calidade fónica –rima– e dos tempos marcados –acentuación– ten o seu soporte cuantitativo na *medida*, que determina a lonxitude de cada verso e, polo tanto, o lugar da rima e a distribución dos acentos rítmicos. Tamén determina a pausa versal ou o silencio máis ou menos prolongado que se produce á fin de cada verso.

En liñas xerais podemos dicir que o verso galego se mide polas súas sílabas naturais

Sen eles, meu Xaquín, ¿que de min fora?      11 sílabas

(Rosalía de Castro)

Unha vez tiven un cravo      8 sílabas

(Rosalía de Castro)

Con todo, existen certas regras para medi-los versos, todas elas derivadas da propia natureza da lingua en que se escriben na súa modalidade oral. Na cadea falada non escandimos –separamos– as palabras de unha en unha e sílaba a sílaba en tódolos casos:

Trá / e / me / as / za / pa / ti / llas / e / dá / me / o / meu / go / rro / de /  
dur / mir

senón que, en certas condicións, a fin dunha palabra fúndese nunha soa sílaba co comezo da seguinte:

Trá / e / meas / za / pa / ti / llas / e / dá / meo / meu / go / rro / de / dur  
/ mir

Esta fusión chámase *sinalefa* e prodúcese cando unha palabra remata en vocal e a seguinte comeza por vocal ou, o que vén sendo o mesmo, por hache. Así uns versos como:

E eu non me acordo xa se era aquel cravo  
de ouro de ferro ou de amor.

(*Rosalía de Castro*)

terían, medidos palabra a palabra, quince e dez sílabas respectivamente. Mais, se ternos en conta as sinalefas, teñen once e oito.

O fenómeno contrario á sinalefa chámase *dialefa* e soe producirse cando son tónicas as vocais que quedan en contacto ou porque así o esixe a métrica empregada na composición. Reparemos nos seguintes versos:

É a man da paz a santa man que enxoita	11
bágoas de dor en sangue da ferida,	11
reconforto da / alma esmorecida	11
polos estragos da mundana loita.	11

(*Ramón Cabanillas*)

Aínda que antigamente os versos galegos se medían á maneira francesa, é dicir, contando as sílabas ata o último acento de intensidade, desde o Romanticismo deica hoxe mídense como en castelán, contando en calquera caso unha sílaba máis despois da tónica.

As palabras galegas, en razón da súa sílaba tónica, poden ser *oxítonas* (– – ´), *paroxítonas* (– ´ –) e *proparoxítonas* (´ – –), pero as que marcan a pausa prosódica da lingua son as paroxítonas. Isto ten como consecuencia que calquera acento non situado en penúltima posición se sinta especialmente forte e altere a sílaba na que recae ou a precedente. Por esta razón a norma métrica é contar unha sílaba máis cando o verso remata en oxítona:

¿A onde irei comigo? ¿Onde me asconderei	13+1=14
que xa ninguén me vexa e eu non vexa a ninguén?	13+1=14
A luz do día asóm(bra)me, pásmame a das estrelas,	14
e as olladas dos homes na / alma me penetran.	14

(Rosalía de Castro)

e unha sílaba menos cando remata en proparoxítona:

Do alegre maio, unha alborada fresca	11
foite a sorrir no outono melancólico,	12-1=11
e por nada! os membros ateridos	11
quentaches ben contento a un sol de agosto.	11

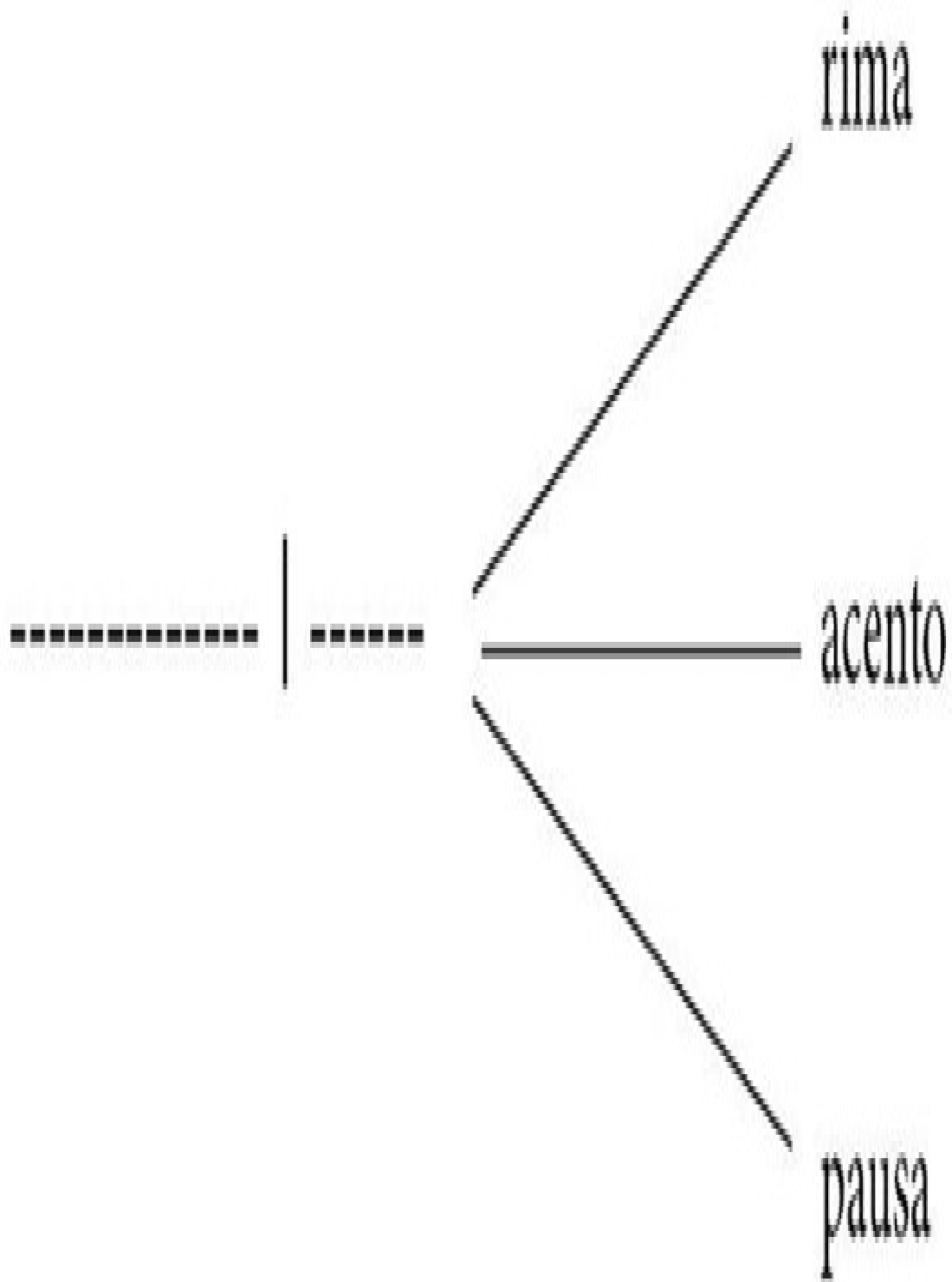
(Rosalía de Castro)

A sílaba que se resta ós versos rematados en proparoxítona é a *postónica* –a que vai detrás da tónica–, que se ve atenuada na súa perceptibilidade a causa da maior intensidade que posúe o acento en antepenúltima. Trátase dun feito natural na fala<sup>2</sup> e esta sílaba desaparece tamén a efectos de rima:

Do alegre maio, unha alborada fresca	-
foite a sorrir no outono melancó(li)co,	A
e por nadal os membros ateridos	-
quentaches ben contento ó sol de agosto.	A

\* \* \*

Se reparamos no que rematamos de ver sobre rima, acentuación e medida, podemos deducir que os tres elementos rítmicos do verso galego coinciden nun mesmo lugar:



Esta parte do verso, que abrangue desde o último acento ata a fin, chámase *axe rítmica* e as palabras que a ocupan quedan salientadas fónica e semanticamente sobre as demais que constitúen o poema.

\* \* \*

Non debemos confundí-las normas métricas vistas ata agora coas *licencias métricas*, que son certas infraccións lingüísticas toleradas polo uso poético. A utilización das licencias non fai que os versos sexan mellores nin peores, mais facilita ó poeta a consecución do metro desexado cando un enunciado se expresa con unha sílaba de diferenza por exceso ou por defecto, con respecto ó paradigma do poema. As licencias métricas son a *sinérese* e a *diérese*.

A sinérese consiste en escandir un hiato como se fose un diptongo:

Contáronmo os paxaros,	7
veciños do rueiro,	7
que pasa horas	7
bendecindo a túa man e o teu relembrado .	11

(Ramón Cabanillas)

Coa sinérese redúcese o verso en unha sílaba.

A diérese é a licenza que ten efectos contrarios ós da sinérese. Consiste en escandir un diptongo como hiato e con ela o verso queda incrementado en unha sílaba:

Inda diante da intrusa	7
o desgraciado	5
non perde en mellorar	6+1=7
a con-fi-an-za	5
canto máis da dor é traspasado	11
máis se aferra á esperanza.	

(Ramón Cabanillas)

### Clases de versos

Por todo o dito ata agora o verso galego máis curto é o *bisílabo* (de dúas sílabas), que pode estar constituído por unha palabra monosílaba e, polo tanto, oxítona:

Ven (´) 1+1  
por unha bisílaba paroxítona:

Flores (– ´ –) 2

ou por unha trisílaba proparoxítona:

Cántiga (´ – –) 3-1

Este verso, pola súa escasa entidade fónica e significativa, é moi escaso en tódalas literaturas. Tampouco non son moi utilizados o *trisílabo* (de tres sílabas) nin o *tetrasílabo* (de catro sílabas), aínda que pode atoparse algún exemplo:

Eu non teño fachenda, 7  
nin púrpuras, 4-1  
nin gandos, 3  
nin facenda. 4

(Ramón Cabanillas)

O *pentasílabo* (de cinco sílabas) é posiblemente o máis curto dos versos que posúen entidade suficiente para formar, sen combinarse con outros, un poema:

Alma xigante  
da raza celta  
que os nosos eidos  
gardando estás,  
alenta os tristes  
fillos leais  
que en vida e morte  
tras de ti van.

(Ramón Cabanillas)

O *hexasílabo* (de seis sílabas):

A cousa das catro  
chegaron dous homes  
co alcalde pedáneo.  
Papeis arriba,  
papeis abaixo,  
escribe que escribe,  
fixéronlle o embargo.

(Ramón Cabanillas)

## O heptasílabo (de sete sílabas):

Seus fillos son os rexo  
lexionarios de outrora  
que loitaron con gloria,  
no cume de Medulio  
da forte terra nosa,  
contra as lexiões de ferro  
da avasallante Roma.

(Ramón Cabanillas)

## O octosílabo (de oito sílabas)

O negro can do remorso  
mordéndolle o corazón,  
deixando casal e terras  
fuxiu o mal matador  
e nunha cova sombriza  
trintatrés anos pasou  
entobado como un lobo,  
pregando ó ceo perdón.

(Ramón Cabanillas)

O octosílabo é o verso popular por excelencia, é doado de conseguir porque se axeita na súa duración e cadencia ós períodos naturais da fala, acomódase perfectamente tanto á efusión do sentimento como á narración obxectiva e, en consecuencia, resulta se-lo verso máis empregado polos nosos poetas en textos onde predomina a estética da sinxeleza.

O octosílabo, polo acento fixo en sétima sílaba, é de seu un verso de ritmo impar, aínda que a distribución dos acentos interiores pode modificar esta circunstancia. Así teremos octosílabos de ritmo *binario*, se os seus acentos se distribúen agrupando as sílabas de dúas en dúas (- - / - - / - - / - -), e de ritmo *ternario*, se se agrupan de tres en tres (- - - / - - - / - -). Dentro do ritmo binario caben dúas posibilidades: que os acentos recaian nas sílabas impares (octosílabo impar ou *trocaico*):

Máis molida e máis enferma.  
Tivo mozos máis dun cento.  
Inda corre maina e limpa.

´ \_ / ´ \_ / ´ \_ / ´ \_

ou que recaian nas sílabas pares (octosílabo par ou *iámbico*):

Señor de forca e coitelo.  
Vermello muro de lama.

- ´ / - ´ / - ´ / - ´

Irrnáns, rubamos ó cume.

Este octosílabo chámase tamén *mixto* porque, ó chegar á axe, debe axeitarse ó ritmo impar (acento en sétima sílaba) que lle é propio<sup>3</sup>.

Aínda que as posibilidades teóricas de distribución dos acentos en forma ternaria son tres ( ' \_ \_ / ' \_ \_ / ' \_ , \_ ' \_ / \_ ' \_ / e \_ \_ ' / \_ \_ ' / ' \_ ), a brevidade do verso octosílabo exclúe a terceira delas e quedan soamente dúas: que os acentos recaian na primeira sílaba de cada grupo (octosílabo *dactílico*):

Feitos de pau de ameneiro  
Físicos, sabios e meigas      ' \_ \_ / ' \_ \_ / ' \_ \_  
Triste Ramón de Sismundi

ou que recaían na segunda (octosílabo anfibráquico):

A filla do rei morría  
chamados a toda presa      \_ ' \_ / \_ ' \_ // \_ ' \_ // \_ ' \_  
Das máis apartadas terras.

Os versos vistos ata agora, ou sexa, os que teñen oito ou menos sílabas chámanse de *arte menor* e soen aparecer na poesía popular, tanto se é de tradición oral como se os poetas cultos procuran achegarse á voz do pobo. En todo caso, as cualidades desta poesía son a súa sinxeleza, a súa real ou aparente espontaneidade e a súa versatilidade.

Os versos de nove ou máis sílabas chámanse de *arte maior* e son propios da poesía culta, destrnada sempre á transmisión escrita.

As súas cualidades son a dignidade, a solemnidade e o decoro.

O máis curto dos versos de arte maior é o *eneasílabo* (de nove sílabas):

Ó mencer lavaban as leiras  
os cómaros verdes no río.  
(Iglesia Alvariño)

O *decasílabo* (de dez sílabas)

Da fondura do mato sombrizo  
sae un agre ecoar de risadas,  
un balbordo de ríspidos urros  
de ruxentes ferinos en brama.  
(Ramón Cabanillas)

O *endecasílabo* (de once sílabas):



Xurdiu esta historia trazada e tecida  
en prácidas horas á veira da ermida,  
do edoso alcipreste, da fonte durmida,  
compás da enlevada, monástica vida.

(Ramón Cabanillas)

O máis longo dos versos que se empregan na métrica regular é o *alexandrino* (de catorce sílabas):

Mainiño, maino, o vento a rosas recendía  
e o mar ía espellado e o ceo estrelecía.  
E acaeceu que ó tempo que Galahaz chegaba,  
unha barca senlleira no areal atracaba,  
cáliz de ouro gamido na brancura da vela,  
a cruz roxa no pau e na proa unha estrela.

(Ramón Cabanillas)

Tanto o dodecasílabo como o alexandrino son versos compostos, é dicir, cada un deles consta de dous *hemistiquios* –cada unha das dúas partes iguais en que se divide un verso– separados por unha *cesura* –pausa que divide un verso en hemistiquios–. A entidade de cada hemistiquio é tan marcada que permite aplica-las regras de medida que rexen para fin de verso diante da cesura:

Seguindo o ritmo fúlxido do sol no seu carniño.

-----'---/-----      8-1 /7 =14

Das fragas de Morvén, enredar das sobreiras.

-----' /-----      6+1/7=14

## As estrofas

A *estrofa* é un conxunto de versos que, en número moderado, se estruturan de acordo con modelos establecidos pola tradición literaria. A estrofa é, xa que logo, unha unidade métrica superior ó verso.

A primitiva lírica galega, a dos Cancioneiros medievais, caracterizouse polo emprego da estrofa paralelística:

Ondas do mar de Vigo,  
se vistes meu amigo.  
E aí Deus, se verrá cedo.

Ondas do mar levado,  
se vistes meu amado.  
E ai Deus, se verrá cedo.

Se vistes meu amigo,  
o por que eu sospiro.  
E ai Deus, se verrá cedo.

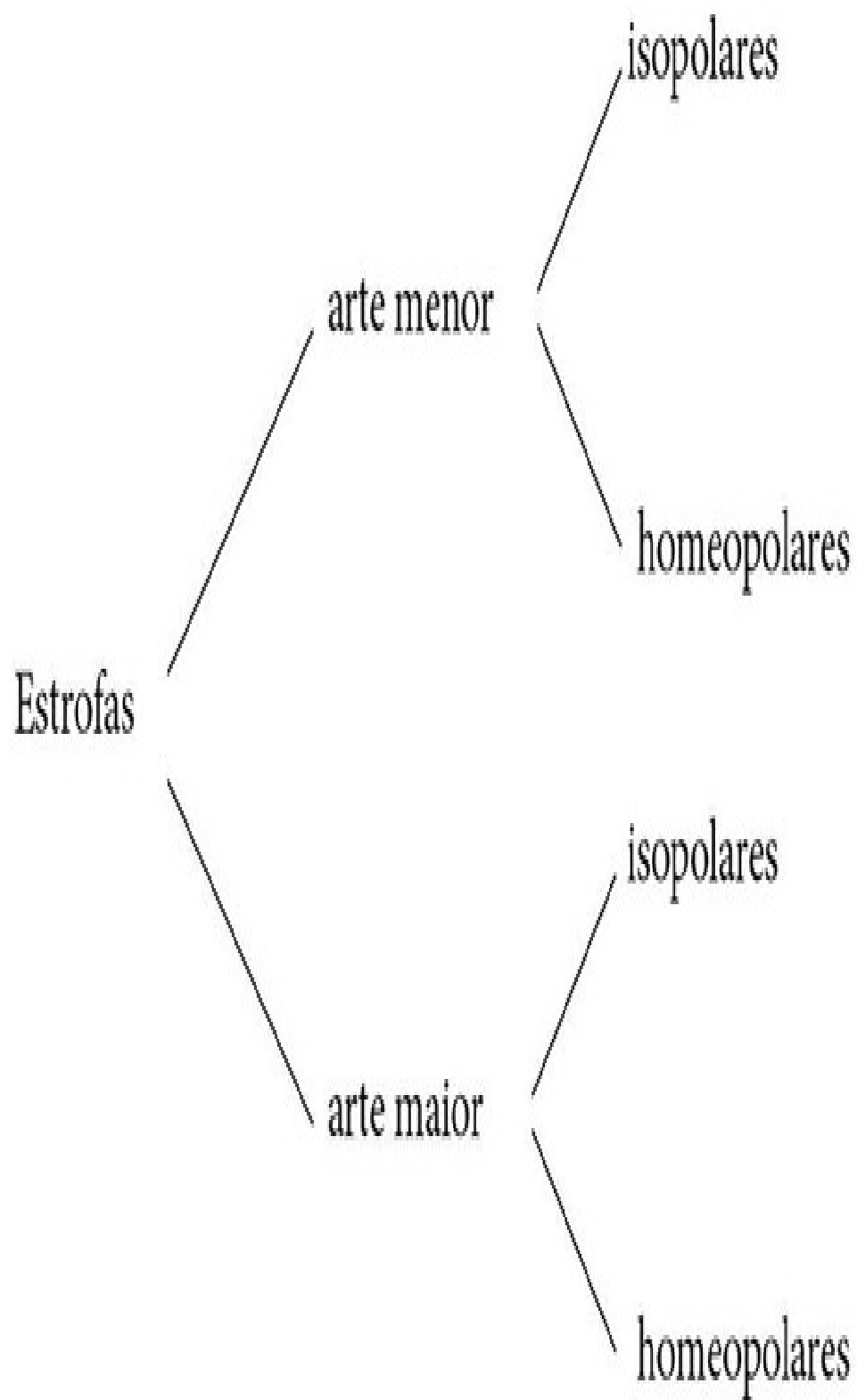
Se vistes meu amado,  
por que ei gran coidado.aaaa  
E ai Deus, se verrá cedo.  
(*Martín Codax*)

Hoxe en día a métrica galega discorre por outros camiños, mais a estética das vellas cantigas ecoa frecuentemente, incluso nos versos dos máis novos dos nosos poetas:

Con chapeu e gabardina  
vin pasar un día o tempo  
furtivo nunha esquina  
do antigo Portugal.  
Como a tristura  
é como un cristal que todo embafa  
semelloume un acordeón a destilar mágoas  
que se non me marra a chuvia dicía:  
Non voltarei  
a bañarme na praia amarga  
onde eran túas as bágoas  
e o ceo e as gaiotas.  
Só ficarei  
no bosque dos meus cantares  
que alá soñei tantos mares  
e ó río me darei.  
Como a tristura é como un cristal  
que todo embafa,  
semelloume con chapeu e gabardina  
ver pasar un día o tempo  
furtivo nunha esquina  
do antigo Portugal.  
(*Miguel Lustres*)

As diferentes modalidades estróficas peninsulares incorpóranse á poesía galega a partir do século XIX e son Rosalía de Castro e Ramón Cabanillas os poetas que as consagran na nosa lingua por seren eles os que amosan maior interese pola experimentación rítmica.

Para clasifica-las estrofas débese ter en conta o número de sílabas dos versos que as constitúen e a posición da axe:



Chámanse estrofas *isopolares* as que están compostas por versos da mesma medida, sexa cal sexa. Como consecuencia disto a axe ocupa a mesma posición ó longo de todo o poema.

As estrofas isopolares máis importantes dentro da arte menor son:

*O pareado*: Consta de dous versos que riman entre si. Pola súa brevidade carece de calidades rítmicas e de entidade para a expresión de comunicados complexos. É a canle de expresión de sentencias populares ou refráns:

Traballo feito            a  
non saca tempo.        A  
*(Sentencia popular)*

*O terceto de arte menor*: É unha combinación estrófica de tres versos, dos que rima o primeiro co terceiro e queda solto o segundo:

Sinto no peito uns afogos        a  
que parece que mo morden       -  
sete ducias de cans dogos.       a  
*(M. Curros Enríquez)*

*A redondilla*: É unha das máis importantes estrofas da arte menor e componse de catro versos con rima abrazada, o primeiro rima co cuarto e o segundo co terceiro:

A súa queixa no braña!        A  
debullla con voz de prata       b  
a fonte, nunha sonata        b  
no clavecín de cristal.        a  
*(Ramón Cabanillas)*

*A cuarteta*: De menores pretensións rítmicas cá redondilla, componse tamén de catro versos. Neste caso a rima é alterna:

E Colombina, que inxerta        a  
un traspés noutro traspés       b  
está soñando esperta        a

coas alfaias do marqués.            b

(Ramón Cabanillas)

*Copla de arte menor:* É amáis popular e, polo tanto, a máis libre das estrofas isopolares de catro versos. Na súa estrutura combínanse dous versos soltos (primeiro e terceiro) e outros dous que riman entre si (segundo e cuarto):

Miña santa Margarida.            -

¿Con quen te hei de comparare?    a

Coma ti non vin ningunha            -

nin na terra nin no mare.           a

(Rosalía de Castro)

*Quinteto de arte menor:* É unha combinación estrófica de cinco versos na que as rimas se distribúen a gusto do poeta a condición de cumprir estas regras:

1<sup>a</sup>) Non pode haber verso sen rima.

2<sup>a</sup>) Non poden rimar tres versos seguidos.

3<sup>a</sup>) Os dous últimos versos non poden formar pareado:

Se tes muller parideira            a

e pagas rendas a frades,            b

se entra o raposo na eira            a

e dás de xantar a abades...        b

Non che envexo a capoeira.        a

(Ramón Cabanillas)

O *romance*: denomínase estrofa aberta no sentido de que o seu número de versos é indefinido. Prodúcese normalmente en longas tiradas de rima asonante nas que os versos impares quedan soltos e riman entre si os pares:

Galahaz a Rei Artur            -

cingue a milagrosa espada,        a

Rei Artur a Galahaz            -

sobre do seu peito abraza,        a

e, queda quedidamente,        -

a tremer, rubindo a escala,        a

nun ardor de saudade,	-
acesa a mística chaga	a
de man da noble doncel	-
entra esvaído na barca...	a

(Ramón Cabanillas)

Chámanse *estrojas homeoplares* aquelas que están formadas por versos de distinta lonxitude pero proporcionados no seu número de sílabas. Por esta razón a axe ocupa unha posición fluctuante. As estrofas homeoplares máis importantes dentro da arte menor son:

*A seguidilla*: É unha estrofa particularmente fermosa na súa sinxeleza, moi axeitada para o canto. Componse de dous versos heptasílabos (primeiro e terceiro) e dous pentasílabos (segundo e cuarto). Os versos impares quedan soltos e riman entre si os pares. Alóngase normalmente co denominado *bordón*, composto por dous pentasílabos (primeiro e terceiro) e un heptasílabo (segundo). Riman entre si o primeiro e o terceiro e queda solto o segundo:

Eu tamén, alá lonxe,	7	-
teño un meniño	5	a
que é, coma ti, un florido	7	-
caraveliño.	5	a
Branco e vermello	5	b
e brillador e limpo	7	-
coma un espello.	5	b

(Ramón Cabanillas)

As estrofas que en liñas xerais se denominan *coplas de pé quebrado* combinan octosílabos con tetrasílabos:

Tristeira, muda, a paisaxe.	8	a
Hirta, doente friaxe	8	a
no aire reve.	4	b
En folerpas, silenzosa,	8	c
como follíñas de rosa	8	c
cae a neve.	4	b

(Ramón Cabanillas)

As estrofas isopolares de arte maior máis importantes son:

O *pareado*: Ten a mesma estrutura e as mesmas limitacións có de arte menor. Aínda así, existe na literatura galega unha obra de insólita fermosura na que o autor se serve desta estrofa e eleva deste xeito o seu rango. É *Na noite estrelecida*, de Ramón Cabanillas:

Polos longos vidrais e os outos rosetóns,	A
cos brados pregadores de salmos e oracións,	A
a luz saíndo a feixes en fíos e lampadas ,	B
aloumiña as imaxes no tímpano labradas.	B

O *terceto*: Tamén presenta a mesma estrutura do de arte menor

¡Xa a luz do mediodía cega,	A
sementador! ¡Sementador, xa é hora	-
de da-lo berro e comeza-la sega!	A

(Ramón Cabanillas)

O *terceto de arte maior* é susceptible de ser empregado en poemas longos, que se denominan *series de tercetos encadeados*. Estrúctúranse estas series facendo rima-lo segundo verso de cada terceto cos versos primeiro e terceiro do seguinte, de maneira que as rimas amosen unha continuidade e que non aparezan versos soltos. O creador desta combinación foi Dante Alighieri en *A divina comedia*:

Se mai continga che il poema sacro	A
al quale han posto mano cielo e terra	B
si che m'ha fatto per tant'anni macro,	A
vinca la crudeltá che fuor mi serra	B
del bello olvile ov'io dorrni'agnello	C
nimico ai lupiche li danno guerra:	B
con altro voce omai, con altro vello	C
ritomeró poeta; ed in su! fonte	D
del mio battesmo prendero'! capello.	C

*Cuarteto*: É unha estrofa de catro versos dos que o primeiro rima co cuarto e o segundo co terceiro:

Sol de outono, no mar calmo fungue o lume,	A
--	---

alá, lonxe, chirra un carro no camiño;                    B  
canta a auga no rodicio do muiño                            B  
e arrecende dos fiunchos o cheirume.                    A

(*Ramón Cabanillas*)

O *serventesio*: Tamén de catro versos, presenta rima alterna:

Dúas nais me bican e me dan arrollo.                    A  
Unha, a do tempo neno, a pomba aquela                    B  
que me acochou, mimosa, no seu colo                    A  
co xeito humilde da virtú sinxela.                    B

(*Ramón Cabanillas*)

**Quinteto**: Réxese polas mesmas condicións do de arte menor, do que só se diferencia na lonxitude dos seus versos:

No fondo dunha leda carballeira                    A  
fuxitiva do sol abrasador,                    B  
seivos eu dunha ermida que á súa beira                    A  
agarima e dá sombra a unha roseira                    A  
na que puxo o seu niño un reiseñor.                    B

(*Ramón Cabanillas*)

**Sextina**: tamén chamada *sexta rima*, ten un modelo clásico (ABABCC) do que os nosos poetas soen afastarse quizais porque a serodia adopción desta estrofa os libera do respecto que se rendeu ós clásicos no Renacemento:

Nós queremos, señor, ser servidores                    A  
do teu templo e pór nel nosos amores;                    A  
e pois vivimos sempre no sosego                    B  
de santa e doce paz, xuntos morramos                    C  
nunha hora e ningún dos dous vexamos                    C  
mete-lo compañeiro no sartego.                    B

(*Ramón Cabanillas*)

*Oitava real*: Estrofa xa coñecida na lírica latina medieval, adopta a súa forma definitiva a partir das poesías de Boccaccio, no século XIV. Componse de oito versos endecasílabos, os seis primeiros de rima alterna e os finais en pareado.

Nas nosas letras conságrase co máis clásico dos poetas do Rexurdimento, Eduardo Pondal:

Como pinal salvaxe, que bruando	A
mil soños fermosísimos evoca;	B
como a voz do regueiro derivando	A
de montesía e cóncava furoca;	B
tal do boo Brandomil o acento brando,	A
tal o discurso sae da noble boca.	B
Este tenro Brandoñas aconsella	C
a loitar pola patria doce e bella.	C

*(Eduardo Pondal)*

O *soneto*: É a estrofa raíña da arte maior e tamén a estrofa clásica por excelencia. Trátase dunha estrofa pechada, versión poética do siloxismo aristotélico, racionalmente calculada e tan perfecta no seu equilibrio que vén sendo entendida como a proba definitiva para os que tentan ser poetas. Na súa estrutura combínanse dous cuartetos e dous tercetos endecasilábicos. Nos sonetos de feitura clásica os cuartetos non admiten ningunha variante. Os tercetos si, chegando ás veces a estruturarse estes versos sen formaren o que literalmente debe entenderse por terceto:

Esqueceches que son un mal copleiro	A
e pídasme un soneto -iDeus mevala!-	B
noquepinte na nosa doce fala	B
da túa moza o encanto milagreiro;	A
Un soneto en que a forza de pandeiro,	A
rebuscándolle o xeito de embruxala,	B
faga brilla-lo teu amor que estala...	B
¡Malpocado! ¡Tes causas de chanteiro!	A
Sendo, coma é, garrida e boniteira,	C
abofé teu desexo non me explico.	D
¡Esa vereda non te leva á feira!	C

¡Non é causa de pruma nin de pico!           D  
 Todo iso que ti qués doutra maneira        C  
 dise moito mellar... ¿Como? ¡Nun bico!     D

(Ramón Cabanillas)

As variantes de rima que soen aparecer con máis frecuencia nos denominados tercetos do soneto son:

C	C	C	C	C
D	D	C	D	D
C	C	D	E	E
E	C	E	C	E
D	D	E	D	D
E	C	D	E	C

As estrofas homeopolares de arte maior, como a maior parte das isopolares, son de procedencia italiana, chegan á península no Renacemento e incorpóranse á literatura galega serodiamente. Esta é a razón pola que algunha delas nin sequera aparece utilizada polos nosos poetas.

Amáis libre destas estrofas é a *silva*, formada por versos endecasílabos e heptasílabos. O poeta que a utiliza ten liberdade no que respecta ó número total de versos da composición, á proporción de endecasílabos e heptasílabos, á distribución das rimas e á posibilidade de deixar soltos. Deste xeito conséguese un ritmo fluctuante e interiorizado:

Nun curruncho da terra, aló en Galicia	11	A
hai un cantor dos bos;	7	b
tan doce é seu sentir, tanto acaricia	11	A
o eco da súa voz	7	b
que dicilo , Señora , é de xusticia...	11	A
ifaino mellor ca nós!	7	b
Non achou nos seus eidos nin amores	11	C
nin boa voluntá ,	7	d
e anqueen estrana terra lle dan flores	11	C
morre de soedá...	7	d
Se queres ter maistro de cantores	11	C
traino pra xunta nós, traino pra acá	11	D

(Ramón Cabanillas)

As mesmas liberdades iniciais que se dan na silva danse tamén na *estancia*, sen máis limitación cá de crear unha estrutura e repetila despois ó longo de toda a composición. Isto impón que o número de versos das estancias sexa moderado. Polas razóns que quedan ditas, non hai mostras galegas desta estrofa mais vexámo-los seus resultados nun texto portugués do XVI:

Entre as ervas dos prados	7	a
Nao há machos e femeas conhecidas	11	B
e junto um da outra permanece?	11	C
Nao estao carregados	7	a
os ulmeiros das vides retorcidas,	11	B
onde o cacho enforcado amadurece?	11	C
Nao vedes que padece	7	c
tanta tristeza a rola pela morte	11	D
da ua amada e úruca consorte?	11	D

(Luis de Camões)

Entre as estrofas en que se combinan endecasilabos e heptasilabos a única pechada na súa estrutura é a *lira*, de procedencia italiana coma as outras. O seu esquema métrico é 7a/11Bna/ 7b/11B e, aclimatada na literatura castelá por Garcilaso de la Vega, foi moi utilizada polos poetas da segunda metade do século XVI:

Vivir quiero conmigo;	7	a
gozar quiero del bien que devo al cielo,	11	B
a solas, sin testigo,	7	a
libre de amor, de zelo,	7	b
de odio, de esperan as, de rezelo.	11	B

(Fray Luis de León)

Na poesía contemporánea, concretamente a partir do simbolismo francés, aparece unha tendencia a afastarse dos ritmos consagrados pola tradición literaria en procura de maiores liberdades expresivas.

Dentro desta liña, os poetas amosan tamén a súa preferencia por ceibarse das restriccións impostas polo verso medido e rimado para deixar que a poesía flúa sen outro condicionante que non sexa o sentimento do creador, a temporalidade dos seus comunicados e a cadencia da lingua. Nace así o *verso libre*, ou *versolibrismo*, que en Galicia comeza a xeralizarse a partir da xeración das avangardas e acada nos nosos días a súa definitiva madureza:

Fálame de ti, vello muíño,  
meu bon albeiro proletario,  
cabillo de amores á beira da fonte...  
Dime se a miña saudade pode medirse en celamís,  
ou se cómpren, tal vez, ferrados enteiros,  
ou se, polo contrario, se necesitan fanegas ás  
picaroladas.  
Fálame e moe (ó mesmo tempo) as miñas  
desventuras  
–cando o trigo dos barudos labradores–  
ata trocalas nunha cousa útil e de proveito.  
Fálame e rilla as miñas coitas de vagar,  
convérteas en fariña de primeira,  
para que vaian dereitas ás artesas campesinas.  
¡Que non hai maior bremanza, compañeiro,  
ca vivir en soedade mesta  
(como eu vivo hoxe),  
ca amar a unha muller pérfida  
(como eu ameí onte),  
ca sufrir tormento e martirio  
(como eu sufro decote)!

(*Fiz Vergara Vilariño*)

O poema escrito en verso libre caracterízase por ter un ritmo propio, interiorizado, fluctuante como o sentimento ou o pensamento que o inspiran. Este ritmo procura unhas veces a harmonía entre tempos marcados e tempos non marcados, outras establécese sobre o contido semántico das palabras empregadas e mesmo non exclúe a utilización ocasional da medida e da rima. O poeta que practica o versolibrismo, como afirma Navarro Tomás, debe posuír unha grande sensibilidade expresiva e un perfecto dominio do material lingüístico. Sen cumprirse estas condicións, o abandono das formas estróficas e versais consagradas pola tradición convértese simplemente en proba de incapacidade para conseguilas.

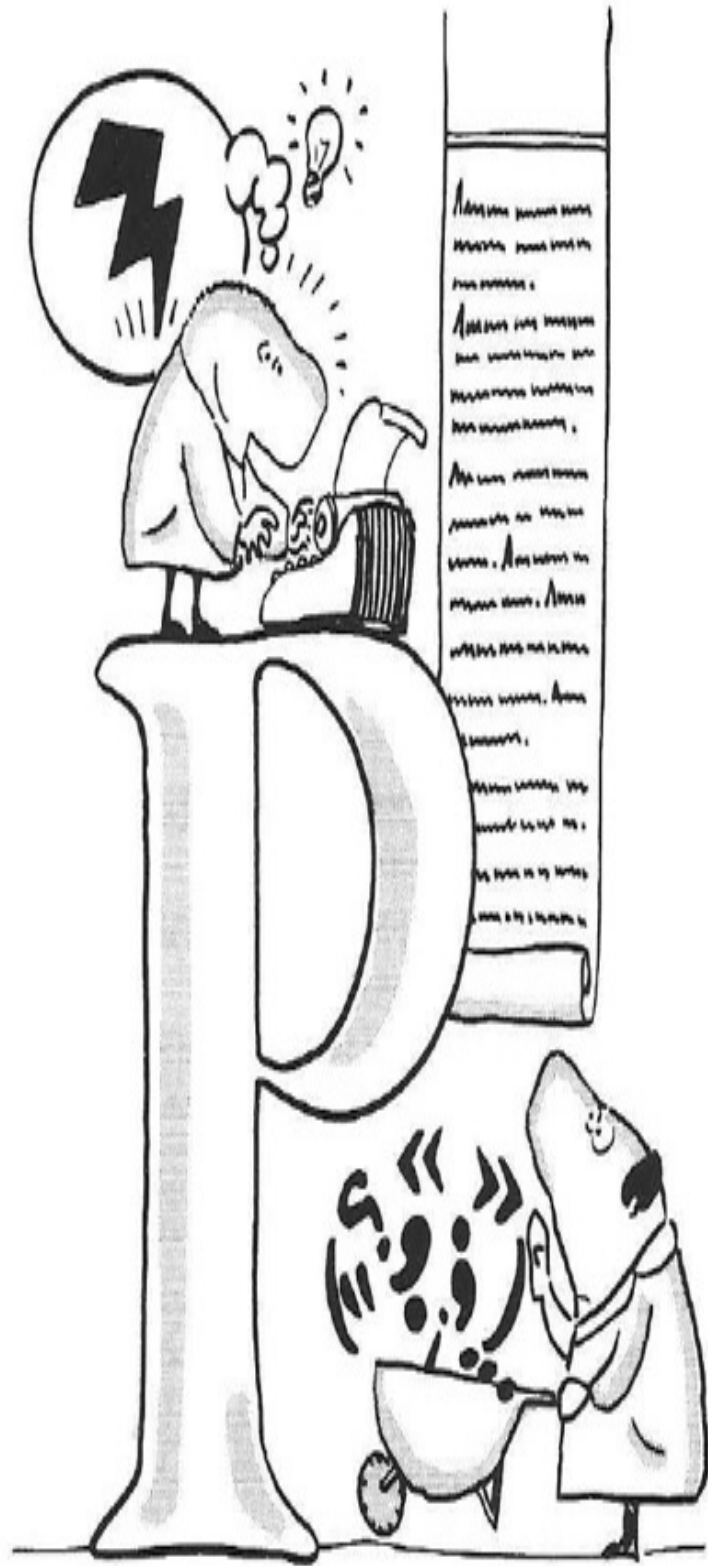
## Notas

1 O i e o u, cando constitúen o elemento pechado dun diptongo, teñen función consonántica e, polo tanto, non se consideran a efectos de rima asonante. Por iso cereixa rima con igrexas e con bebera. Noé preciso dicir que a rima consonante esixe a presenza de vocais idénticas en natureza e función.

2 Moitos termos patrimoniais da lingua, que evolucionaron do latín ata hoxe na voz do pobo á marxe da escrita, amosan a debilidade da sílaba postónica, que remata por desaparecer: *magica(m)* dá *meiga*, *calidu(m)* dá *caldo*, *clericu(m)* dá *crego*, etc.

3 Os versos propostos como exemplos son hiperacentuados. O normal no caso do ritmo binario é que algún dos grupos de sílabas estea formado por tempos non marcados.

# **A PROSA**



Diciamos ó comezo deste traballo que nós, máis estudiados ca Monsieur Jourdain, sabemos de abondo a diferenza que existe entre a prosa e o verso. Con todo, cómpre recoñece-lo bo sentido que desde a súa ignorancia amosa o protagonista de *O burgués xentilhome* cando se sorprende ó descubrir que unha expresión como «Nicole, tráeme as zapatillas e dáme o meu gorro de durmir» é prosa. O Mestre de Filosofía asegúralle, non sen razón, que todo o que non é verso é prosa e todo o que non é prosa é verso e o burgués queda convencido, satisfeito dos coñecementos que vai acadando, agradecido ó seu mestre. E non pregunta máis porque, para o que el pretende nese momento –redacta-la declaración de amor á marquesa–, xa lle abonda co que sabe.

Mais nós, se nos propoñemos reflexionar sobre a prosa, non temos de abando co que xa sabemos e deberíámonos facer algunhas preguntas, das cales, se cadra, esta sería a primeira:

¿Onde está a fronteira entre a prosa e o verso?

Evidentemente entre unha expresión coma

«Nicole, tráeme as zapatillas e dáme o meu gorro de durmir» e calquera das estrofas clásicas que rematamos de ver hai un abismo. Mais comparémo-los versículos de Fiz Vergara propostos coma exemplo de versolibrismo con este fragmento de Otero Pedrayo:

Naqueles instantes estraños e fondos figuraban lucir no mapa agras marelas de centeo, ermos vestidos de flores de toxo e de piorno, serras penedosas, campanarios barrocos, xente que vai polos sendeiros ós muíños e ás feiras, verdeceres de camposantos, fuxir de augas, praias douradas, galgar de ondas nos cons, velas que saen ronselando o mar, orballeiras sobre os arboredos mestos, rúas de vellas cidades, soidades de esquecidos mosteiros.

Observamos que entre o texto de Fiz Vergara e o de Otero as diferenzas rítmicas son mínimas, de tal xeito que ahondaría con cambiárlle-la distribución tipográfica para converter en prosa –unha prosa especial– os versos de Fiz Vergara e en verso a prosa –sen dúbida tamén especial– de Otero Pedrayo.

¿Onde está, pois, a fronteira entre a prosa e o verso?

Hai unha *prosa coloquial*, non formalmente elaborada, onde os comunicados flúen con naturalidade e na que están ausentes tódolos artificios. Esta prosa – «Nicole, tráeme as zapatillas...»– diferénciase do verso no ritmo e constitúe o extremo *aposto* ós versos medidos e rimados á maneira clásica. Mais existe tamén unha *prosa literaria*, rica en artificios, dotada de ritmo, e esa, que en moitos casos pode achegarse nos seus comunicados ó lirismo dun poema, está tan preto da poesía que ás veces só se distingue dela, como rematamos de ver, na distribución tipográfica.

Entre a prosa coloquial e a prosa literaria elaborada como un poema hai unha ampla gama de posibilidades, determinadas xeralmente polo *xénero* escollido e polo *estilo* propio de cada autor.

\* \* \*

Tanto a prosa coloquial como a prosa literaria teñen lexítima entrada no que entendemos por *literatura*: a primeira soe aparecer en textos narrativos de transmisión oral ou ben cando, en textos para a transmisión escrita, o autor cede a palabra ós seus personaxes, tal como acontece nas pezas teatrais e nas secuencias dialogadas de cantos e novelas. A segunda aparece exclusivamente en textos para a transmisión escrita, cando o autor deixa escoita-la súa voz, de maneira especial en secuencias narrativas e descritivas de contos e novelas e no que desde o Simbolismo se entende como poema en prosa.

As características máis destacables da prosa coloquial son a espontaneidade, a vivacidade e a expresividade. As da prosa literaria, por dependeren sempre da vontade de estilo do autor, son difíciles de catalogar, mais poderíase citar algunha das máis relevantes: a intensidade, a capacidade de evocación, o lirismo.

Prosa coloquial e prosa literaria poden discorrer por vieiros independentes, mais ás veces mestúranse na mesma obra. Isto ocorre frecuentemente na narrativa con resultados moi positivos.

\* \* \*

Desde as preceptivas máis antigas enténdese que os xéneros literarios en prosa son tres: a *historia*, a *oratoria* e a *narrativa*, sendo esta a que maior interese esperta entre críticos e lectores do noso tempo.

«Relatar –din F. Brioschi e C. Di Girolamo– é unha das principais actividades a que se entrega o home por medio da linguaxe». Desta vocación polo *relato*, común a cultos e incultos, a adultos e a nenos, xorden os diversos subxéneros narrativos, entre os que se atopan a *novela* e o *conto*, ámbolos dous dotados de características comúns e de peculiaridades propias.

Toda obra narrativa, novela e conto, caracterízase por presentar un ou máis personaxes que protagonizan unha *historia* (tamén denominada *fábula*) a través dun *discurso* formalmente elaborado onde o punto de vista do narrador determina a organización dos acontecementos sen sometérense á sucesión temporal nin á relación lóxica de causa/efecto.

A crítica do noso tempo, especialmente desde Vladirniir Propp, esfórzase na análise exhaustiva dos relatos co propósito de atopar unha unidade de fondo que dea razón, se non da totalidade, si dunha grande parte deles. Con todo, e tendo en conta que o modelo do relato é a vida mesma, a característica que prevalece por riba das demais, alomenos nos relatos literarios, é a irreductibilidade a unha fórmula xenérica. «Escritura desatada» foi a novela para Miguel de Cervantes e «xénero multiforme e proteico» para Pío Baroja.

Por estas razóns limitarémonos neste traballo a reflexionar sobre o que respecta ó discurso sen entrarmos no referente á historia, que, como queda dito, ten a vida como modelo e amosa unha ilimitada gama de posibilidades.

\* \* \*

Considerando o relato como acto de comunicación debemos distinguir tres elementos fundamentais: *emisor* (=autor), *receptor* (=lector) e *mensaxe* (=discurso). É dicir, hai alguén (emisor=autor) que lle conta a outro (receptor=lector) unha historia debidamente codificada (mensaxe=discurso). Disto deducimos que a maneira natural de narrar sería facelo desde fóra da historia, entendendo que os personaxes que a protagonizan non son *eu* (o *narrador*) nin *ti* (o lector).

Esta maneira de narrar é a máis frecuente, presenta a historia con neutralidade e imparcialidade e, como sinala Baquero Goyanes, pode produci-la impresión de que o relato se conta por si só:

¡Tempo de entroido! ¡Xa en Roma se anuncia o Carnaval! Unha máscara trouleira, toda vestida de colorado, axóuxeres nos pés, brinca pola porta de Sant'Angelo cun facho na man, fai unha cortesía e cruza á carreira a ponte antiga do Tíber que leva á cidade. Pensade nos exércitos de romeiros e peregrinos que veñen de todas partes do mundo. *Mirabilia Urbis Romae...* Imaxinade os camiños, as veigas e as vilas de paso cheas de xente a andar, voces de arrieiros, mozos e vellos, carretas e cabalgadas. ¿Onde é que ides, romeiros, que tan lixeiro alancades? ¡A Roma! ¡A Roma, que son as vodas da fermosísima Lucrecia co señor vinculeiro de Ferrara!

(Víctor F. Freixanes: *O enxoval da noiva*)

Todo o que non sexa narrar en terceira persoa supón un artificio en virtude do cal o autor adopta outras posicións con respecto ós personaxes do seu relato.

Con eficacia demostrada xa desde novelas moi antigas, prodúcese o relato en primeira persoa. O autor que escolle este xeito desaparece ante o lector deixando que a súa voz flúa, a xeito de confesión persoal, da boca do protagonista ou de calquera outro personaxe. As novelas e contos así narrados atraen o interese do lector porque acadan unha aparencia de experiencia vivida, de historia verdadeira:

Nacín dentro do segundo día da fase da Lúa Nova, día de bo presaxio para descubrir cousas perdidas ou tesouros escondidos –pronóstico en min non plenamente confirmado–, ademais de que a persoa prosperará na vida, feito, en fin, que non pode máis que contentarme. Con todo hai un extremo que resulta altamente preocupante, e non só polo que a min persoalmente atinxe, pero tamén polas concomitancias que presenta co caso concretísimo de Don Silvio Nasón Máximo. Trátase de nacermos ambos a dous en martes, trasunto do planeta quente e seco, masculino, colérico e nocturno, amigo da natureza humana, causa da continua mutación eólica, dos grandes fríos e temporais acedos, xeadas e falopa e días anubados, circunstancia que move os azos dos mortais a inclinacións perversas, a rifas e bandos, parcialidades, guerras e inxuriosas afrentas.

(Xesús Rábade : *A palabra secreta*)

Os relatos en primeira persoa preséntanse ás veces como diarios, libros de memorias, etc.

Semellante nas súas posibilidades ó emprego da primeira persoa na narración é o emprego da segunda, outro artificio tendente a intensificar a atención do lector polo relato. Aínda que non é tan frecuente coma o emprego da terceira ou da primeira persoa, os seus resultados son óptimos cando o autor sabe o que ten entre mans:

Aquela tarde subiches novamente á casa dos Salgueiro e atopácheste con Lita. Celia adiviñaba algún resentimento dentro de ti e dalgún xeito quería loitar contra el. Dixo que te quedaras a cear con eles e que despois podíades saír, que a noite estaba boa e pagaba a pena ir dar unha volta ou meterse nalgún sitio a tomar uns cubalibres, e bailar solto, soamente solto, porque cada vez que empezaba unha música lenta, Lita corría a sentarse axiña e a falar con Mario e con Celia de que Agenor era un encanto e de que fora unha pena que tivera que marchar se tan pronto e que a ver se era certo o de ir pasar uns días a Lovaina durante o verán. Ti estiveches calado todo o tempo, e calado fuches pola rúa cando vos iades, ata que chegastes ó portal e entón dixeches que querías falar un chisco con ela e que fixera o favor de agardar, que máis tiñas ti agardado outras veces.

(Carlos Casares: *Xoguetes para un tempo prohibido*)

Como o relato pretende ser «un cacho de vida» contado da maneira máis convincente para que acade visos de verosimilitude, hai autores que optan por desapareceren ante o lector, deixando os personaxes sós coa súa palabra, á maneira das pezas teatrais. Isto é o que Benito Pérez Galdós chamou «novela intensa ou drama extenso» e na nosa narrativa temos un exemplo de excepcionais resultados en *A esmorga*, de Eduardo Blanco-Amor. Concebida á maneira dun interrogatorio xudicial, toda a novela desenvólvese como un diálogo entre Cibrán Canedo, o protagonista, e un axente da autoridade, de quen non oímo-la voz mais deducímo-las preguntas que fai a partir das respostas que recibe:

—

— ¿Que hei de sabe-lo nome? Digo isto porque mo dixeron uns do Ribeiriño que atopei aló .

—

Non, señor; tampouco sei como se chaman... sei que son do Ribeiriño porque os teño ollado aló, na taberna do Sancristán.

– ... pois voltamos para a cidade. Subimos pola carreteira de Trives e metémonos pola Travesía sen atapar a ninguén... O Bocas seguía coa súa teima, e agora estaba aínda máis acirrado nela porque quedáramos sen cartas.

–

– Coido que non, agora que xurar non o podería xurar. ¡Quen sabe o que pasa nos adentros de cada un! A teima semellaba ser, de comezo, para ver de novo á belida señora. Cicais dimpoixa a ocasión.

Amáis destas formas, e sempre con propósitos idénticos ós xa mencionados, aparecen outras, entre as que cabería destaca-la denominada *novela epistolar*, xa consagrada no século XVIII. Presentadas estas novelas baixo o artificio dunha colección de cartas, axéitanse de maneira moi eficaz á análise psicolóxica dos personaxes, á evolución dos estados de ánimo, á indagación de mundos interiores, etc. A partir de *La jalousie*, de Alain Robbe-Grillet, tense ensaiado incluso a narración en forma impersoal, con resultados aínda non consagrados nos nosos días.

Anque todos estes artificios acadan a súa máxima relevancia nos relatos longos, ou sexa, nas novelas, non son alleos ós relatos curtos, ou sexa, ós cantos literarios e esta é a razón pola que ata agora ternos falado en liñas xerais de narrativa ou de relatos.

\* \* \*

Os subxéneros literarios dos que ternos falado ata agora conxuntamente, novela e conto, diferéncianse entre si sustancialmente na lonxitude. Mentres que a novela é un relato longo, destinado a varias xornadas de lectura, o conto é un relato curto, destinado a unha soa xornada de lectura. A terra de ningures que ocupa a fronteira entre a novela e o conto é encheuse con relatos de lonxitude intermedia que adoitamos chamar *novelas curtas*.

A novela tradicional, precisamente pola súa lonxitude e por estar destinada a varias xomadas de lectura, divídese en *capítulos*. Oeste xeito o lector pode, axudado polo autor que estrutura así o seu relato, deixar e retoma-la lectura sen que esta atención forzosamente intermitente o afaste do fío argumental ou rompa o interese que os acontecementos van despertando nel. Así pois cada fin de capítulo equivale a un final parcial e cada comezo a un principio, tamén parcial, entre os que pode situarse unha pausa de lectura. Como consecuencia disto, o capítulo, que de seu ten a función de dividí-la novela, convértese en elemento unificador da mesma. Por todo o dito, unha das características do capítulo na novela clásica é a proporcionalidade na súa lonxitude con respecto ós outros capítulos en que se divide a obra.

A tradición novelística ten desenvolto toda unha retórica verbo do capítulo, que abrangue desde a titulación ata as particulares maneiras de rematar (amosando o que Baquero Goyanes denomina «ostensible condición de acorde pechador dunha pasaxe ou movemento») ou de comezar, xeralmente con procedementos enfatizadores tendentes a recupe ra-la atención do lector.

Esta división en capítulos non é allea á novela do noso tempo, se ben é certo que tampouco non se respecta coa rigorosidade clásica. Así, xunto a novelas estruturadas en capítulos equilibrados (*O enxoval da noiva*, de Víctor F. Freixanes) atopamos outras que se caracterizan polo desequilibrio (*Xente ao lonxe*, de Eduardo Blanco-Amor) e outras nas que o capítulo desaparece como elemento estruturador (*Xoguetes para un tempo prohibido*, de Carlos Casares).

A disolución do capítulo parece estar relacionada cun propósito de orixinalidade, de distanciarse das formas consagradas pola tradición, e prodúcese por dúas causas: a dilatación (toda a novela é un só capítulo de grande lonxitude) ou por atomización (pensemos no capítulo IV da segunda parte de *Xente ao lonxe*, que ten escasamente dúas páxinas, fronte ó capítulo I da primeira parte, que ten case trinta).

Así como a lírica e a dramática son xéneros antigos, puros na súa esencia e perfectamente definidos desde a antigüidade clásica, a novela é un xénero de aparición serodia (nace na época helenística), impuro na súa esencia e difícil de definir. O propio término que se emprega para aludir á narración deste tipo, «novela» (do italiano «novella»=novidade, noticia) é serodio, porque se xeraliza a partir do Renacemento, e problemático, porque daquela non facía referencia ó que hoxe entendemos por novela, senón a relatos máis curtos, ó estilo dos que se conteñen no *Decamerón*, de Boccaccio.

Estas circunstancias e outras semellantes son as que levan a Darío Villanueva a afirmar : «A novela é o reino da liberdade, liberdade de contido e liberdade de forma, e por natureza resulta ser proteica e aberta. A única regra que cumpre universalmente é a de transgredilas todas, e este aserto debe figurar no preámbulo de toda exposición sobre o comentario ou a lectura crítica da novela».

A metade de camiño entre a historia e a comedia no tempo do seu nacemento, a novela amósase hoxe como encrucillada de tódolos xéneros e así sucede que elementos dramáticos, épicos (veremos que para Lukács ten a súa orixe nas vellas epopeias), líricos, ensaísticos, cinematográficos e incluso musicais teñen perfecta acollida nela.

Coa vida como modelo, punto de partida común a calquera novela, os narradores sérvense, xa quedou dito, de tódolos recursos ó seu alcance para conseguila maior verosimilitude.

O máis vello destes recursos, propio xa da comedia coa que vencella a novela desde o seu nacemento, é o *diálogo*, en virtude do cal os personaxes aparecen perante o lector coa súa voz e os seus xestos identificadores. Aínda que hai novelas nas que as secuencias dialogadas son escasas, incluso ás veces inexistentes, o diálogo considérase como compoñente natural da novela e neste punto reside o seu parentesco coa dramática.

Co paso do tempo o xénero narrativo evoluciona e os diálogos clásicos xeran novas posibilidades. Unha delas é o *monólogo*, no que, a xeito de confesión persoal, o protagonista dá razón do seu pensar, do seu sentir ou do seu actuar. Cando o monólogo procura dar saída ó mundo interior do personaxe como se este deixase fluír-la súa conciencia libremente, sen ter en conta que existe un receptor, recibe o nome de *monólogo interior*. Este procedemento narrativo, moi frecuente na novela dos nosos días, existe xa no século XIX, mais cando acada a súa carta de natureza definitiva é en 1922, coa publicación do *Ulysses*, de James Joyce.

O monólogo interior non se suxeita á sintaxe nin a ningún outro condicionante lóxico: ás veces é caótico, ás veces arriquecese con recursos propios da lírica, e é neste punto, como tamén en certas descrições, onde a novela se achega a este xénero.

O cine é a máis nova das artes narrativas e nos seus primeiros tempos serviuse de novelas, tomando delas incluso algunhas técnicas. Despois, chegado o cine á súa maioría de idade, invértese o proceso e as técnicas cinematográficas, non radicalmente distintas das técnicas narrativas tradicionais, inflúen intensamente na novela. Entre estes procedementos cabería destacar:

O *flash-back*, ou secuencia retrospectiva que rompe a orde cronolóxica e que, polo tanto, se corresponde coa clásica *analepse*.

A *sucesión de planos* (panorámicas, planos xerais, planos medios, primeiros planos), que se consegue por un desprazamento do visor (cámara no cine) denominado *travelling*. A máxima proximidade entre cámara e obxecto, do que aquela pode tomar tan só unha parte, denomínase *close-up*.

O *ralenti*, ou cámara lenta, consiste en demora-lo discorrer do tempo e permite a indagación detallada de obxectos e personaxes.

A *montaxe*, en virtude da cal unha novela pode escribirse coma quen roda unha película, por secuencias independentes, para despois proceder minuciosamente á súa estruturación definitiva.

\* \* \*

A novela, como composición narrativa de considerable extensión, garda unha semellanza coa épica antiga –epopeia grega, cantares de xesta europeos–. E tanto é así que moitos autores falan da filiación épica da novela, é dicir, afirman que a orixe do que hoxe entendemos por novela se atopa nestes xéneros primitivos. Lukács, por exemplo, entende que a novela representaría a forma de virilidade madura por oposición á infantilidade normativa da epopeia.

Se reparamos nos cantares de xesta da Europa medieval como precedente inmediato das novelas que se escriben hoxe ou das que se escribiron noutros séculos, atoparemos entre unhas e outras interesantes coincidencias e discrepancias.

Entre as coincidencias cabe destaca-la estrutura episódica, tan frecuente na novela universal desde o século XVI ata hoxe, en virtude da cal os acontecementos aparecen dispostos en capítulos independentes, exercendo a función de fío conductor a presenza abrigada do protagonista en todos eles.

Entre as discrepancias, amais da inmadureza/madureza sinalada por Lukács, poderíamos salienta-la preferencia pola realidade histórica ou pola ficción. Ambos xéneros, cantares de xesta e novelas, constitúen unha síntese de historia e ficción, mais na épica primitiva hai, como punto de partida, un propósito de fidelidade á historia que se rompe coa entrada de elementos de ficción mentres que na novela hai un propósito de crear unha ficción, que en moitos casos ten a xeito de marco unha realidade histórica. Pensemos, por exemplo, na narrativa europea do século XIX ou, por achegamos ó noso tempo e ó noso espazo, en *Xente ao lonxe*, de Eduardo Blanco Amor.

A peculiar traxectoria da literatura galega, interrompida durante catro séculos a causa da presión exercida pola cultura e pola lingua castelá, determinan, en paralelo ó que hai pouco viamos verbo do verso, un oco tamén considerable no que respecta á novela e ó conto literario. Así, cando a narrativa europea está consolidada con relatos coma o *Lazarillo* (1554), o *Quixote* (1605) ou *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1760), poetas e narradores galegos permanecen en silencio. E cando na segunda metade do século XIX en toda Europa se produce un insólito florecemento da novela (Balzac, Stendhal, Flaubert, Antero de Quental, Eça de Queiroz, «Clarín», Galdós, Dickens) en Galicia hai unha importante produción poética, mais só se escriben novelas en castelán como *La hija del mar*; *Flavio* o *El caballero de las botas azules*, de Rosalía de Castro.

A única excepción é a publicación en 1880 de *Maxina, ou a filia espúrea*, de Marcial Valladares, novela romántica e, polo tanto, en certo modo anacrónica dentro do panorama da narrativa universal. Aínda así, é importante no que atingue a Galicia porque representa o punto de partida da nosa moderna narrativa.

Desde *Maxina, ou a filia espúrea* ata hoxe a novela galega experimenta unha intensa e fecunda evolución, na que cabería destaca-los seguintes fitos:

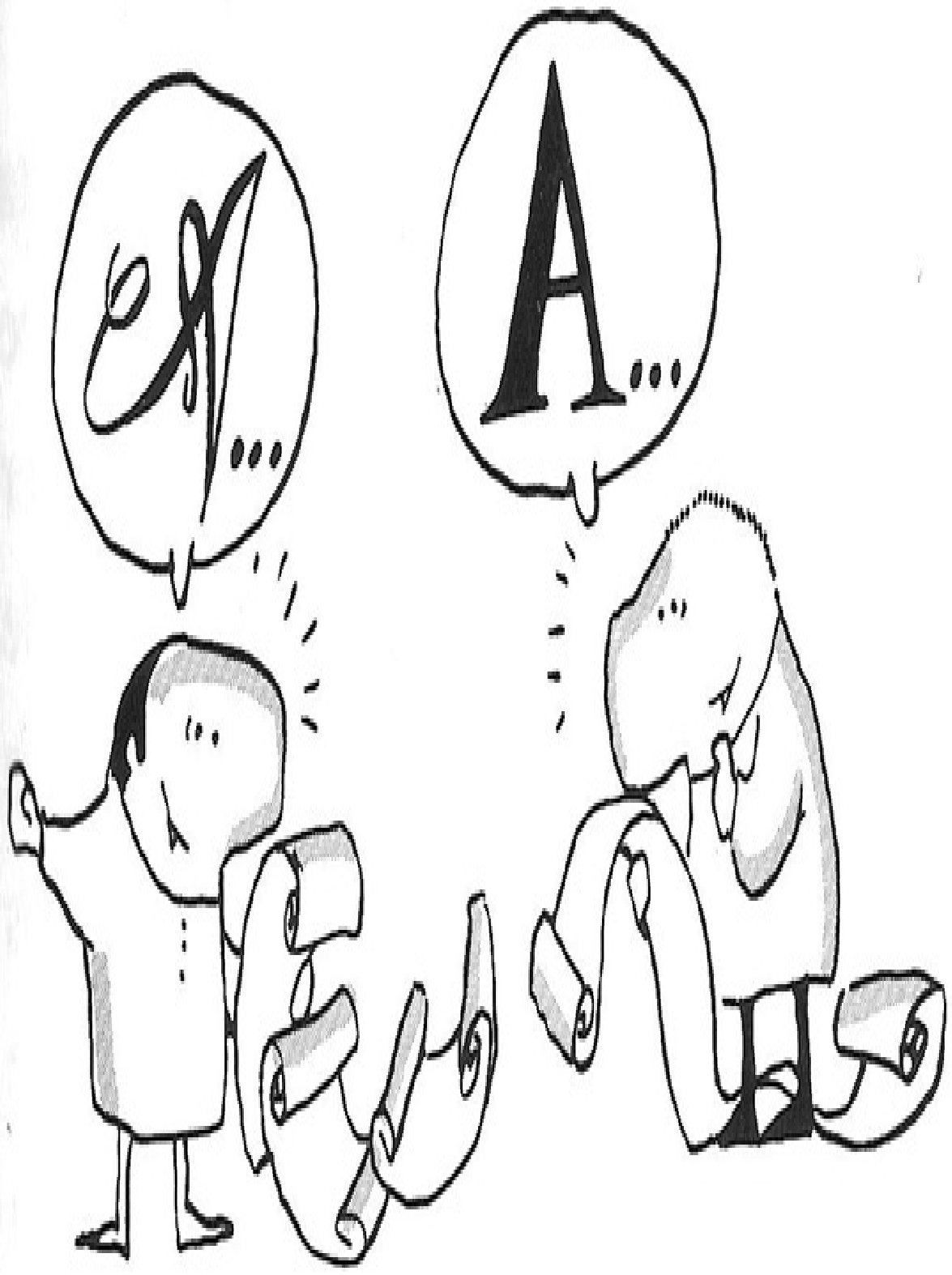
Ramón Otero Pedrayo, autor dunha ampla e polifacética obra na que acada a súa definitiva madurez a prosa literaria galega.

Eduardo Blanco-Amor, que con *A esmorga* (1959) e *Xente ao lonxe* (1972) instala a narrativa galega no marco das tendencias vixentes no seu momento.

Carlos Casares, autor de *Xoguetes para un tempo prohibido* (1975), novela de clara vontade innovadora que marca a pauta para os autores dos nosos días.

Alfredo Conde, quen con *Xa vai o griffon no vento* acadou en 1986 o Premio Nacional de Literatura, feito que pode interpretarse coma un xesto de recoñecemento ó colectivo de narradores que na actualidade manteñen a narrativa galega nun vieiro permanentemente ascendente.

# **A LINGUAXE LITERARIA**



Toda obra literaria é, en principio, acto de comunicación no que o autor asume a función de emisor e procede desde o seu peculiar idiolecto. Por esta razón, quen se propoña a análise dunha peza calquera deberá ter presente que se atopa perante un feito de lingua individualizado e, polo tanto, portador de innumerables desvíos con respecto ó código xeral da lingua en que se expresa. Estes desvíos teñen carácter persoal en cada autor e débense tanto á súa particular visión do mundo coma ó propósito estético inmanente en todo acto de creación.

A análise estilística constitúe un importante veyro de achegamento á obra literaria e consiste na exploración destes desvíos. Por medio dun traballo metódico e intuitivo procúrase dar razón conxuntamente dos mecanismos que afastan a lingua literaria do código común e así mesmo dos resultados individuais derivados destes procedementos.

Tendo presente que o creador non se suxeita á norma estándar e que a súa palabra non debe convencer por lóxica, o lector precisa coñecer previamente os artificios máis usuais, a xeito de guieiro, pero ha ser consciente de que o estilo de cada autor é persoal. Por iso, recursos expresivos establecidos sobre mecanismos aparentemente iguais teñen resultados radicalmente distintos en cada autor.

Os desvíos persoais con respecto ó código común reciben o nome de figuras e enténdese por *linguaxe figurada* a que acada a súa eficacia estética e expresiva por estes medios.

As figuras literarias, tamén chamadas figuras retóricas, clasifícanse en tres grupos:

Figuras de dicción

Figuras de pensamento

Tropos.

## **Figuras de dicción**

As figuras de dicción son as máis sinxelas no que respecta ó proceso que as orixina. Afectan ós comunicados poéticos soamente na súa forma externa e débense a particulares disposicións das palabras nas unidades de significado. Velaquí as de uso máis frecuente:

*Hipérbaton*: consiste na inversión da orde gramatical, na frase ou na oración:

Dos guerreiros de Suevia posto ó fronte<sup>4</sup>

*Repetición:* é a reiteración dunha palabra sen ningunha condición especial para a súa colocación no texto:

A nosa alma é triste.

E o noso ollar é triste.

E é triste canto existe.

Cando a repetición se produce a comezo de versos ou de frases recibe o nome de *anáfora*:

¡Adeus piñeirais queimados,

adeus, abrasadas terras

e cómaros desolados!

Se a repetición é inmediata denomínase *reduplicación*:

Si, a lúa, a lúa

cornada de toxos,

que baila e baila e baila

na Quintana dos mortos.

*Sinonimia:* pódese considerar unha repetición que non afecta á palabra senón ó concepto expresado por ela ou por unha frase:

¡Morreu Pondal, o vello lexionario!

¡Caeu en terra o pino máis brandido!

¡Quebrouse a lira celta de ouro e ferro!

*Polisíndeton:* partindo do principio de que unha serie coordinada se constrúe facendo uso da a conxunción entre os elementos último e penúltimo, hai polisíndeton cando a conxunción se repite:

Era un silencio de éxtase, pasmado,

de montañas nevadas,

e cruceiros, sen brazos, nas montañas,

e paxaros cinguidos sobre a neve,

e lobos pervagando.

*Asíndeton:* trátase do fenómeno inverso, e consiste en omitir a conxunción que no uso común da lingua vai entre os elementos penúltimo e último. Prodúcese deste xeito as denominadas series abertas, moi eficaces para suxerir elementos novos dentro da liña que marcan os aludidos:

Naqueles instantes estraños e fondos figuraban lucir no mapa agras marelas de centeo, ermos vestidos de flores de toxo e de piorno, serras penedosas, campanarios barrocos, xente que vai polos sendeiros ós muíños e ás feiras, verdeceres de camposantos, fuxir de augas, praias douradas, galgar de ondas nos cons, velas que saen ronselando o mar, orballeiras sobre os arboredos mestos, rúas de vellas cidades, soidades de esquecidos mosteiros.

*Epíteto*: é o uso estilístico do adxectivo calificativo, de tal maneira que non exerce función restrictiva e soamente serve para salientar unha cualidade:

Duro coitelo de lúa,  
o aturuxo da raza  
fai vendimia de cantares  
na viña da miña alma.

Unha das variedades máis interesantes é a denominada *epíteto metafórico* e prodúcese cando a adxectivación é subxectiva:

Encherémo-las velas  
coa luz náufraga da madrugada.

*Aliteración*: é a combinación selectiva de sons evocadores de determinados efectos ou sensacións:

Eu tiña unha arela:  
¡quería ser flor!  
e un día, unha fada,  
rosiña cheirosa, xentil me tornu.

Se a combinación fónica procura imitar sons concretos, denomínase *onomatopeia*:

Nesta noite de tebras, nesta morte,  
ergo pra ti o meu berro, compañeiro.  
Coma o martelo rexo dun canteiro,  
ergo o meu longo folgo, fondo e forte.

## **Figuras de pensamento**

As figuras de pensamento non son patrimonio exclusivo da lingua literaria, antes ben pertencen ó común uso da fala e a súa presenza na poesía constitúe un exemplo máis de que os escritores se serven permanentemente dos recursos expresivos da lingua coa que traballan. Hai tantas figuras de pensamento como actitudes ante o mundo circundante ou maneiras de responder ós seus estímulos, porque precisamente deste enfoque persoal proceden todas elas. Velaquí as de uso máis frecuente:

*Prosopopeia*: recibe tamén o nome de *personificación* e consiste en atribuír cualidades intelectivas ou afectivas ós elementos inanimados da natureza. Responde a unha arela universal de comunicación co cosmos, aparece asiduamente en tódalas literaturas e amósase na galega como trazo característico ó longo de toda a súa historia:

Cos beizos cheos de escumas,  
de foulas e de gaivotas,  
a marea espelleante  
balborda verbas ignotas.

*Interrogación retórica*: serve para enfatizar unha afirmación, que se expresa en forma interrogativa sen agardar resposta:

¿Quen orfo, sen fogar, abandonado  
dos homes e de Deus,  
non atopa consolo na lembranza  
dun tempo que pasou?  
¿Quen non lle fixo cova no seu peito  
a unha morta ilusión?

*Lítotes*: é outra maneira enfática de afirmar, mediante a negación do contrario:

Se tes muller parideira  
e pagas rendas a frades,  
se entra o raposo na eira  
e dás de xantar a abades...  
Non che envexo a capoeira.

*Hipérbole:* é unha ponderación desmesurada, en virtude da cal se alteran as dimensións reais dos feitos e das cousas, engrandecéndose ou empequenecéndose:

Sinto no peito uns afogos  
que parece que me morden  
sete ducias de cans dogos.

*Antítese:* consiste na oposición de contrarios e ten como resultado a potenciación de cada un dos elementos aludidos:

Entre as pedras, alelís,  
entre os toxos, campanillas,  
por entre os musgos, violas,  
regos por entre as curtiñas.

*Apóstrofe:* chámase tamén *invocación* e prodúcese a modo de interpelación ou pregunta enfática, dirixida a unha persoa ou a calquera elemento do cosmos:

¡Érguete, miña amiga,  
que xa cantan os galos do día!  
¡Erguete, miña amada,  
porque o vento muxe como unha vaca!

*Gradación:* é unha serie de elementos ordenados de tal maneira que constitúan unha escala ascendente ou descendente:

Treman as follas das árbores  
ó sopro da bris que chora.  
Toca a oración. As meniñas  
calan e desfán a roda.  
A praciña do cruceiro  
vive o misterio das sombras.

O final da gradación ascendente denomínase *clímax* e o da descendente *anticlímax*.

*Símil:* é unha das figuras literarias máis empregadas polas súas posibilidades evocadoras e estéticas. Consiste en comparar dúas entidades sensoriais ou conceptuais, de tal maneira que as cualidades dunha delas enriquecen a outra:

Cheiran a xardín as rúas,  
alamedas de rosas.  
No ar chilan andoriñas  
como nenos sen escola.

## Tropos

Aínda que as figuras retóricas que rematamos de ver outorgan importantes matices expresivos á obra literaria, esta enriquecese de maneira moi especial cos *tropos*. Consisten nun cambio de significado que pode afectar a unha palabra, a unha frase ou a unha oración enteira, existen tamén no rexistro coloquial e teñen o seu punto de partida na asociación de ideas. A palabra tropo (=desprazamento) alude ó feito de facer referencia a un concepto polo nome doutro. En dependencia da relación existente entre o término real aludido (A) e o término figurado empregado (B), clasifícanse os tropos en tres grandes grupos:

Metáfora  
Sinécdoque  
Metonimia.

*A metáfora e as súas clases:* cando a relación entre (A) e (B) é de semellanza, prodúcese a metáfora, que é o máis complexo dos tropos, o máis enriquecedor da expresión e o que remite máis intensamente á particular visión do mundo que ten un escritor.

A relación de semellanza entre (A) e (B) pode ser obxectiva, ou sexa, de tipo sensorial e perceptible pola maioría dos lectores, ou subxectiva, é dicir, exponente dunha particular disposición interior e soamente indagable polo lector. Este último tipo, non descoñecido na poesía antiga, é o máis frecuente na dos nosos días e resulta a canle máis eficaz para a transmisión de carácter lírico. A metáfora pode ser pura e impura.

É pura cando a identificación entre (A) e (B) é absoluta, de tal maneira que (B) sustitúe a (A):

¿Quen no seu corazón non leva unha arpa  
que saiba das cancións  
escoitadas do berce entre os arrollos

e na rexa do Amor?

A metáfora é impura cando os dous términos, (A) e (B), aparecen simultaneamente no texto. Existen múltiples posibilidades de metáforas impuras, que se definen en atención ó procedemento empregado para expresa-la identificación entre o término real e o figurado:

#### Metáfora preposicional

(A) de (B)      A súa queixa no brañal  
debulla con voz de prata.

(B) de (A)      Ábrelle as portas ó día coa chave do teu cantar.

#### Metáfora aposicional

(A), (B)      Os teus beizos florecidos,  
pombal de verbas amantes,  
fan romaxe os meus amores

(B), (A)      Colmeas de ouro, as campanas  
espallan un fulvo enxame  
de viaxeiras badaladas.

#### Metáfora atributiva

(A) é (B)      Polo mar, as velas  
eran folerpiñas  
que da lúa aberta  
nas augas caíran.

(B é (A)      O prego dos cans oubeando  
era unha noite que camiña  
quen sabe por onde...

A *sinécdoque*: prodúcese cando a relación entre (A) e (B) é de contigüidade física. As súas modalidades máis frecuentes consisten en designar:

O todo pola parte: *unha poboación de mil almas*.

A parte polo todo: *Italia xogará a final con Francia*.

O plural polo singular: *o neno ten dereitos inalienables*.

O contido polo continente: *beberon unhas cuncas*.

O obxecto pola materia: *admiraban os bronceos de Picasso*.

A *metonimia*: prodúcese cando a relación entre (A) e (B) é de contigüidade lóxica. As súas modalidades máis frecuentes consisten en designar:

A causa polo efecto: *respecto as túas canas*.

O efecto pola causa: *estaba queimado polo sol*.

O moral polo físico: *nunca tiveches cabeza*.

O artista polo seu instrumento: *é a mellor pluma do noso tempo*.

O produto pola súa procedencia: *obsequiáronnos con Ribeiro*.

## Notas

<sup>4</sup> A linguaxe figurada exemplifícase con textos de Rosalía de Castro, Amado Carballo, Ramón Cabanillas, García Lorca, Otero Pedrayo, Xesús Rábade, Manoel Antonio, Eduardo Pondal.

# **BREVE VOCABULARIO DE TERMINOLOXIA LITERARIA**

Acentuación

Acentuación

Alexandrino (verso)

Aliteración

Anacruse

Anáfora

Analepse

Anticlírnax

Antítese

Apóstrofe

Arte maior

Arte menor

Asmdeton

Autor

Axe rítmica

Binario (ritmo)

Bisílabo (verso)

Bordón

Capítulo

Cesura

Clímax

Close-up

Conto

Copla (arte menor)

Copla (pé quebrado)

Cuarteta  
Cuarteto

Dactílico (ritmo)  
Decasílabo (verso)  
Dialefa  
Diálogo  
Diérese  
Discurso  
Dodecasílabo (verso)

Emisor  
Endecasílabo (verso)  
Eneasílabo(verso)  
Enfático (endecasílabo)  
Epíteto  
Epíteto metafórico  
Estancia  
Estilo  
Estrofa

Fábula  
Figuras de dicción  
Figuras de pensamiento  
Flash back

Gradación

Henústiquio  
Heptasílabo (verso)  
. Heroico (endecasílabo)  
Hexámetro  
Hexasílabo (verso)  
Hiperacentuación  
Hipérbaton  
Hipérbole  
Hipoacentuación

Historia (xénero)  
Historia (novela)  
Homeopolar (estrofa)

Iámbico  
Interrogación retórica  
Invocación  
Isopolar (estrofa)

Licencia métrica  
Linguaxe figurada  
Lira  
Litotes

Medida  
Melódico (endecasílabo)  
Mensaxe  
Metáfora  
Metoninúa  
Mixto (ritmo)  
Monólogo  
Monólogo interior  
Montaxe

Narrador  
Narrativa  
Novela  
Novela curta  
Novela epistolar

Octosílabo (verso)  
Oitava real  
Onomatopeia  
Oratoria  
Oxítona (palabra)

Palabra baleira

Palabra chea  
Pareado  
Paroxítona (palabra)  
Pentasílabo (verso)  
Polisíndeton  
Postónica (sílabo)  
Proparoxítona (palabra)  
Prosa coloquial  
Prosa literaria  
Prosopopeia

Quinteto  
Quinteto de arte menor

Ralenti  
Receptor  
Redondilla  
Reduplicación  
Relato  
Repetición  
Rima asonante  
Rima consonante  
Ritmo  
Romance

Sáfico (endecasílabo)  
Seguidilla  
Serie de tercetos  
Serventesio  
Sexta rima  
Sextina  
Silva  
Símil  
Sinalefa  
Sinécdoque  
Sinérese  
Sinonimia

Soneto  
Sucesión de planos

Tempos marcados  
Tempos non marcados  
Terceto de arte maior  
Terceto de arte menor  
Temario (ritmo)  
Tetrasílabo (verso)  
Travelling  
Trisílabo (verso)  
Trocaico (ritmo)  
Tropos

Verso  
Verso libre  
Verso solto  
Versolibrismo

Xénero

## BIBLIOGRAFÍA

- Baquero Goyanes, M.: *Estructuras de la novela actual*. Ed. Planeta. Barcelona, 1970.
- Brioschi, F. e DI Girolamo, C.: *Introducción al estudio de la literatura*. Ed. Ariel. Barcelona, 1988.
- Díez Borque, J. M.: *Comentario de textos literarios*. Ed. Playor. Madrid, 1979.
- Ellis, John M.: *Teoría de la crítica literaria*. Ed. Taurus. Madrid 1987.
- Femández, Pelayo H.: *Estilística*. Ed. José Porrúa Turanzas. Madrid, 1972.
- Forster, E. M.: *Aspectos de la novela*. Ed. Debate. Madrid, 1983
- Gullón, G. e A.: *Teoría de la novela*. Ed. Taurus. Madrid, 1974.
- López Casanova, A. e Alonso, E.: *Poesía y novela*. Ed. Bello. Valencia , 1982.
- Marchese, A. e Forradellas, J.: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ed. Ariel. Barcelona, 1989.
- Navarro Tomás , T.: *Métrica española*. Editorial Guadarrama. Madrid, 1972
- Prado, F. J. del: *Cómo se analiza una novela*. Ed. Alhambra. Madrid, 1984
- Propp, Vladimir: *Morfología del cuento*. Ed. Fundamentos. Madrid, 1974.
- Rábade, X., Moreno, M. V. e Alonso Girgado, L.: *Literatura*. Editorial Galaxia-Ediciones S.M. Vigo, 1987.

# Índice

[PORTADA](#)

[TÍTULO](#)

[CRÉDITOS](#)

[INTRODUCCIÓN](#)

[O VERSO](#)

[A rima](#)

[A acentuación](#)

[A medida](#)

[As estrofas](#)

[A PROSA](#)

[A LINGUAXE LITERARIA](#)

[Figuras de dicción](#)

[Figuras de pensamento](#)

[Tropos](#)

[BREVE VOCABULARIO DE TERMINOLOXIA LITERARIA](#)

[BIBLIOGRAFÍA](#)

galicia  
o bo camiño

15



XUNTA  
DE GALICIA