

*Ellos dixeron: «Amigo,
non sois vos el que buscamos
Mas cantad, pues que cantamos.»*

Marqués de Santillana,
*Villancico que fizo
el Marqués de Santillana
a unas tres hijas suyas.*

Como las demás formas de presentación literaria, también la lírica se cultiva desde hace milenios; hay serias especulaciones que la consideran la forma de expresión literaria más antigua y originaria.

En ningún otro género se plantea con más virulencia la pregunta por la creación artística, si se escribe en un arrebato, embargado por las emociones y vivencias, entusiasmado por el beso de las musas o si, al contrario, el poema es el fruto de la contemplación distanciada y sobria.

Sea como fuere, nadie duda de la protéica naturaleza y de la constante metamorfosis de las formas en las que se plasma la lírica y es evidente que existe el peligro de absolutizar una determinada concepción de lo lírico —como de hecho ocurre precisamente en la mayoría de los estudios actuales.

2.2.2. *Diez rasgos fundamentales de lo lírico*

No precisa puntualizaciones el hecho de que la lírica es un fenómeno literario y es, por tanto, arte verbal como la narrativa y la dramática, es decir, una ficción que pretende ser expresión estética de una interpretación del hombre y del mundo. En el caso de la lírica y dada su habitual brevedad, la interpretación se reduce a sectores y vivencias mínimos: un sentimiento, una emoción, una reflexión, un aspecto particular de la realidad. Nuestro cometido es encontrar los rasgos diferenciales más destacados de la lírica.

1. La disposición anímica que subyace a toda creación lírica es, según W. Kayser (1961, 336), la «interiorización», es decir, el poeta lírico tiende a experimentar la alteridad de una forma

tan intensa que se funde hasta con la realidad; lo externo se aprehende como interno. Una de las consecuencias concretas más llamativas de esta situación es la brevedad de los textos líricos; se pueden comparar con las miniaturas en la pintura. La brevedad se explica también por la intensidad de la composición lírica cuya característica no es la extensión sino la intención. Sin embargo, la brevedad puede deberse igualmente a la poca duración de las actividades que acompañaban ciertos cantos. La brevedad se refleja en una serie de rasgos que intentaré esbozar a continuación.

2. El texto lírico no tiene historia; me refiero a la historia en el sentido que fijamos para el drama y la narración, es decir, la combinación conflictiva de figuras, tiempo y espacio. Los textos líricos naturalmente también presentan figuras y no raras veces hablan de conceptos temporales y espaciales, pero no es para combinarlos en una trama, sino para que sirvan de soportes —la mayoría de la veces simbólicos— de las facetas del tema que está configurando el poeta. La sugerencia, la insinuación, el estímulo creativo son recursos típicamente líricos.

3. La predilección por la «instantánea» es otro rasgo que emana de la brevedad y la naturaleza específica de la vivencia lírica; quiero decir, el poeta no elabora una argumentación externamente coherente, sino que acumula sugerencias hábilmente organizadas para ilustrar y profundizar en un solo tema central y para suscitar la colaboración del receptor. En cuanto se descubre una trama en un texto lírico hay que andar con cautela, puesto que casi siempre es señal de «hermanamientos» de elementos líricos con otros dramáticos y/o narrativos; mezcla que evidentemente puede dar frutos muy sorprendentes y literariamente logrados. Por otro lado, se observan muy diversos grados de organización de la materia lírica, basta confrontar el soneto, con su estructuración argumentativa, y el caligrama como forma extrema de fragmentarismo verbal que roza ya la expresión pictórica.

4. La profundización en un aspecto, en un tema, en una emoción se vincula muy estrechamente con la brevedad y con la preferencia por la «instantánea», dado que es señal de la

renuncia a la extensión dinámica y evolutiva en el texto lírico. Al poeta no le interesa desplegar detalladamente uno o varios acontecimientos, sino profundizar en un solo tema del que presenta, a lo sumo, aspectos diversos. Si en los demás géneros prevalece una especie de horizontalidad en el tratamiento de la materia literaria, en la lírica se convierte en verticalidad.

5. En cuanto a la configuración lingüística del texto lírico destacan también algunos rasgos diferenciadores. En la lírica, muchísimo más que en ningún otro texto, prevalece la función poética del lenguaje, es decir, el sonido, la palabra, las oraciones adquieren valor estético por sí mismos, por sus virtudes fónicas y rítmicas, más que como signos referenciales que evocan una realidad extraverbal, aunque sea muy difícil separar las facetas de la referencialidad y de la poeticidad; se trata primordialmente de una distribución específica de pesos. A menudo se ha llamado la atención sobre la densidad estructural de los textos líricos en el sentido de una apretada red de interrelaciones entre los diversos recursos. En la poesía de tipo intimista y monológica el aspecto más llamativo es acaso la concentración de potencia sugestiva del lenguaje, una carga connotativa muy superior a la de los otros géneros que precisa de la colaboración intensa del receptor.

6. La versificación no es un requisito imprescindible de lo lírico, el poema en prosa es prueba fehaciente de que el poeta puede prescindir de la métrica. Sin embargo, por algo será que la inmensa mayoría de los textos líricos tenga forma versificada más o menos reglamentada. La forma métrica es un elemento de esterización nada despreciable, eleva el lenguaje por encima de lo cotidiano, le da carácter individual, destaca con ello también lo que manifiesta como contenido. En este orden de ideas se puede introducir, como lo propone W. Kayser, una distinción entre formas líricas tectónicas, es decir aquellos géneros que obedecen a una estructura más o menos preestablecida, y las formas atectónicas que no siguen ninguna normativa fija y obedecen a la voluntad expresiva del poeta más que a otra ley.

7. Muy estrechamente vinculado con el verso está el ritmo, aunque también puede haber ritmización de la prosa. Nadie

niega que el ritmo es el centro, el motor y corazón de la lírica, aunque no carece de dificultad una sólida definición del ritmo en la lírica.

8. No faltan estudiosos que insisten en el carácter explícita o por lo menos implícitamente oral de la lírica. Es decir, la percepción auditiva del texto lírico es la forma más adecuada a su naturaleza rítmica y musical y es también la más originaria. Incluso en la lectura silenciosa el carácter oral hace que sintonicemos con los elementos sonantes del texto, que resuenen dentro de nosotros. Indudablemente, la lírica moderna y contemporánea ha adquirido un carácter cada vez más visual, desempeñando un papel muy importante los procedimientos tipográficos.

9. La musicalidad no se identifica con el ritmo aunque tampoco están enemistados los dos; la musicalidad abarca, tal vez, un ámbito más amplio que el ritmo, dado que la música del lenguaje lírico se fundamenta no solamente en la repetición periódica de determinados grupos de tónicas y átonas, en la entonación y las pausas, sino también en lo que podríamos llamar melodía, en el color de las vocales, en la dureza y suavidad de las consonantes, a veces, en las coincidencias onomatopéyicas de las combinaciones fónicas.

10. Una rápida observación todavía acerca de la comunicación lírica que, según la concepción de la lírica que se contemplan, puede ser directa o diferida. Es decir, en la lírica de tipo cancioneril el receptor suele estar presente cuando se emite el texto, produciéndose así simultáneamente la emisión y la recepción. En la lírica de tipo monológico e intimista suele producirse, entre la emisión y la recepción, un espacio temporal más o menos largo.

Según el tipo de lírica la necesidad y la intensidad de la colaboración interpretativa y hasta recreativa del receptor difiere también considerablemente. La lírica cancioneril suele ser de fácil acceso y —si no es por problemas meramente lingüísticos— no plantea problemas de interpretación. En cambio, la subjetividad de la lírica intimista a veces resulta tan opaca e

inaccesible que no pocas veces el receptor no iniciado se resigna o renuncia.

2.2.3. Dos tipos de lírica

Soy consciente de que la división de las posibles concepciones de la lírica en sólo dos clases es insuficiente y fuerza sobremediana la realidad polifacética del fenómeno. Será, sin embargo, una ayuda para un primer acercamiento. Los criterios que propongo para la clasificación son remotamente históricos y predominantemente estructurales y funcionales.

La distinción se establece entre una concepción que llamo «cancioneril» y sociable —en un sentido muy etimológico— y una concepción monológica e intimista. A esta se añade una tercera categoría, distinguiendo entre lírica sensorial y reflexiva, aplicable según épocas y autores a uno y otro de los tipos anteriores.

La lírica cancioneril y sociable

Con mucha probabilidad la lírica cancioneril es la manifestación más temprana del género y nace de la costumbre de cantar o de acompañar con música instrumental las actividades colectivas. Muy pronto este hábito se plasma ya de forma artística en la lírica coral griega y en el acompañamiento de las recitaciones con la lira —de allí el nombre «lírica», la cítara o la flauta. Lógicamente esta circunstancia motiva el carácter eminentemente oral de este tipo de poesía destinado al canto y a la recitación y de allí a la recepción auditiva y no visual. A menudo se elabora para la presentación colectiva de grupos y de coros de donde se explica su frecuente dialogización. Sin embargo, éste y muchos otros recursos siguen manifestándose hasta en la lírica reciente por ejemplo de Lorca o de Alberti, con lo cual se deduce que doy al término «cancioneril» un sentido más amplio, formal e históricamente hablando, que Nicasio Salvador en su ya clásico libro *La poesía cancioneril. El cancionero de Estuñiga* (1977) que limita la validez a la lírica de los cancioneros del s. XV y XVI.

¿Cuáles son los temas de la lírica cancioneril? En el fondo se cantan todos los acontecimientos relacionados con la vida social, la convivencia humana en todos los niveles desde el nacimiento hasta la muerte pasando por el culto, el trabajo, las fiestas, la guerra y, naturalmente, el amor.

El lenguaje de esta poesía es sencillo, hecho que repercute en el léxico, en la sintaxis y la métrica: las oraciones, los versos, las estrofas y hasta los textos mismos son breves. Abundan los recursos de repetición, sobre todo los paralelísticos, como el estribillo, pero también el ritmo y la rima tienden a la reiteración llamativa. Desde el punto de vista del tono la variación es amplia predominando, sin embargo, el ligero, a veces satírico y juguetón.

Ya aludí brevemente a la función que desempeña este tipo de lírica llamándola también sociable, es decir, su cometido principal era el de consolidar, mantener activa la convivencia, de incitar al esfuerzo colectivo y de celebrar o conmemorar en comunidad eventos significativos. Es una poesía eminentemente socializante, hecho que contrasta fuertemente con el aparente hermetismo del segundo tipo de lírica.

La lírica monológica e intimista

La lírica monológica presupone una concepción del mundo y del hombre considerablemente más individualista y subjetivista, no raras veces egocéntrica. Nace con el Idealismo y el Romanticismo en los que se exalta el yo, una exaltación que trae consigo un afán de originalidad y con ello una obsesión por la innovación que desemboca en una, a veces, furibunda rebelión contra formas y normas preestablecidas y un rechazo de los modelos tradicionales. De la veneración de lo establecido manifestada por la imitación de la realidad tal como es y la fidelidad a los maestros modelicos se pasa a una necesidad de autoafirmación y emancipación de todo lo convencional.

La consecuencia inevitable de esta actitud fundamental es el pulular de concepciones que dificulta enormemente la determinación de los rasgos característicos no solamente de la lírica sino de casi todos los fenómenos filosóficos y culturales que

nacen con el s. XVIII y siguen todavía vigentes en la actualidad después de haber pasado por varias metamorfosis.

Por consiguiente, las formas en las que se plasma la expresión lírica son tan variadas que resulta imposible indicar unos esquemas uniformes y homogéneos. Sin embargo, no dejan de cultivarse, aunque de manera irregular, las formas tradicionales como la elegía, la oda, el himno, el soneto o el epigrama; ahora bien, la inmensa mayoría de los textos nacen con el afán de originalidad, de libertad formal, de tono y estilo que caracteriza la actitud que subyace a la cosmovisión vigente y las manifestaciones artísticas. El único rasgo que se mantiene es el de la brevedad de los textos líricos. Como ya se dijo, crece considerablemente la importancia de lo visual en esta concepción intimista de la lírica; se lee en silencio, el poema ya no tiene su sitio en la memoria sino en la página impresa de un libro. Las manipulaciones tipográficas adquieren también una dimensión estética y culminan en un extraño matrimonio entre la pintura y la literatura cuyo máximo exponente genérico es el caligrama. Temáticamente hablando, esta nueva concepción tampoco admite restricciones, de modo que encontramos textos que plasman las reflexiones más elevadas sobre la existencia humana junto a otros sobre temas intrascendentes, espectacularmente insólitos o simplemente lúdicos y burlescos.

El lenguaje de la lírica moderna y contemporánea tampoco se puede caracterizar como uniforme porque al lado de formulaciones convencionales hallamos también osadas innovaciones, licencias gramaticales de todo tipo, atrevidas metáforas, hasta renuncia al lenguaje coherente y la caótica yuxtaposición de elementos sintácticos. También desde el punto de vista métrico el panorama se presenta variopinto: desde la versificación convencional, pasando por el verso libre y el poema en prosa, hasta la inconexa acumulación de letras en el llamado leticismo.

La función de la lírica en esta concepción se puede dividir en por lo menos dos corrientes: primero, la lírica que se entiende como plasmación verbal de las vivencias íntimas del individuo; una plasmación que se entiende como liberación en la palabra y a través de la palabra. Se produce la extraña paradoja de una coincidencia del egocentrismo y hermetismo por un lado y de la dimensión social ineludible que tiene toda activi-

dad humana y que aquí se refleja como necesidad de comunicación. Cada conocimiento, también el poético, es *diffusivum sui* y ahora la comunicación.

La función social resulta particularmente patente en la segunda función, no siempre limpiamente separable de la primera, que es la de la llamada lírica comprometida o social en la que se produce, según palabras de M. Mantero, el paso de «la poesía del "yo" al "nosotros"» (Mantero: 1971).

Una de las funciones que nace con el Romanticismo y desde entonces acompaña casi necesariamente las demás es la que se plasma en la lírica autorreflexiva, es decir, en aquellos textos que tienen como tema la misma lírica; poemas-manifestos que se entienden como poéticas, como programas que esclarecen la particular manera de entender el quehacer poético de un poeta, de una corriente, de uno de los múltiples «ismos» que pululan desde entonces en la literatura occidental.

Se entiende que es cada vez más necesaria la autojustificación y la instrucción de uso de unos textos que no se ajustan a ningún canon establecido y que son no pocas veces de difícil digestión. No extraña que los intentos de definición de la lírica fracasen fácilmente por la inabarcable variedad de aspectos que ha tomado en tan poco tiempo y por la tentación de aislar y absolutizar uno de ellos.

2.2.4. Repertorio de géneros líricos

AFORISMO

El término

Podrían surgir dudas acerca de la pertenencia o no del aforismo al grupo de los géneros líricos, incluso no resultaría del todo desahellado vacilar a la hora de la atribución del género a la literatura. De hecho, unos sitúan el origen del aforismo en Grecia, concretamente en la escuela de Hipócrates, otros lo atribuyen a Tácito, mientras que un tercer grupo atribuye la creación a autores franceses o españoles del siglo XVII. Dependé, como ocurre en tantos casos, de la definición que se dé al fenómeno.

La eimología de aforismo deriva del griego *aphorismos* o del latín *aphorismus*; ambas palabras significan «definición». Hipócrates utiliza los *aphorismi* como reglas del diagnóstico y la terapia de enfermedades y formulándolos en breves oraciones sueltas. Pronto la aplicación se amplía y abarca todos los ámbitos del saber y hacer, además con carácter multifuncional: servía tanto para formular observaciones, como reflexiones, impresiones instantáneas, etc. La característica formal más destacada es todavía hoy la brevedad, la concisión y la agudeza que convertían el aforismo en un texto miniatura fácil de retener.

Intento de definición

Desde entonces, desde Hipócrates y Tácito al aforismo moderno, el género ha pasado por una serie de metamorfosis que no facilitan su definición. Como siempre intentaré indicar unas pautas lo suficientemente generales como para cubrir un amplio número de variaciones que se han producido a lo largo de los siglos y en las diversas literaturas nacionales.

Rasgos formales

El rasgo formal más evidente del aforismo como género literario es la extrema brevedad; por lo general no abarca más de una o dos oraciones. En segundo lugar, se debe destacar su carácter independiente y acabado. El aforismo es una creación autónoma y redondeada, no se puede aislar una oración de un contexto para transformarla en aforismo. Independencia significa también que la idea u observación que se presenta en el aforismo es como un núcleo energético estimulante, una conclusión sugestiva, pero para la cual no se aportan pruebas ni demostraciones como ocurre por ejemplo en el tratado o en el ensayo. En tercer lugar, se debe mencionar la claridad, la unidad y originalidad de la formulación del aforismo. La elaboración del lenguaje es particularmente cuidadosa; es una prosa en la que se selecciona cada palabra y se dispone estratégicamente para garantizar un máximo efecto sugestivo y estético. En el aforismo se dice mucho con pocas y acertadas palabras, es más,

se busca una originalidad que aliena la significación usual de las palabras o revela la automatización que se oculta en los clichés del lenguaje cotidiano. Los poetas aforísticos tienen cierta predilección por la palabra polifacética. La formulación connotativa, la metáfora sugestiva, la antítesis, la paradoja, el quiasmo. Es en gran parte este afán de estetización individualizadora que justifica la atribución del aforismo al grupo de los géneros líricos.

Tipología

Franz H. Mautner llega incluso a la conclusión de que el aforismo corresponde a un procedimiento imaro del pensamiento humano, es una configuración en la que la reflexión humana alcanza por fin el sosiego después de una laboriosa búsqueda (Neumann: 1976, 401). Lo ve confirmado en el hecho de que las diversas naciones y lenguas utilizan las mismas estructuras y técnicas para el género.

Sea como fuere, el aforismo siempre es fruto de una reflexión intensa o de una intuición del autor. El mismo Mautner distingue entre dos tipos: la ocurrencia y la aclaración. El primer caso sería una especie de visión súbita de la solución de un embrollo de interrelaciones, una coherencia; el segundo, el esclarecimiento, es como la conclusión de un raciocinio, la respuesta a una interrogación discursiva (Mautner: 1976). Normalmente el aforismo va en contra de la opinión general, contra la convención y lo acostumbrado (tal como se refleja en el refrán). Descubre los lugares comunes y los tópicos, mira la realidad desde una perspectiva subjetiva. Por ello tampoco tiene pretensiones de universalidad, lo que no significa que no trascienda el trozo de realidad que respresenta o la persona de la que surge.

Temática y función

El aforismo se entiende como interpretación o incluso descubrimiento personalísimo de la realidad formulados en un núcleo energético insólito y estimulante. Para poder seguir los

pasos del poeta el lector debe poseer mucha capacidad de interpretación y también de colaboración porque es imprescindible para el cabal entendimiento del aforismo, para penetrar la condensación y disfrutar la destreza lingüística y la originalidad de composición. No por último, del aforismo emana un poderoso estímulo de reflexión y de fruición estética.

Ejemplos

Poeta, por ser claro no se es mejor poeta.
Por oscuro, poeta—no lo olvidés—tampoco.

Rafael Alberti, *Cármenes*

• • •

En otoño debían caer las hojas de los libros.

Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*

CANCION

La canción es tal vez el género lírico más polémico o por lo menos más complejo y ello por varias razones: entre ellas su longevidad que, como es habitual, genera un número considerable de variaciones temáticas y, en este caso, sobre todo formales. La canción evolucionó aproximadamente desde Petrarca, es decir, desde el siglo XIV, en dos direcciones disparejas que obligan a tratarla en dos apartados distintos: por un lado, la canción popular o tradicional y, por otro, la canción culta o petrarquesca.

La canción popular o tradicional

Veamos primero la canción popular o tradicional. Ocurre que España puede considerarse un país privilegiado por ser la nación que con las jarchas inaugura en el siglo X la lírica popular europea. Y después, «toda la literatura hispánica de la

gran época, desde la Celestina hasta Calderón, está atravesada por una veta popularizante, sin la cual no sería lo que es», según opina M. Frenk Alatorre (1966, XV). En la evolución de la lírica tradicional no se puede dejar de lado la influencia provenzal (*enrielay, cosatte*) que repercute principalmente en las cantigas gallego-portuguesas consideradas uno de los eslabones de la canción popular hispánica.

Origen y tipología

Como para nuestras necesidades no importa si la canción es de creación individual o supuestamente colectiva, no hace falta explayarnos en la discusión iniciada, en el ámbito hispánico, entre otros por Menéndez Pidal (1953), por D. Alonso (1964), y continuada por Frenk Alatorre (1966) y Sánchez Romeralo (1969) acerca de la creación de este tipo de lírica, acerca de la diferencia entre la lírica culta y popular y de la designación apropiada de ésta. Baste una cita de Sánchez Romeralo para deslindar la problemática y sugerir una posible solución: afirma que «la autenticidad de la poesía culta consiste en que el poeta sea realmente él, y cuanto más sea él y menos los otros mejor; la autenticidad de la poesía popular consiste precisamente en lo contrario: en cantar como los otros, en cantar como pueblo. (...) El cantar popular no aspira a romper moldes. Los moldes se rompen, pero como la tierra, por la acción lenta y secular del tiempo». (Sánchez Romeralo: 1969, 118-119) Y el molde está configurado, según Sánchez Romeralo, por el estilo en un sentido lato, y éste, a su vez, se presenta tan diversificado que el autor llega a la conclusión de que el villancico, léase la lírica popular, «es un decir poético cuya forma no solamente no es fija, pero muchas veces ni siquiera es fijable» (34-35).

Aspectos formales

Ahora bien, aún así quedan algunos rasgos comunes que se resumen rápidamente: la brevedad y el dinamismo de la estructura, la sobriedad y la sencillez de sentimientos y de su expresi-

sión. El dinamismo de la lírica tradicional se plasma en elementos dramáticos como el diálogo, que adquiere a menudo forma de confidencia entre madre e hija, entre amigas, o se estructura como monólogo en preguntas, exclamaciones o exhortaciones. Raro es el poema tradicional que no se base en un esquema binario, contraponiendo dos situaciones, dos opiniones, dos fenómenos apoyados en elementos de la realidad, de la naturaleza, en situaciones cotidianas.

La sintaxis es sencilla, «suelta» por la mera yuxtaposición de sintagmas. Son frecuentes los juegos de palabra, los paralelismos, la adjectivación reiterativa. La elaboración métrica también es muy variada; el verso predominante es el de arte menor, y entre ellos el octosílabo. Son frecuentes las canciones de esquema ternario, como el villancico, es decir, un estribillo inicial (cabeza, letra o tema), un desarrollo (la estrofa) y un cierre en forma de vuelta, en el sentido de un retorno a uno o varios versos del inicio. Pero de ninguna manera es ésta la única estructuración posible (Dominguez Caparrós, J.: 1985).

Aspectos temáticos

La temática de la canción popular gira en torno al amor en sus más diversas facetas que van del enamoramiento, la espera y el gozo hasta la ausencia, la soledad y la infidelidad. También se conocen canciones populares de tema religioso y satírico, por ejemplo en las *Cantigas* de Alfonso X y las *cantigas de escarnho e mal dizer*.

Es de suponer que la canción popular se recitaba y cantaba ante un público colectivo tanto en la corte como en la plaza y además con la característica común de ser cantada y acompañada de música. Sánchez Romeralo afirma que «la mayoría de los poetas de aquellos tiempos, a fuer de verdaderos trovadores, cantaban sus poesías líricas acompañándose con el laúd, la vihuela o la guitarra» (1969, 20). El lector de los poetas del 27 recordará que los recursos de la poesía popular hallaron un nuevo auge sobre todo en la obra, tanto teórica como poética, de García Lorca y de Alberti.

La canción culta o petrarquista

Tal vez en la aproximación a la canción culta surjan menos dificultades que en el caso de la canción tradicional por su evolución más coherente y más fácilmente rastreable. Sin embargo el «giro petrarquista» origina unas consecuencias más trascendentes para la lírica moderna que la lírica tradicional. Con la canción petrarquista se inicia una forma de creación lírica que, aunque con formas cada vez más diversas se estableció hasta en nuestro siglo como la más difundida y considerada actualmente la más intrínsecamente lírica.

Rasgos definitorios

¿Cuáles son los rasgos definitorios de este género? La característica más patente es su tono intimista e individualista, su subjetivismo que con frecuencia desemboca en una actitud hermetica y elitista. Materialmente hablando, la canción petrarquista inaugura una nueva concepción del creador lírico: el «cantor» que se convierte en «escritor», es decir, de la fase oral de emisión y recepción se pasa a una era visual, a la escritura y la lectura. Salta a la vista que el cambio no es un mero cambio de canal y de código, sino que conlleva notables cambios de tono, de presentación, de configuración, de formulación. Es precisamente la falta de contacto directo entre creador y público uno de los motivos más importantes para la cada vez más frecuente preocupación metapoética en la lírica; los poetas sienten la necesidad de hablar de su quehacer literario; desde el *Canzoniere* de Petrarca hasta acá apenas se encuentra un poeta que no haya meditado y plasmado su lírica y la lírica en sus poemas. La irrupción de la escritura y el abandono de la oralidad confieren naturalmente también una importancia inabundada al cambio de recepción de la lírica dado que ya no entra por los oídos sino por los ojos del lector solitario, ya no es la audición efímera, sino la visión estática e incluso repetible.

La forma

Formalmente, la canción culta sigue siendo breve, sin embargo, un tanto más extensa que la popular. Su métrica, por lo menos en su forma clásica, está rigurosamente preceptuada, aunque tampoco con un rigor férreo, como veremos. Se compone de 5 a 10 estrofas (estancias) con un número no preestablecido de versos endecasílabos y heptasílabos y una rima que escoge el poeta, siendo generalmente suelto el primer verso. Una vez establecido el esquema estrofico se va repitiendo a lo largo de toda la canción; la estrofa final (envío o tornata) puede ser más corta. (Para más detalles: Segura: 1949; Navarro Tomás: 1974; Domínguez Caparrós: 1985).

El lenguaje de la canción culta se adapta a la categoría del poema con un vocabulario más selecto, una sintaxis más compleja y unos recursos retóricos más sofisticados. Por lo general, las distintas estrofas presentan aspectos y facetas diversas del tema de la canción que es, en la mayoría de los casos, el amor contemplado en múltiples aspectos y circunstancias; destaca con frecuencia la actitud confesional de muchas canciones.

Ejemplos de canción popular:

En Ávila, mis ojos,
dentro en Ávila.
En Ávila del Río
mataron a mi amigo,
dentro en Ávila

Cancionero Musical de Palacio

*En Ávila, mis ojos...
Siglo XV*

Mi corza, buen amigo,
mi corza blanca.

Los lobos la mataron
al pie del agua.

Los lobos, buen amigo,
que huyeron por el río.
Los lobos la mataron
dentro del agua.

Rafael Alberti «Mi corza» de *Marinero en tierra*

Ejemplo de canción culta:

Si de mí baja lira
tanto pudiese el son, que en un momento
aplacase la ira
del animoso viento,
y la furia del mar y el movimiento,
y en ásperas montañas
con el suave canto enterneciese
las fieras alimañas,
los árboles moviese
y al son confusamente los trajese;
no pienses que cantado
se ríe de mí, hermosa flor de Gnido,
el fiero Marte airado,
a muerte convertido,
de polvo y sangre y de sudor teñido;

.....
No quieras tú, señora,
de Némesis airada las saetas
probar, por Dios, agora:
baste que tus perfectas
obras y hermosura a los poetas

den inmortal materia,
sin que también en verso lamentable
celebren la miseria
de algún caso notable,
que por tí pase triste y miserable.

Garcilaso de la Vega: *A la flor de Gnido*
(2 fragmentos de 22 estrofas)

El término

La égloga pertenece también a los géneros líricos de milenaria tradición y, precisamente por ello, ha experimentado una serie de metamorfosis, hasta de nombre propio, dado que ya en la época helénica se utilizaba tanto el término *ekloge* como el de *eidyllion* para designar el mismo fenómeno; el primero significa «selección» y el segundo «pequeño cuadro». Hasta la actualidad se siguen utilizando indistintamente los dos términos según la nación; así, la teoría literaria alemana ha dado preferencia a *Idylle* mientras que en España prevalece la designación égloga. Ahora bien, no se debe pasar por alto que al lado de la égloga predominantemente lírica existe otra en la que prevalecen los elementos dramáticos, aunque se conserve el elemento y ambiente bucólico-pastoral. Baste recordar las obras de Juan del Encina que reciben el nombre de églogas y son pequeñas píccetas dramáticas.

Posible definición

El género se caracteriza por ser precisamente un segmento, un «pequeño cuadro» campestre idílico, una especie de reducido cuadro de costumbres en el que se evoca la compenetración del hombre con la naturaleza en una originaria felicidad casi paradisíaca. Un programa ecológico «avant la lettre» que causaría envidia a más de un verde actual. No deja de extrañar que en nuestros tiempos no se escriban más églogas.

Aspectos formales

La égloga se escribe en prosa o en verso, predominando en las antiguas églogas versificadas el hexámetro, sin embargo,

posteriormente, en las composiciones renacentistas y hasta el s. XVIII, se diversifican tanto los metros como las formas estróficas. A pesar de ser un «pequeño cuadro», la égloga suele tener una extensión mayor que otras formas líricas; sirven de ejemplo las de Garcilaso que oscilan entre unos 400 y 1.800 versos. El aspecto técnico que más llama la atención es la mezcla de recursos narrativo-dramáticos con los líricos; es una demostración fehaciente de los límites fluidos entre las diversas formas de presentación. Así es frecuente la introducción y el cierre narrativos, a veces por un narrador, que se declara como tal, y la intercalación de diálogos (diálogo amebio). Ello implica también que la égloga desarrolla un amago de historia con sus figuras y su espacio, presenciemos un pequeño conflicto que, por regla general, termina en *happy end* o, por lo menos, sin mayores catástrofes. Esta circunstancia explica también la mayor extensión de la égloga. El estilo de la égloga es de nivel mediano, las *églogae* de Virgilio sirvieron incluso de paradigma de la división de los tres estilos que establece Juan de Cardania en el s. XIII. Es decir, el léxico y la sintaxis ni son alisonantes y complejos ni sencillos y modestos; se adaptan, hasta cierto punto, al ambiente y a las figuras que actúan en él.

Las figuras que pueblan la égloga proceden naturalmente del campo, son labradores, pastores o pescadores (a veces con una asombrosa cultura, circunstancia que no chocaba a los receptores, también cultos; como tampoco chocaba su seriedad y su sentido del humor al lado de la sencillez e ingenuidad). El espacio en el que se desarrollan las pequeñas escenas no es menos idílico, los autores echan mano del tópico del *locus amoenus*, creando así un ambiente pastoril más de escenario que de campo. Aunque se suministren indicios para el transcurso del tiempo presentado no ocurre lo mismo para su ubicación en el calendario, es un tiempo sin concreciones, utópico también.

La temática

Los temas de las églogas giran constantemente alrededor de la vida en el campo, plasmada en escenas sencillas (ingenuas para los ojos del hombre actual) y caracterizadas por el aleja-

miento del mundanal ruido, del ajereio de la ciudad. Es la actitud y el ambiente que inspira el *beatus ille* horaciano o el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de A. de Guевyara: una vida retirada casi inconsciente, sin los tonos reivindicativos y los bellicosos postulados del *retour à la nature* que, dos siglos más tarde, plantearía J.-J. Rousseau, abriendo una nueva era de evasión idílica.

La función

La función de la égloga salta a la vista: es expresión de la huida de una realidad que, por las razones que sea, desagrade al autor y al público, y del anhelo de un restablecimiento de un vínculo entre el hombre y la naturaleza, del retorno a una inocencia y felicidad paradisiacas. Es evidente el peligro de que el canto a la naturaleza se convierta en melancólico y nostálgico: ya en su tratado sobre *Poesía ingenua y sentimental* de 1796 que no se deben llorar los tiempos pasados sino que el desecho de penetración con la naturaleza debe orientarse hacia el futuro con el afán de crear armonía y perfección, equilibrio y sosiego en una época venidera.

Ejemplo

El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente y Nemoroso,
he de cantar, sus quejas imitando;
cuyas ovejas al cantar sabroso
estaban muy atentas, los amores,
de paecer olvidadas, escuchando.
Tú, que ganaste obrando
un nombre en todo el mundo
y un grado sin segundo;
ahora estás atento solo y dado
al inclito gobierno del Estado
albano, agora vuelvo a la otra parte,
resplandeciente, armado,
representando en tierra al fiero Marte;

Saliendo de las ondas encendido
rayaba de los montes el altura
el sol, cuando Salicio, recostado
al pie de una alta haya, en la verdura,
por donde una agua clara con sonido
atravesaba el fresco y verde prado,
él con canto acordado
al rumor que sonaba
del agua que pasaba,
se quejaba tan dulce y blandamente
como si no estuviera de allí ausente
la que de su dolor culpa tenía:
y así como presente,
razonando con ella le decía.

SALICIO

¡Oh más dura que mármol a mis quejas,
y al encendido fuego en que me quemó
más helada que nieve, Galatea!
Estoy muriendo, y aun la vida temo,
temola con razón, pues tú me dejás;
que no hay, sin ti, el vivir para qué sea.
Vergüenza he que me vea
ninguno en tal estado,
de ti desamparado,
y de mi mismo yo me corro agora.
¿De un alma te desdénas ser señora
donde siempre moraste, no pudiendo
della salir un hora?
Salid, sin duelo, lágrimas, corriendo.

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

y mi morir cantando me adivinan.
Las fieras que rechinan
su cuerpo fatigado,
dejan el sosegado
sueño por escuchar mi llanto triste.
Tú sola contra mí te endureciste,
los ojos aun siquiera no volviendo
a lo que tú hiciste.
salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

Mas ya que a socorrerme aqui no vienes
no dejes el lugar que tanto amaste;
que bien podrás venir de mi segura,
yo dejaré el lugar do me dejaste;
ven, si por solo esto te detienes,
Ves aqui un prado lleno de verdura,
ves aqui una espesura,
ves aqui una agua clara,
en otro tiempo cara,
a quien de ti con lágrimas me quejo.
Quizá aqui hallarás, pues yo me alejo,
al que todo mi bien quitarme puede;
que, pues el bien le dejo,
no es mucho que el lugar también le quede.

Garcilaso de la Vega: *Égloga Primera*
(fragmentos)

ELEGÍA

El término

El nombre elegía viene del griego *elegion* por el popular metro elegiáco que consta de un dístico con un hexámetro y un pentámetro, que por su disparidad suele llamarse «cojeante». De allí que toda composición breve con este metro recibía el nombre de elegía, sin que hubiera una fijación muy severa del tema. Ésta se produjo más tarde, mejor dicho, no ha existido nunca una rigurosa fijación temática, sino más bien de tono.

el tono elegiáco a su vez es bastante difícil de determinar y ni siquiera es exclusivo de este género lírico, porque se puede presentar igualmente en otros géneros literarios y en otras artes, en la música o la pintura.

El tono elegiáco

¿Qué es el tono elegiáco? Es una mezcla entre ingredientes tristes, melancólicos, plañideros, sentimentales, nostálgicos, desconsolados, lánguidos, funebres, apacibles que, según el tema que se trate, aparecerán en proporciones mayores o menores, pero nunca será violento, apasionado o desentrenado.

La temática

Es muy difícil circunscribir ni siquiera los ámbitos temáticos que se plasman en la elegía. F. Rodríguez Adrados opina que «la elegía es por antonomasia la poesía de la exhortación y de la reflexión sobre los temas más diversos» (1956-59, XVI). Es mucho más tarde cuando la elegía experimenta cierta especialización temática, girando a menudo alrededor del misterio de la muerte; pero tampoco en la elegía moderna es un tema exclusivo; lo mismo nos encontramos con elegías que cantan la fugacidad de la vida, la nostalgia de la juventud perdida, los tiempos mejores pasados, la alabanza del campo, las ausencias. De todas formas constituye una indebida reducción, limitar la temática de la elegía exclusivamente a la muerte (Wardrop: 1967), aunque, en determinadas épocas, no se le puede negar una determinada predilección por lo lugubre y melancólico. A veces los mismos títulos y planteamientos son significativos como se nos revela en los famosos y no pocas veces imitados *Night Thoughts on Life Death and Immortality* (1742-1745) de Edward Young o la *Elegy Written on a Country Churchyard* (1750) de Thomas Gray.

En su tratado sobre «poesía ingenua y sentimental» (Schiller, 1989) F. Schiller, basándose en las interrelaciones del ideal y de la experiencia, introduce una interesante distinción entre lo elegiáco, lo idílico y lo satírico como actitudes que desem-

bocan luego en géneros del mismo nombre. Lo ideal y la experiencia pueden interrelacionarse de tres maneras: o bien en contradicción con la situación real dando lugar a la sátira, o bien en armonía con lo real, actitud que corresponde a lo idílico o bien, finalmente, lo ideal se sitúa entre los dos, es decir, se anhela, produciendo así lo elegiaco.

Aspectos formales

La estructura de la elegía es igualmente difícil de describir. La única constante es tal vez la brevedad. Suele presentar una situación inicial que desencadena la presentación de aspectos diversos desde una perspectiva subjetiva, emocional, sin rigor argumental. Quizá ningún preceptista español haya caracterizado tan acertadamente, tanto el esquema como el tono, como Herrera cuando dice: «Convienes que la elegía sea cándida, blanda, tierna, suave, delicada, tersa, clara, y si con esto se puede declarar noble, congojosa en los afectos y que los muere en toda parte, ni muy hinchada ni muy humilde, no obscura con exquisitas sentencias y fábulas muy buscadas; que tenga frecuente commiseración, quejas, exclamaciones, apóstrofes, prosopopeyas, excursos o paréntesis» (Herrera: 1972, 416s). La recomendación de evitar la *obscuritas* debida a sentencias exquisitas y fábulas se dirige contra una costumbre elegiaca practicada ya en la época alejandrina, en la que era frecuente entremezclar las lamentaciones con alusiones mitológicas a veces difíciles de identificar.

Desde el punto de vista métrico ya vimos que el género se inicia con un metro fijo, el dístico elegiaco, es decir, una estrofa compuesta por un hexámetro y un pentámetro. Pero este precepto no duró; sin embargo, las elegías modernas siguen siendo estróficas, con preferencia por los versos largos y solemnes y ritmos que subrayan este tono sosegado y lánguido. Las excepciones confirman también aquí la regla: piénsese en los versos de arte menor de las *Coplas* de Jorge Manrique o la imponente mezcla de versos de arte menor y mayor del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

El lenguaje de la elegía debe adaptarse al tono y la remática tanto en el léxico como en la sintaxis. «Per elegiam stilum

intelligimus miserorum» afirma Dante en *De vulgari eloquentia*, es decir, el lenguaje de la elegía es el de los desdichados. La misma adaptación se observa en el ámbito retórico «El ornato de ella ha de ser más limpio y reluciente que peinado y compuesto curiosamente» exige Herrera, es decir, el poeta elegiaco debe evitar la pomposidad y el rebuscamiento.

Formas de presentación y funciones

Originariamente, la recitación de la elegía se realizó en público, en banquetes, etc. y con acompañamiento de flauta. Como ocurre con casi todas las formas clásicas, de la recepción colectiva y auditiva pasa a la particular y visual. Pero recitada o leída, tiene la misma función: conmover al público, invitar a una reflexión sosegada o consolar a personas afectadas por desgracias. No cabe duda, que algunas elegías constituyen un testimonio estético de un profundo dolor o de un inalcanzable anhelo y desde luego no se pueden excluir las interferencias entre dos y más de estas funciones.

A menudo resulta muy difícil deslindar entre la elegía y diversos géneros limítrofes como el llanto o planto (del latín *placatus*) que también cantan la ausencia, el destierro o la muerte. Lo mismo ocurre con la endecha, que más que género, es una forma métrica poemática que se distingue por ser de arte menor, o más precisamente, de versos de menos de 8 sílabas. A partir del Siglo de Oro, se consolidó la forma heptasilábica.

Ejemplos

Por la herida que abril ha dejado en mi pecho,
ruedan mis dulces rosas sangrientas, una a una,
de manera que este próbre cuerpo está hecho
como un jardín de grana, a la luz de la luna.

—¡Oh, cómo me florecen! Nacida una apenas,
otra se pone encima. ¡Qué ardorosas marañas
de hilo carmin! ¡Qué ocaos! Los tallos de mis venas
me alumbran a mi mismo con mis bellas entrañas.—

Y yo solo me arranco las rosas porque quiero
que el camino no sea tan rojo ni tan largo...
Una rosa, otra rosa... ¡Pero nunca me muero!
El alma se me va, ¡y de pie, sin embargo!

J. R. Jiménez: *Elegías intermedias*, 4

* * *

En tu agonía, amor

¡Cuanto le costó a la muerte apagarle los ojos!
Sopló una vez,
dos veces,
tres veces —¡bien lo vi!—
y tus ojos siguieron encendidos,
Alguien dijo:
Ya no tiene ni sol ni sal en las venas
y los ojos no se le apagan.
Yo llegué a pensar que no se apagarían nunca,
que quedarían encendidos
para siempre
como las alas de una mariposa de oro
eternamente abiertas
sobre los despojos de la muerte.
Al fin todo se hundió...
y tu mirada se torció y se deshizo
en un ciclo turbio y revuelto...
Y ya no vi más que mis lágrimas.

León Felipe: «Bertuca» de *Cuatro poemas con epígrafe y colofón*

EPIGRAMA

El término

Etimológicamente, epigrama viene del griego *epigramma* donde significaba inscripción en una tumba, un monumento o una estatua.

Aspectos formales

De allí se explica una de sus características externas más llamativas: su extrema brevedad. Originariamente se componía en el distico elegíaco, es decir, la combinación de un hexámetro y un pentámetro. Después se abandonó muy pronto esta estructura y se introducen numerosas variaciones, siempre breves entre las que la redondilla adquiere una lugar privilegiado (Navarro Tomás: 1974, 534). García Gual compara el epigrama en el «pionero» del género, Pálades, con un «rígido estuche» (García Gual: 1991, 275) y sigue siéndolo hasta la actualidad.

A menudo el epigrama se construye sobre una vivencia personal que se enfoca desde una perspectiva original o también forma una glosa de circunstancias, actuaciones o una cita ajena. No es rara la elaboración climática con suspense que desemboca en una conclusión aguda y chispeante que nos revela la actitud y la cosmovisión del autor. Salta a la vista que la estructura del epigrama se presta adecuadamente a la creación del epigrama.

En el tono del epigrama notamos cierta tendencia a lo sentencioso; se evitan el apasionamiento y las emociones desbordantes. Prevalce, antes bien, la ironía y el desenfado. A veces los poetas epigramáticos no han podido esquivar el peligro del preciosismo, del amaneramiento y de la pedantería; en algunos casos caen incluso en insolencias u obscenidades de mal gusto.

El rasgo más destacado del estilo del epigrama moderno es el afán de elocuencia y brillantez; un hecho que se debe probablemente a la frecuencia con la que se presentaron los epigramas en las reuniones de artistas e intelectuales con el fin de impresionar la audiencia. No extraña, por tanto, si nos encontramos con innumerables juegos de palabras, ambigüedades, paradojas, hipérbolos, anagramas, ironías, etc.

Los temas

La temática del epigrama que originariamente se limitaba a la alabanza de una persona, de un acontecimiento, etc., se amplía después a los temas más variados prevaleciendo las personas y circunstancias que propiciaban un final sorprendente e ingenioso y las intenciones críticas y satíricas.

Dos funciones destacan en la creación de epigramas: en primer lugar la improvisación ad hoc como alarde de ingenio en los salones con la intención de comentar con chispa una circunstancia o echar un pitopo a una dama hermosa. Pero fuera del ambiente galante surge un segundo grupo: epigramas serios y más elaborados que expresan o sincera admiración o despiadada crítica.

No siempre es fácil distinguir claramente el epigrama de otras formas límitroses como el aforismo, la sentencia o la greguería, aunque esta última es una exclusividad de Ramón Gómez de la Serna.

Ejemplos

Filis, tus adoradores
burlas alegre y festiva,
cual la niña fugitiva
que juega con los amores,
Joven beldad, los ardores
que inspiras aun no has sentido;
mas cuando prenda Cupido
en tu corazón su fuego,
verás cuán serio es el juego
que empieza con un gemido.

Alberto Lista, *A Filis*

¿Qué es placer? Toro de raza,
pujante de bella traza,
que pisa veloz la arena
y el fuerte bramido llena
el ámbito de la plaza:

Mas... ese toro pujante
que, encendido en noble fuego,
lucha bravo y muere luego...
¿No es el ciego caminante...
y el abismo va delante?

Ángel Ganivet, *Placer*

HIMNO

El término

El término procede del griego *hymnos* y del latín *hymnus*, ambas palabras significando canto de alabanza a los dioses o a héroes. Antiguamente se solían recitar por un coro acompañamiento de cítara.

Tipología

La evolución de la forma originaria hace necesaria una distinción de tres tipos que han ido diferenciándose:

1) *el himno lírico* es el que nos va a ocupar en este apartado y que surge de la práctica griega con los himnos de Kalímaco o de Píndaro que canta los atletas olímpicos y del escaso cultivo en Roma como el *carmen saeculare* de Horacio que se convertirá en modelo para los tiempos posteriores;

2) *el himno litúrgico* que nace con el cristianismo y se desarrolla durante la Edad Media manteniendo su vigencia hasta la actualidad. A pesar de las numerosas variaciones mantiene su carácter estrófico y su función de canción de alabanza a Dios, a la Virgen y a los santos. Procede de la labor creativa de un San Ambrosio y de la posterior práctica monacal del *officium horarium*. Ha ido modernizándose y emancipándose con ramificaciones distintas según la religión y la nación;

3) *el himno nacional* no es un himno propiamente dicho tal como lo definimos aquí, sino una canción que ensalza los ideales políticos de una nación y a menudo es entregado al pueblo por decreto de los gobernantes.

Aspectos formales

Las características formales del himno lírico se pueden resumir de la siguiente manera: el himno es quizá la forma lírica más exaltada por su solemnidad, su sublimidad y la

comoción que alberga y quiere contagiar. Ese afán de llevar al éxtasis conlleva el peligro de que se produzca un vuelco hacia lo irónico y la sátira.

El sujeto enunciador es a menudo una primera persona del plural, un nosotros, que se dirige, también con cierta frecuencia, a un tú lírico. En el himno sobran las descripciones pero si encontramos —al igual que en la oda— cierta versatilidad sorprendente, digresiones, la autopersecución del poeta como tal poeta, la mención del interlocutor y la presentación de sus circunstancias personales.

Evidentemente, el poeta himnico intentará seleccionar las palabras y la sintaxis adecuada para hallar el estilo apropiado para las altas aspiraciones del contenido y de sugestión.

Los versos del himno se adecúan a la solemnidad, aunque no hay preceptos precisos ni para la medida, ni para la división estrófica; basta con que se evoquen con ellos la exaltación y la solemnidad.

Los temas

Temáticamente hablando, el himno surge del ámbito religioso para ensanchar luego los temas hacia lo heroico, los ideales, los soberanos, lugares, países o fenómenos destacados por alguna razón. Basta pensar en el *Himno a la luna* de Jovellanos, el *Himno al sol* de Espronceda y más recientemente en muchas piezas de *Cántico* de Jorge Guillén en el que se exalta la alegría de vivir y la perfección del mundo.

Ejemplos

Los cielos dan pregones de tu gloria,
anuncia el estrellado tus proezas,
los días te componen larga historia,
las noches manifiestan tus grandezas.

No hay habla ni lenguaje tan diverso
que a aquesta voz del cielo no dé oído;
vuela esta voz por todo el universo,
su son de polo a polo ha discurrido.

Allí hiciste al sol rica morada
allí el garrido esposo y bello mora,
lozano y valeroso su jornada
comienza, y corre, y pasa en breve hora.

Traspasa desde la una a la otra parte
del cielo, y con su rayo a todos mira.
Mas ¿cuánto mayor luz, Señor, reparte
tu ley, que del pecado nos retira?

Tus ordenanzas, Dios no son antojos,
avisos sabios son al tonto pecho.
Tus leyes, alcohol de nuestros ojos;
tus mandados, alegría y fiel derecho.

Temerite es bien jamás perecedero,
tus fueros son verdad justificada.
Mayor codicia ponen que el dinero,
más dulces son que miel muy apurada.

Amarte es abrazar tus mandamientos,
guardarlos mil riquezas comprendiendo;
mas ¿quién los guarda, o quién sus movimientos
o todos los niveles, o los entiendo?

Tu limpia en mí, Señor, lo que no alcanzo,
que si victoria deste vicio alcanzo,
derrocaré del mal la tiranía,
Dátsime oído entonces; yo continuo
diré: mi Redentor, mi bien divino.

Fray Luis de León: *Coeli enarratio*

* * *

Hay ya cielo por el aire
Que se respira.
Respiro, floto en venturas,
Por alegrías.

Las alegrías de un hombre
Se abundan fuera esparcidas.
Yo soy feliz en los árboles,
En el calor, en la umbria.

¿Aventuras? No las caza

Mi cacería.

Tengo con el mismo sol
La eterna cita.

¡Actualidad! Tan fugaz
En su cogollo y su miga.
Regala a mi lentitud
El sumo sabor a vida.

¡Lenta el alma, lentos pasos

En compañía!

¡La gloria posible nunca,
Nunca abolida!

J. Guillén: «Sabor a vida» de *Cántico*

ODA

El término

Tanto el término oda, del griego *ode*, como su variante latina *carmen* (ambas palabras significan canto), indican ya la estrecha relación del género con la música, de hecho, procedentes de la lírica coral griega, originariamente se cantaba y todavía hoy se procura amoldar su elaboración lingüística y métrica a facetas musicales.

Aspectos formales

La forma de la oda clásica se caracteriza por la versificación estrófica de variada distribución, siendo frecuente en la oda pindárica la tripartición en: estrofa, anastrofa, de construcción idéntica, y epístrofa o epoda de versificación distinta; probablemente esta estructura triádica se deba a la recitación reparada entre dos coros. Pero también se encuentra la variante de estrofas iguales (Safó, Anacreonte) que se conserva en la gran mayoría de las odas de la literatura occidental hasta la actualidad.

En la lírica española se conserva la elaboración con estrofas iguales desde las odas de Fray Luis de León hasta las de García Lorca o Pablo Neruda, por citar solamente algunos de los cultivadores destacados. Los dos últimos demuestran además que el género sigue en plena vigencia.

El lenguaje de la oda suele ser elevado, festivo, solemne, correspondiendo al tono exaltado y apasionado de la oda, sin dejar de ser personal y subjetivo, a veces incluso entrañable. Cuando Boileau en su *Art poétique* (1674) dice de la oda que «Son style impétueux souvent marche au hasard/chez elle un beau désordre est un effet de l'art», no recomienda el embrollo anárquico, lo indicado es un «hermoso desorden», es decir, el poeta no está obligado a cuidar meticulosamente el estilo, ni a seguir una argumentación rigurosa, sino que se puede permitir la divagación y la variación, la presentación de aspectos diversos del mismo tema, o también una elaboración casi dramática que desemboca en una decisión, una solución, una exhortación.

Los temas

Desde sus inicios la temática de la oda es variadísima. A menudo se dedica a personas, por ejemplo al mecenas o al soberano, a ciudades y paisajes para encomiar sus excelencias, con frecuencia se presenta en forma de reflexión contemplativa en torno a situaciones existenciales (recuérdese las famosas odas horacianas sobre el *carpe diem* y el *beatus ille*), pero también las hay satíricas, vituperando a personas y circunstancias, y otras, como no, cantando el amor y la alegría de vivir. Una particularidad temática es la oda que tematiza el quehacer del poeta o del artista en general, como ocurre, por ejemplo, ya en *Pindarum quisquis studet aemulari* de Horacio, y después en la *Oda a Salinas* de Fray Luis o la *Oda a Salvador Dalí* de Lorca. De todas formas, son casi siempre temas concretos sobre realidades concretas, próximas al poeta, no sobrenatural-situación creativa como ocurre en el himno, aunque a veces la situación creativa del yo lírico es la de una profunda conciencia.

La función

Como todos los géneros líricos clásicos también la oda estaba destinada a la recitación en público, acompañada de música y cantada por uno o varios coros. Posteriormente no se dejó de cultivar pero la recepción ya no es oral sino, como la de toda poesía en la actualidad, individual y silenciosa.

Ejemplos

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada.
Salinas, cuando suena
la música estremada
por vuestra sabia mano gobernada.

A cuyo son divino
mi alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino,
y memoria perdida
de su origen primera esclarecida.

Y como se conoce,
en suerte y pensamiento se mejora;
el oro desconoce
que el vulgo ciego adora,
la belleza caduca engañadora.

Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera,
y oye allí otro modo
de no perecedera
música, que es de todas la primera.

Ve cómo el gran maestro
a aquesta inmensa cítara aplicado,
con movimiento diestro
produce el son sagrado,
con que este eterno templo es sustentado.

Y como está compuesta
de números concordes, luego envía
consonante respuesta,
y entrambos a porfía
mezclan una dulcísima armonía.

Aquí la alma navega
por un mar de dulzura, y finalmente
en él así se anega,
que ningún accidente
extraño o peregrino oye o siente.

¡Oh desmayo dichoso!
¡Oh muerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!
¡Durase en tu reposo
sin ser destruido
jamás a aqueste bajo y vil sentido!

A este bien os llamo,
gloria del apostolado sacro coro,
amigo a quatro años
sobre todo tesoro;
que todo lo demás es triste lloro.

¡Oh! Suenen de continuo,
Salinas, vuestro son en mis oídos,
por quien al bien divino
despiertan los sentidos,
quedando alto demás amortecidos.

Fray Luis de León, *A Francisco Salinas*

El perro me pregunta
y no respondo.

Salta, corre en el campo y me pregunta
sin hablar

y sus ojos
son dos preguntas húmedas, dos llamas
líquidas que me interrogan
y no respondo.
no respondo porque
no sé, no puedo nada.

A campo pleno vamos
hombre y perro.

Brillan las hojas como
si alguien
las hubiera besado
una por una,
suben del suelo
todas las naranjas
a establecer
pequeños planetarios
en árboles redondos
como la noche, y verdes,
y perro y hombre vamos
olviendo el mundo, sacudiendo el trébol,
por el campo de Chile,
entre los dedos claros de septiembre.
El perro se detiene,
persigue las abejas,
salta al agua intranquila,
escucha lejísimos
ladridos,
orina en una piedra
y me trae la punta de su hocico,
a mí, como un regalo.
Es su fresca tierna,
la comunicación de su ternura,
y allí me preguntó
con sus dos ojos,
por qué es de día, por qué vendrá la noche,
por qué la primavera
no trajo en su canasta
nada
para perros errantes,
sino flores inútiles,
flores, flores y flores.
Y así pregunta
el perro
y no respondo.

Vamos
hombre y perro reunidos
por la mañana verde,
por la incitante soledad vacía
en que sólo nosotros
existimos,
esta unidad de perro con rocío
y el poeta del bosque,
porque no existe el pájaro escondido,
ni la secreta flor,
sino tino y aroma
para dos compañeros,
para dos cazadores compañeros:
un mundo humedecido
por las destilaciones de la noche,
un túnel verde y luego
una pradera,
una ráfaga de aire anaranjado,
el susurro de las raíces,
la vida caminando,
respirando, creciendo,
y la antigua amistad,
la dicha
de ser perro y ser hombre
convertida
en un solo animal
que camina moviendo
seis patas
y una cola
con rocío.

Pablo Neruda: «Oda al perro» de
Navegaciones y regresos

POEMA ESCÉNICO

El término y la historia

Aunque el género del poema escénico se cultiva, sobre todo en la lírica española reciente, su nombre ni se menciona en estudios y diccionarios al respecto. La tradición del género en

la literatura anglosajona, designado en este ámbito como *dramatic monologue*, es más arraigada, por lo menos a partir del Romanticismo inglés con R. Browning (*Dramatic Lyrics*, 1842), A. Tennyson (*Maud: a Monodrama*, 1855) y consolidada en nuestro siglo por T. S. Eliot (*Prufock*, 1917, *Ash Wednesday*, 1930) por citar sólo algunos pocos ejemplos destacados.

En España, el cultivador más prolijo al lado de León Felipe y Federico García Lorca parece ser Rafael Alberti quien introduce el nombre de *poema escénico* en un libro del mismo nombre publicado en 1962.

Possible definición

Para hacernos una idea de la concepción albertiana del género resultará muy útil transcribir el pequeño preliminar con el que introduce el libro:

«Poemas escénicos, líricos, dramáticos, tragicómicos, satíricos, burlescos... Para ser protagonizados, sobriamente, sin sombra de declamación, ya por actor o actriz. El suceso —o mínimo argumento— surge de modo natural, sin referencia de lugar, sin acotaciones, sin ninguna otra indicación escénica. Realmente, en algunos casos, pueden ser representados por dos, tres o más personas, pudiéndose realizar con todos ellos, o parte de ellos —según se desee—, un pequeño programa.» (Alberti: 1988, II, 911).

Rasgos formales

Algunos rasgos formales del poema escénico ya se desprenden de esta caracterización: es un texto de carácter lírico-dramático y de tono tragicómico, satírico, burlesco o cualquier otro. Es representable, no a través de una recitación declamatoria, sino de modo sobrio, natural. Tiene una reducidísima historia dramática pero esta situación enunciativa no se precisa espacial y temporalmente hablando. Puede haber varias «vozes», formando un grupo de interlocutores, lo que no excluye la posible realización con una sola voz. (Hay, por ejemplo,

entre los poemas albertianos un monólogo ante un espejo: *El espejo y el tirano*). Sin embargo, la forma más frecuente es la monológica dirigida a uno o varios interlocutores mudos. Estos interlocutores mudos parecen ser un requisito imprescindible. El yo enunciativo es en la inmensa mayoría de los casos un yo lírico ficticio que se encuentra en una situación emotiva significativa y refleja sus vivencias en un tono conversacional y espontáneo. El enunciado del poema escénico se distingue precisamente del dramático puro por la inmediatez y la aparente improvisación; no se «prepara» la situación como en el drama. El poema escénico constituye una especie de revitalización del lenguaje hablado, es como una reivindicación y defensa de la vertiente «oralizante» de la expresión lírica ante una casi exclusiva y aplastante «visualización».

La inmensa mayoría de los poemas escénicos se escribe en verso. Los de Alberti son a veces llamativamente polimétricos, predominando endecasílabos y octosílabos, en parte están divididos en estrofas aunque no convencionales. La sintaxis y el vocabulario de estos poemas tratan de crear el simulacro de una comunicación directa y conversacional prevaleciendo la estructura de pregunta y respuesta (formuladas a menudo por la misma «voz»), y la exclamación, la pregunta retórica o la simple afirmación en estilo directo.

Para los temas no hay ninguna limitación. Los hay de tema autobiográfico como los bellos ejemplares de León Felipe en *Canaris la luz*, o de tema religioso del mismo autor *Versos y oraciones del caminante*; pero encontramos también algunos poemas escénicos zafios como los insultos albertianos a la vieja prostituta de *La que yo habiera sido*, o el *Coloquio de perros* sobre la felicidad que producen las pulgas.

De todas formas, el género merece una investigación más a fondo ya que casi todo queda por hacer.

Ejemplos

Yo estoy un viejecillo. Lo estáis viendo.
Vivo siempre asomado a esta baranda.
Me gustan las palomas,
los gorriones y las golondrinas.

Me gusta todo lo que tiene alas,
lo que vuela en el cielo,
Yo siempre miro al cielo,
día y noche asomado a esta azotea.
¿Cuántos años? No sé.
Yo ya no duermo nunca.
Lo poquito de vista que me queda
quiero gastarlo contemplando el cielo.
El cielo es todavía muy azul,
tan azuladoamente azul que, a veces,
me hace llorar, y entonces
—cosas de viejo— pienso
que mis lágrimas son también azules
cuando el cielo se agita anubarrado,
gris y triste, o le salen
por todas las rendijas como espadas de fuego,
o en la noche se vuelve negra boca de lobo,
bueno, entonces me da mucho temor,
pues todo lo que vuela
desaparece para mí... Me gustan,
claro está, las estrellas,
pero arden fijas y muy altas... Sólo
puedo mirar aquellas que de súbito
vuelan de un lado a otro como pájaros
encendidos... ¿La luna?
Sí, claro está también... Pero a mis ojos
gusta más el azul del cielo por el día,
lo que vuela en el cielo...
¿Qué cielo tan azul el de hoy? Reluce
de un azul como nunca vi en mi vida.
Y sin embargo nada vuela hoy.
Se ve el silencio, pero sin un ala.
¿Qué amargo fin si ahora
se cerraran mis ojos para siempre!
Nada se llevarían,
ni siquiera el temblor de una paloma.
Pero algo escucho... Viene de los montes...
Cada vez zumba el cielo con más fuerza...
¿Qué pájaro será? Nunca hubo alas

que estremecieran tanto el aire. ¡Nunca!
Ya aparece. ¡Qué extraño!
Es como un pez de plata,
un gran pez volador,
en medio de la mar azul del cielo.
Viene recto hacia mí... Parece ahora
un inmenso venablo luminoso.
No zumba ya... Vuela callado... mudo...
Va más despacio... Baja...
¿Intentará posarse en la azotea?
No es posible? Ha pasado
casi rozando la baranda... Alguien
—¿me habré dormido y todo será un sueño?—
me ha dicho adiós—lo he visto— con la mano...
Se oye otra vez... No zumba... Vuelve ahora
esparciendo una música suave...
De nuevo me saluda...
Se delicia —¡oh milagro!— en el aire... ¿Qué escucho?
¿No es una voz? ¿La entenderé? ¿Quién eres?
¡Habla más alto! ¡No, más alto! ¿Cómo?
—Alguien que tú seguramente esperas.
—¿Esperar yo? Bien sé lo que me aguarda.
—Tus ojos aman el azul del cielo...
—Año el azul y el vuelo de los pájaros...
—¿Te gustaría ver el azul siempre?
—Si eso fuera posible...
—¿Y mirar siempre el vuelo de los pájaros?
—Si eso fuera posible...
—Soy el arcángel del azul... Mañana
vendré por ti —preparate—
al primer tiemblo del azul del día.
¡Adiós!

¡Adiós! ¿Será verdad? ¡Dios mío!
¡Vaya usted a saber! no estoy soñando,
Pero yo soy un viejecillo alegre,
vivo siempre asomado a esta baranda.
Me gustan las palomas,
los gorriones y las golondrinas,
y también, desde hoy,

—cosas de viejo loco—,
ese arcángel que vuela por el cielo,
sobre un gran pez de plata.

Rafael Alberti: «El viejecillo», de *El matador*
(Poemas escénicos)

• • •

Por la manchega llanura
se vuelve a ver la figura
de Don Quijote pasar.

Y ahora ociosa y abollada va en el rucio la armadura,
y va ocioso el caballero sin pecto y sin espadar,
va cargado de amargura,
que alla encontró sepultura
su amoroso batallar.
Va cargado de amargura,
que allá «quedó su venturan»
en la playa de Barcino, frente al mar.

Por la manchega llanura
se vuelve a ver la figura
de Don Quijote pasar.
Va cargado de amargura
va, vencido el caballero de retorno de su lugar.

¡Cuántas veces, Don Quijote, por esa misma llanura
en horas de desaliento así te miro pasar!
¡Y cuántas veces te grito: Hazme un sitio en tu montura
y llévame a tu lugar,
hazme un sitio en tu montura,
caballero derrotado,
hazme un sitio en tu montura,
que yo también voy cargado
de amargura
y no puedo batallar!

Ponme a la grupa contigo,
caballero del honor,
ponme a la grupa contigo,
pastor.
Por la manchega llanura

se vuelve a ver la figura
de Don Quijote pasar...

León Felipe: «Vencidos» de
Versos y oraciones de caminante

SONETO

Origen

El soneto es el género lírico que en gran medida ha conservado sus características originarias; también es uno de los más «recientes» de los que contemplamos en este repertorio. Los orígenes no son del todo claros, dado que unos sitúan su nacimiento en la poesía medieval, otros en la provenzal y un tercer grupo en la literatura renacentista italiana.

El término y la historia

Las aclaraciones etimológicas reflejan esta oscilación, porque para unos la voz «soneto» viene del provenzal «sonet» igual a melodía y para otros es una evolución del italiano «soneto» igual a sonidillo. De todas formas las dos procedencias hacen referencia a un fenómeno oral que podría remitir a una forma de recepción auditiva; sin embargo tendremos que volver a considerar este particular.

El hecho es que el soneto hace una carrera sin par en la literatura occidental porque desde su consolidación por Dante y Petrarca no ha dejado de encontrar cultivadores en España, Francia, Inglaterra, Alemania, constituyendo una especie de reto artístico para los poetas que se obligan a sí mismos a utilizar una estructura relativamente rígida para amoldarla a sus intenciones creativas. En España se produce una circunstancia curiosa con esta forma que muy probablemente sea la causa de las dudas acerca de si el soneto es una forma exclusivamente métrica o también un género literario independiente; me refiero al hecho de que Lope de Vega recomienda en su *Arte nuevo de hacer comedias* el soneto como una más de las posibles

estructuras métricas que se pueden emplear en el drama: «el soneto está bien en los que aguardán». Sin embargo, una mirada a la evolución del soneto en los países vecinos nos revela que abundan las muestras en los que el género se manifiesta claramente como forma literaria con pleno derecho de ciudadanía.

Aspectos formales y tipología

Entre los géneros líricos, el soneto es tal vez la forma tectónica por antonomasia; posee unos esquemas muy severos y simétricos, sin embargo, no sin posibilidades de sutil variación en el nivel métrico con repercusiones en el sintáctico y argumentativo.

Podemos distinguir tres tipos fundamentales de organización de la totalidad de los versos. El primero es la tripartición con exposición del tema en la primera, el desarrollo en la segunda y una especie de conclusión en la última parte. Se puede repartir, también con posibles variaciones, entre el primer cuarteto para la primera parte, el segundo cuarteto y el primer terceto para la segunda y el último terceto para el final (1 + 2 + 1 estrofas). La segunda posibilidad, muy frecuente desde el nacimiento del soneto, es la bipartición con dos estrofas ascendentes y dos descendentes entre las que se crea una tensión antagónica y/o antitética (2 + 2). La tercera posibilidad es la del climax continuo, desde el principio la tensión va creciendo permanentemente hasta el final (3 + 1 o incluso sin división estrofica alguna). Sea cual fuere la organización que escoge el poeta o que esté en boga en un determinado momento de la historia literaria, se ve claramente que la forma severa a la fuerza se impone a la materia del soneto, que los preceptos que acepta el creador le obligan a una minuciosa elaboración del contenido.

Muy estrechamente vinculada con la organización argumental va la ordenación métrica del soneto. El soneto originario, atribuido al siciliano Jacopo de Lantini (otros dicen que el inventor era Antonio da Tempo en 1332), combina un grupo de 8 endecasílabos con rima alterna ABABABAB y otro grupo de 6 con dos o tres rimas distintas en un solo bloque o en dos o tres. A partir del *dolce stil nuovo* con Dante y Petrarca el soneto

se vuelve más elegante con dos cuartetos ABBA ABBA y dos tercetos con rima más flexible (las más frecuentes: CDE CDE; CDC DCD). Es este el soneto que se considera el más clásico y a partir del cual se introducen una serie de modificaciones convirtiéndolo en el más portentoso género lírico sólo igualado por la canción. A partir de allí todo es posible con tal de que se guarde el número de 14 versos, es decir, surgen los sonetos alejandrinos, los sonetos con doce versos seguidos más un dístico que Shakespeare hizo famosos (organización muy apta para la estructuración climática); también se introdujo el soneto de arte menor, el llamado sonetillo con versos heptasílabos u octosílabos, con frecuencia eran precisamente estos que tienen rima asonante en vez de la consonante de los demás. A veces los cuartetos se convierten en serventesios (ABAB) o se termina con una estrofa distinta o permanece incluso inacabado. Quizá la variación más chocante sea el soneto polimétrico con diversas medidas como uno de los *Sonetos a Orfeo* de R. M. Rilke (II,1).

Todas las modificaciones cuentan naturalmente con el horizonte de expectativa del lector que debe tener *in mente* la estructura básica para poder descubrir y valorar la innovación. Sería imposible descubrir un soneto con estrambote, es decir, un soneto completo al que se añade una estrofa de tres versos que consta de un heptasílabo que rima con el último verso del último terceto y los dos restantes endecasílabos son parados sin comparar esta forma con el esquema básico de 14 versos.

La máxima sofisticación aparece con el llamado «ciclo de sonetos», que en alemán recibe el nombre más explicativo *Sonetenkranz*, es decir, corona de sonetos. Consta de 15 sonetos de los cuales el segundo hasta el decimocuarto empiezan con el último verso del soneto anterior y el verso primero del primer soneto es el verso final del decimocuarto. El decimocuarto soneto reúne todos los primeros versos de los 14 sonetos precedentes en el mismo orden.

Es muy difícil, si no imposible, hablar del lenguaje o del estilo del soneto porque resulta aún más variado que las transformaciones métricas y va del vocabulario y de la sintaxis más elevados y herméticos hasta el más sencillo o intencionalmente burdo.

Resulta igualmente difícil precisar la temática de los sonetos, porque parece que cuanto más avanzamos en la historia del género más variados se presentan los temas: desde el soneto a la divinidad hasta al cubo de basura no hay casi nada imaginable que no haya sido tema de un soneto.

Sin embargo, cabe advertir una particularidad del tratamiento de los temas sonetiles: es el género de más distanciamiento crítico y reflexivo del yo lírico frente al mundo. Consecuentemente observamos menos interiorización y menos emocionalidad en el soneto que en ningún otro género lírico. Lo que llama la atención es la actitud intelectual, reflexiva, cerebral. Es que las mismas dificultades técnicas de la forma obligan a una disciplina creativa que impide la libre emanación de los sentimientos, el fluir desenfrenado de las emociones; lo que no quiere decir que el poeta no disponga de una amplia flexibilidad organizativa dentro de la rigidez a la que obliga el género. El increíble se convencerá paladeando los sonetos de Garcilaso, de Quevedo, de Góngora, Rubén Darío, de Alberti y de cientos de poetas españoles y de otros idiomas.

Es evidente que una forma severa condiciona el tratamiento de la materia, siempre habrá una tensión entre la forma y el contenido, y más de uno ha fracasado al querer forzar en forma sonetil una materia no apta o al no poder contener los efluvios líricos ante una forma que exige un máximo de rigor creativo.

Al principio decía que el mismo nombre del soneto remitía a una concepción musical y por tanto oral del género; ahora bien, la preceptiva del soneto, en grado sumo en sus modificaciones experimentales, casi no puede prescindir de la percepción visual. Probablemente el soneto sea un género representativo de la transición entre la era de la oralidad y la de la literalidad. Los musicólogos han descubierto analogías entre el soneto y el motete a varias voces y la historia de la recepción nos destaca que a menudo el soneto se recibió o incluso se cantó con acompañamiento de laúd. Sin embargo, la artificiosidad argumental y métrica que observamos en los sonetos ya a partir del Barroco evidencian que su recepción por lo menos necesitaba un apoyo visual, si no era exclusivamente destinada a la lectura.

¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería!
Juntas estáis en la memoria mía,
y con ella en mi muerte conjuradas.

¿Quién me dijera, cuando en las pasadas
horas en tanto bien por vos me vía,
que me habiades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?

Pues en un hora junto me llevastes
todo el bien que por términos me distes,
llevadme junto al mal que me dejastes.

Si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.

Garcilaso de la Vega: *Oh dulces prendas*

* * *

Lindo con tu silencio, en la hora fría
en que todo está dicho. Palpo ciego
tu encontrado silencio. Parto y lleigo
de silencio a silencio, día a día.

Cierto estoy de que cierto no podría
entrar en tus murallas. Cierzo niego
que haya más fuerza en mí que la que entrego
a tu silencio, duda en tí, ya mía.

Con él limio. Sé que es la frontera
de no sé qué: —Tu muda primavera
torna en dudosos vientos mis certezas—.

Y en torno sigue tu silencio, y sigo
pensando en tí y sin tí, pero contigo,
si es que mueres en él o en él empezas.

Rafael Guillén: «Lindo con tu silencio» de
Pronuncio Amor