



**DETLI**

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales  
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo  
ISBN 978-950-585-116-4



UNION  
ACADEMIQUE  
INTERNATIONALE

## Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

**prosa.** Del latín “prōsa”, femenino del adjetivo “prōsus, -a, -um”, 'que anda en línea recta'. Conectada con esta palabra está el adverbio “prōsus” ('recta', 'derechamente'). (*prose* en inglés y francés).

*Discurso ordinario. En cuanto texto escrito, se opone, por su presentación en página como “todo seguido”, al “versus” ('vuelta'), texto que vuelve y repite estructura.*

Como el verso ha sido en todas las literaturas vehículo de la poesía, por contraste se ha caracterizado a la prosa como no poética, “sermo pedestris” con personalidad bien definida. Por una parte, tenemos el habla diaria o *prosa coloquial*, expresión directa e inmediata de las necesidades y voluntad del yo, generalmente dialogada. Y por otra, tenemos la *prosa elaborada*, no inmediata, más o menos mediata, y con la preocupación subyacente por la forma. Dentro de la prosa elaborada, una buena parte merece el nombre más específico de *prosa artística, prosa poética o prosa literaria*.

La prosa elaborada o artística generalmente se presenta escrita (novelas, poemas en prosa, libros de viajes, ensayos, etc.), aunque también puede dirigirse primordialmente al oído (discursos, conferencias, etc.): casi toda la *prosa oratoria*, más la *prosa del teatro*. Dentro de la prosa artística que se dirige a los ojos, podemos distinguir varios grupos: la prosa más cercana al verso (*prosa poética*); la prosa que intenta darnos más pormenorizadamente la visión que el autor tiene del mundo y los seres (*prosa narrativa*); y la prosa discursiva, que transmite las ideas del autor sobre un tema (*prosa ensayística*).

A los ojos se dirige también, aunque cae ya fuera de la categoría de prosa artística, la *didáctica* o *científica*, forma no artística de prosa elaborada.

La cuestión de los tipos de prosa puede suscitar el de los géneros literarios (M. A. Garrido Gallardo, 1988; A. García Berrio y J. Huerta, 1992; K. Spang, 1993), pero éste no es el objeto de nuestro trabajo, ni en sus géneros teóricos ni en los históricos. Nuestra clasificación de las prosas se apoya sólo en la expresión lingüística, en el contenido que expresa, y en la finalidad de esa expresión. Estamos de acuerdo con P. Henríquez Ureña (“En busca del verso puro”), cuando señala que tras la “terrazza del verso simple” se encuentran varios “escalones de formas variadas que tienden hacia la prosa” y aún están contagiadas por el verso. “Después se llega a la prosa de la oratoria clásica (...), y de grada en grada se alcanzan las contemporáneas imitaciones de la conversación”.

Atendiendo, pues, a la expresión lingüística, a lo expresado y a la finalidad, encontramos, en esquema, la siguiente escala de expresiones prosísticas:

Formas elaboradas de prosa: 1. 1. *Con intención artística*: Prosa poética, prosa oratoria, prosa narrativa, prosa del ensayo, prosa del teatro.-  
1. 2. *Sin intención artística (prosa utilitaria)*: Prosa científica, prosa periodística, jurídica, etc. 2. Forma no elaborada: Prosa coloquial.

## LA PROSA POÉTICA

Es un modo de expresión que alcanza el clima poético (emoción, polisemia, condensación, unidad, imágenes, vaguedad, sugerencia, etc.) mediante el uso exclusivo o predominante de la prosa. En su cruce con los

## prosa

grandes géneros literarios, produce modalidades como el *poema en prosa*, la *novela poética* (o el cuento poético) y el *teatro poético*.

El *poema en prosa*, seguramente el tipo más destacado de prosa poética, es una modalidad cuyas características son: brevedad, tener sentido completo, y provocar en el lector la emoción de la poesía, de manera más intensa por ser más condensada.

La motivación del autor que escribe prosa poética –y más aún si escribe poemas en prosa- es básicamente la misma que la del poeta en verso: un intento de comunicar emotiva y vitalmente con el lector (u oyente) mediante un lenguaje sintético, sinestésico y expresivo. Las notas principales de este lenguaje “expresivo”, según R. Lapesa, son las siguientes:

“sirve (...) para exteriorizar lo que sentimos, queremos o imaginamos, para la "expresión" cargada de afectividad (...) La emoción se traduce en ricas y variadas inflexiones de la entonación. Se omite decir lo que las circunstancias dejan comprender; se insiste, repitiéndolas, en palabras o frases. Las construcciones gramaticales se quiebran y desordenan. Las palabras y giros convenientes desde el punto de vista lógico, son reemplazados por otros que experimentan un cambio accidental de significación, usándose en "sentido figurado"”.

Las palabras, en el lenguaje poético –verso o prosa-, son semánticamente polivalentes: significan lo denotado y más (valores connotativos y contextuales). Por otra parte, en la poesía –prosa o verso- se potencia al máximo el plano fónico de las palabras: de ahí que en poesía –verso o prosa- se desarrollen los ritmos con particular pujanza.

Una gran diferencia hay, sin embargo, entre el poetizar en verso o en prosa. Al poetizar en verso tradicional, el poeta encuadra su vivencia dentro

de unos moldes rítmicos de *gran periodicidad*; mientras que al poetizar en prosa, el ritmo se supedita a la vivencia, a la cual acompaña discretamente. Tenemos entonces un ritmo de periodicidad reducida.

En el *verso* el decurso lingüístico está supeditado a los ritmos versales (metro, acento, rima, estrofa, pausas). En el *verso libre* se encuentran también algunos ritmos versales y otros ritmos semánticos, pero con periodicidad menor que en el verso tradicional. Y en la *prosa poética* se pueden encontrar todos los ritmos constitutivos del verso, pero con periodicidad muy disminuida, de modo que su esquema no se impone al lingüístico. Por su proximidad al verso, la prosa poética recoge los ritmos versales de manera aperiódica; y por ser esencialmente prosa, se plasma en el ritmo lingüístico, que recoge, sin discordancias, los ecos de ritmos versales.

## LA PROSA RETÓRICA

En la escala de tipos prosísticos, que van desde la prosa poética hasta la del habla cotidiana, la prosa retórica está más alejada del verso que la poética, tiene menos colisiones con él. La poesía y la oratoria comparten el campo de actuación: el *sentimiento* de los oyentes o lectores. Pero en cambio difieren en cuanto a la actitud básica: en la prosa oratoria predomina la función conativa, la apelación a un *tú* como juez, mientras en la poesía predomina la expresión de un *yo*.

La oratoria es fundamentalmente instrumento de acción: “*movere*”. También son funciones conativas “*docere*” y “*delectare*”; pero sobre todo “*movere*”. El poder psicagógico –de arrastre de almas- que tiene la Oratoria radica, sí, en el “*ethos*” del orador (en la presentación de su bondad sustancial, en su capacidad para que el público confíe en él, incluso en su encanto personal, manifestado de un modo especial en la “*captatio*

benevolentiae” del “præmium” o “exordium”). Y también radica el “movere” en el “pathos”, cuyo lugar más importante es el “epilogus” o “peroratio”. (A. López Eire, J. A. Hernández Guerrero – M. C. García Tejera).

La prosa retórica está alejada, por su misma esencia, del habla familiar. El pensamiento se ordena mediante ejes emotivo-estéticos, y en este ordenarse usa recursos propios del lenguaje expresivo, las *figuras*: anáforas, interrogaciones retóricas, exclamaciones patéticas, repeticiones, enumeraciones, comparaciones, paronomasias, retruécanos, etc. Pero, sobre todo, emplea el párrison o *paralelismo* de frases y la *correlación* o *paromœosis*. En definitiva, utiliza el *isocolon* en sus distintas modalidades. Obedece esto a un propósito de arquitectura verbal que sitúa radicalmente a la prosa oratoria entre las artísticas. El colofón de esta arquitectura, la punta activa dirigida hacia lo más profundo de los oyentes, es el impactante final, en el que se juega el éxito o el fracaso del discurso. En este electrizante final culmina el “pathos” del discurso, y se ubica naturalmente en la “peroratio” o “epilogus”. Aquí se apela a los afectos (mediante la indignación, la conmiseración, etc.)

Hay que distinguir, sin embargo, entre la “gran oratoria” u oratoria de tono mayor, y la oratoria de tono menor, más próxima al habla cotidiana. La gran oratoria (sobre todo el “*admirabile genus*”) utiliza los recursos del lenguaje expresivo hasta el máximo, y se dirige sobre todo a la *afectividad* de los oyentes. La oratoria de tono menor, por el contrario, usa mucho menos los recursos expresivos, y busca ante todo el *asentimiento racional* de los oyentes (persuasión intelectual). En la oratoria de tono mayor domina el apasionamiento; en la de tono menor, el raciocinio.



¿Cómo una prosa concebida para ser oída y para captar emotivamente al oyente va a olvidar un elemento tan sutil y penetrante como el ritmo? En la prosa oratoria, el ritmo es un instrumento de sortilegio –de inadvertido sortilegio- que conmueve al oyente y le graba con viva huella el cuerpo del discurso.

El *ritmo lingüístico* en la oratoria es importante, y constituye la base de los demás: el ritmo tonal se ajusta a él, y el paralelístico, en gran parte, también. En el ritmo lingüístico oratorio la simetría suele predominar sobre el contraste entre grupos fónicos sucesivos, lo que produce una impresión general de armonía. El contraste, en cambio, contribuye a que la atención permanezca despierta.

El predominio de grupos fónicos pares se da en textos de carácter contundente u objetivo; el de grupos fónicos impares, en otros de carácter emotivo o personal.

El *ritmo tonal* revela que, en los discursos categóricos, afirmativos, objetivistas, predominan los tonemas descendentes; en los emotivos, los ascendentes.

El *ritmo de pensamiento* en la oratoria es zigzagueante. Tiende a la linealidad, pero avanza a saltos, remansándose con mucha frecuencia en reiteraciones. Los *paralelismos* son la base de este ritmo. El paralelismo sinonímico es más frecuente que el antitético.

(Para los conceptos de *ritmo lingüístico*, *tonal*, *de pensamiento*, etc., así como para los conceptos de *grupo fónico* y *grupo acentual*, véase la entrada RITMO).

## LA PROSA NARRATIVA

Es el tipo de prosa artística en la que “el hombre expresa modos afectivos de intuir la realidad” (E. Anderson Imbert). Caen dentro de la prosa narrativa formas literarias tan diversas, y de técnica tan diferente, como el relato, la novela, la novela corta, el cuento, el diario, la carta literaria, los libros de viajes, las biografías, etc. (Incluimos, pues, tanto las formas en que predomina el elemento “ficción” como aquellas otras en que predomina el elemento “historia”). En definitiva, todas las formas en que el autor presenta, *narra* al lector un fragmento de realidad acaecida o posible, elaborada imaginativamente por el autor sobre la base de sus observaciones, vivencias, fantasías, etc.

A diferencia de lo que sucede en la prosa poética, *las palabras no son semánticamente movedizas*: cada palabra tiene un sentido propio, claro e inequívoco en el contexto. Esta prosa, casi siempre, aspira a narrar en lenguaje comprensible hechos verosímiles o bien realmente sucedidos. La fantasía se acomoda a la lógica: las palabras pierden la polisemia sugestiva de la prosa poética, e incluso la fuerza fónica de la prosa oral oratoria, reduciendo su virtualidad a su sentido primario para mejor servir a la finalidad descriptiva.

A diferencia también de las prosas lírica y oratoria, la subjetividad del autor se manifiesta menos en el texto. No es que esté ausente, porque se revela en la elección del tema, su elaboración y ejecución, su estilo, etc.; pero el autor no nos suele hablar directamente de sí: se oculta para presentarnos unos personajes, que a menudo encarnan diferentes facetas de sí mismo, y cuya individualidad está ahí, independiente de su autor, con sus propias circunstancias.



¿Qué sucede entonces con las narraciones en que el autor se nos presenta en primera persona? La gama de estos casos va desde las novelas o cuentos en que el narrador es su protagonista (narrador homodiegético), hasta los epistolarios y los diarios íntimos. Pensamos que incluso en estos casos, si alcanzan verdaderamente la categoría de artísticos, el autor se desdobra en narrador y personaje, y lo que nos presenta directamente es el personaje.

Así en los epistolarios la personalidad reflejada en la carta, la personalidad que ordena artísticamente los hechos y da su versión, no es la imagen completa y fiel del autor, sino sólo una de sus facetas: la que mejor cuadra con la persona –o el personaje- que recibirá la carta. Y la falsedad radical de los diarios estriba en que nuestra vida está en fluencia continua, y por pronto que el escritor intente confiar al diario –escamotear al tiempo- una experiencia de vida, ya ha pasado, y el autor ya *no es* quien era durante la vivencia. El autor se esfuerza por *evocar*, revivir algo complejo y fugitivo. Necesariamente simplifica, olvida detalles: lo que pasó empieza a esfumarse. En consecuencia, el “yo” del diario ya es “personaje”.

Coincide la prosa narrativa con la poética y la oratoria en ser *prosa artística*: en modificar la fluencia espontánea de la palabra mediante una norma estética que hará más eficaz la comunicación. Concretamente, la finalidad específica de esta prosa es evocar a través de los acontecimientos narrados el estado anímico vivido –real o imaginativamente- por el autor. Esta prosa busca, como la poética y la oratoria, una simpatía, una comunicación con el lector. Pero, a diferencia de ellas, lo hace mediante la descripción de hechos y personajes posibles o reales. Es una comunicación que enriquece al lector haciéndole vivir algo experimentado por otra persona, participar de su espíritu. Por otra parte, el escritor se libera de su

obra –su peso- y adquiere una esperanza: ser comprendido, sobrevivir en la humanidad, etc.

Al ser prosa artística, como las anteriores, utiliza a su vez figuras de estilo, selección léxica y sintáctica. Y, desde luego, ritmo.

El ritmo fónico fundamental en la prosa narrativa es el *lingüístico*, mientras los ritmos versales apenas aparecen. Esta simplificación nos muestra ya que la prosa narrativa se encuentra más lejos del verso que las anteriores.

Por su parte, el ritmo de *pensamiento* radica en la linealidad. Puesto que esencialmente la narrativa es la exposición afectiva de unos hechos, y éstos tienen un desarrollo temporal, un principio y un fin, la estructura de la obra narrativa debe ser lineal. Sin embargo, al novelista moderno le agrada el tratamiento original del tiempo (D. Villanueva), los escamoteos de la linealidad mediante excursiones al pasado, al futuro o al misterio. De ahí que en el análisis del ritmo de cada narrador sea importante observar el juego de linealidad y antilinealidad.

Otros elementos de ritmo de pensamiento pueden acompañar a la linealidad básica: repeticiones de *palabras clave* a lo largo de la obra, repeticiones de *frases* –modificadas o no-, y repeticiones de *situaciones*. Las de frases, y sobre todo las de situaciones, suelen crear circularidad, dejando en entredicho el tiempo y los hechos narrados. Las repeticiones en la narrativa –como los estribillos del verso- se sobrecargan ideológica y afectivamente, tomando casi siempre caracteres de símbolo.

## LA PROSA DEL ENSAYO

A medio camino entre la prosa artística y la científica, la prosa del ensayo participa de los caracteres de una y otra. Con la prosa científica tiene en común la intención didáctica, la importancia de lo ideológico, del contenido; y con las otras modalidades de prosa artística comparte a menudo la importancia de la forma y la vislumbre del yo a través de las ideas. Actualmente, es uno de los tipos de prosa más cultivados y con mayor repercusión social.

La palabra *ensayo* tiene su origen en los *Essais* de Montaigne (1580), considerándose precursores Séneca y Plutarco. Para el sentido actual de esta palabra se usaron anteriormente los términos *discurso*, *tratado*, y modernamente *estudio*, *divagación*, *reflexión*, etc. En todo caso, el ensayo trata de abordar informal y críticamente, desde la subjetividad del escritor, un tema. La exposición no sigue un orden rectilíneo, como la prosa de la ciencia, sino que busca el interés y el contacto con el espíritu del lector.

Dentro del ensayo se incluyen modalidades tan diversas como los comentarios extensos de actualidad y los volúmenes que abordan de modo personal diferentes temas culturales o sociales. Tienen en común la búsqueda de originalidad ideológica, la expresión artística de una manera de pensar.

De un ensayo esperamos menos rigor científico y más amenidad que de un libro de ciencia. Su contenido y su exposición nacen del fulgor imaginativo, de la rápida conexión de ideas. El ensayo es el reino de la intuición aplicada a la razón; por tanto, el ensayo puede todavía considerarse arte. Y, como arte, su prosa tiene a menudo en común con las otras formas de prosa artística el lenguaje expresivo (aunque preciso y claro

como el de la ciencia) y la elaboración del material formal para penetrar mejor, mediante el agrado, en el lector.

La prosa artística más cercana a la del ensayo es la narrativa: en general, el objeto que el escritor nos brinda es exterior a sí mismo, pero en ambas la personalidad del escritor se revela por debajo de lo expuesto. La comunicación con el lector se logra no directa, confidencialmente –como en la prosa poética-, sino mediatamente, a través de un hecho narrado –en la prosa narrativa- o de un hecho contemplado –en la del ensayo-. Coinciden también prosa ensayística y prosa narrativa en el *tempo* que su lectura exige, y en la univalencia del léxico, fundamentalmente claro en ambas.

Difieren, sin embargo, en el enfoque del objeto que media entre escritor y lector. La prosa narrativa tiende a la verosimilitud, y la del ensayo a la exactitud, a la verdad. Partiendo ambas de una intuición, de una particular visión del mundo, la prosa narrativa no pretende salirse, en sus formas más representativas, de la esfera del arte, disponiendo de mayor flexibilidad imaginativa para el desarrollo de la acción, combinación de elementos, desenlace, etc. El ensayo, en cambio, parte de una intuición que intenta fundamentar intelectualmente. Tiene, en parte, cortada la libertad del movimiento imaginativo por el objeto fijo, inmóvil.

Por otra parte, limita la prosa ensayística con la de la ciencia. En ambas lo fundamental son las ideas contenidas, a las que la forma se pliega, pasando inadvertida, por lo general, en la científica, y subordinándose instrumentalmente a las ideas -aunque no totalmente- en la ensayística.

¿Existe un ritmo en la prosa del ensayo? En cuanto esta prosa sea también artística, podemos esperarle: un ritmo semejante al de la prosa narrativa, un ritmo lingüístico que deleite y al tiempo subraye las ideas.

Como caracteres rítmicos podemos detectar: A) Restos de valores estilísticos en conexión con los grupos bimembres, trimembres, etc. B) El campo de los grupos acentuales se extiende básicamente entre los 2 y los 4 grupos, siendo más escasos los de 1 y 5. C) En general predominan los grupos pares, tal vez por el carácter fuertemente intelectual de esta prosa. 4º: El ritmo lingüístico y el tonal tienden a no reflejar el contenido con tanta fidelidad como en las prosas anteriores.

A su vez, el ritmo de pensamiento se caracteriza por su linealidad, que puede ser esporádicamente interrumpida por los retrocesos hacia ideas anteriormente expresadas.

## **LA PROSA CIENTÍFICA**

Se opone, por una parte, a la prosa artística, y por otra a la coloquial. Sirve para la exposición y transmisión de conocimientos, frente a la prosa artística, que servía para la transmisión de vivencias. Su característica más sobresaliente es centrarse en el contenido ideológico, atendiendo a la forma sólo en cuanto vehículo de las ideas. El lenguaje de la ciencia permite sustituir una frase por otra equivalente sin que el significado varíe, y esto es lo que lo diferencia del lenguaje artístico.

Mediante este lenguaje podemos enunciar juicios y razonamientos de manera objetiva, sin manifestar interés o emoción. Es el lenguaje *lógico*, donde lo que importa es la claridad y la exactitud. En él no debe quedar sobrentendido nada; y cada término estará empleado en sentido directo, con su significación permanente y justa.

La prosa científica, por tanto, evita las anfibologías, los equívocos, los tropos; puede repetir el mismo concepto con diferentes palabras, a fin de que el pensamiento quede claro y completo para su intelección. Y en cada palabra intentará acallar las connotaciones y los significados asociados que no sean pertinentes.

Este lenguaje, por tanto, implica también una voluntad de estilo: concisión, atención y exactitud verbal. Esto es lo que lo diferencia básicamente de la prosa coloquial. Responde esta voluntad de estilo a una actitud *intelectual*, que discrimina los objetos de conocimiento y discrimina la expresión lingüística.

La prosa científica se lee sin conciencia de ritmo, porque el lenguaje es puramente un medio. Se asemeja a la del ensayo, porque presta atención primordial al tema objetivo, que se aborda intelectualmente y de manera *lineal*. Como la prosa del ensayo, combina hábilmente simetría y contraste entre los grupos fónicos sucesivos. Pero se aprecia una pérdida de valores estilísticos propios en los grupos de intensidad y fónicos.

## **LA PROSA DEL DIÁLOGO**

El diálogo es la principal forma de comunicación lingüística. Lo esencial en él es la existencia de dos interlocutores que son alternativamente hablante y oyente (M. C. Bobes Naves). El contenido del diálogo admite una gran variedad de temas, tonos y formas.

Frente a la seriedad y mesura de la prosa científica, el diálogo se caracteriza por su agilidad y, con frecuencia, por su falta de propósito didáctico (dejando aparte diálogos peripatéticos y profesionales). En



cambio, el valor conativo del lenguaje, el deseo de influir sobre el oyente, halla en el diálogo un excelente medio. Y también la expresión de afectos (ternezas, insultos, etc.). Podríamos decir que el diálogo es el termómetro del espíritu humano en su relación con los otros seres.

Respecto a la forma, son características las *intervenciones muy breves*: de una sola oración a menudo, en su vivaz concisión se reducen a veces a un solo vocablo –interjecciones, por ejemplo-, o bien a oraciones inacabadas, cuyo sentido se completa mediante el gesto, el contexto, etc.

Otra característica notable –también en contraposición con la prosa de la ciencia- es *la importancia que en el diálogo tiene la entonación*, y su gran riqueza. La entonación alcanza en él su punto semánticamente culminante. Afirma T. Navarro Tomás:

“No hay vocablo, ni frase, ni momento de comunicación oral en que, junto al sentido lógico, no se advierta la presencia de elementos afectivos. El matiz emocional de la expresión, coincidente con el contenido ideológico, o bien atenuante, reticente y aun contrapuesto a veces a dicho contenido, determina y decide en definitiva la valoración del sentido e intención de las palabras.”

Distinguimos en el diálogo dos modalidades: la artística y la coloquial. Podemos comparar un buen diálogo teatral con una conversación que vamos oyendo por la calle. El primero imita la vida, copia una conversación hipotética, pero lo hace casi siempre dentro de los límites de la más ortodoxa gramática, y con una concisión y un ingenio que raramente se dan en la realidad. Puesto que es una forma de arte, refleja la vida, pero como un espejo favorecedor.

Lo artístico resulta de una tensión, un esfuerzo por ajustar con exactitud y hermosura las palabras al pensamiento. Lo artístico se detecta por la *condensación* expresiva. Quedan, por tanto, eliminadas las repeticiones innecesarias, las vacilaciones e inexactitudes que no sean estéticamente pertinentes.

¿Se puede hablar de ritmo en la prosa del diálogo? Sí. En ella, el ritmo *tonal* alcanza su máximo poder significativo. Por otra parte, en la prosa del *teatro* podemos esperar también ritmo *lingüístico*, puesto que es una prosa artística, en paridad con la narrativa, y más artística que las prosas ensayística y científica. En cambio, no podemos esperar ritmo lingüístico en el diálogo *coloquial*, que cae completamente fuera del área del arte, e incluso fuera del esfuerzo por el estilo.

Los diálogos artísticos que quieren imitar con mayor fidelidad el habla real se caracterizan, rítmicamente, por un fuerte predominio de grupos unimembres, por una notable cantidad de grupos cortos, y por la escasez e incluso ausencia de grupos largos.

Por el contrario, los más alejados del habla normal presentan los caracteres opuestos: aumento de los grupos largos y disminución de los más cortos, sobre todo de los unimembres.

Una y otra variedad de *diálogos artísticos* conservan los valores estilísticos propios de la prosa de arte: 1º. El predominio de los grupos de número par o impar acusa el carácter objetivador o emotivo del texto. 2º. Los grupos acentuales presentan los valores estilísticos generales: rapidez, movimiento, interés, en los cortos; digresiones ideológicas o circunstancialidad, en los largos. Y también los valores estilísticos particulares: en los grupos bimembres encontramos a menudo el convencimiento, la tendencia objetivadora, la energía; en los trimembres, la

emotividad en todas sus formas; en los tetramembres, la serenidad, el dolor contenido o el razonamiento.

Por su parte, el *diálogo coloquial* se caracteriza por una extraordinaria cantidad de grupos unimembres, que en los análisis que hemos realizado llegan casi al 50% del total. Después de ellos, los bimembres representan casi el 25%. El porcentaje va descendiendo a medida que el número de grupos acentuales aumenta. Otro de sus rasgos caracterizadores es la presencia de algunos grupos heptamembres (no presentes en el resto de las prosas examinadas), motivados por el tempo elocutivo extremadamente rápido.

Respecto a los valores estilísticos conexionados con el número de grupos acentuales comprendidos en los fónicos, el diálogo coloquial conserva los generales de los grupos largos y cortos. En cambio, no conserva los particulares de los grupos bimembres, trimembres o tetramembres.

Por lo que atañe al *ritmo tonal*, en el *diálogo teatral* acompaña al ritmo lingüístico y reproduce sus resultados, exactamente como en las demás prosas de arte. En cambio, en el *diálogo coloquial* sus resultados se ajustan a la norma lingüística española y sólo reflejan pálidamente los caracteres estilísticos del texto.

El *ritmo de pensamiento*, por su parte, presenta una clara función demarcadora entre el diálogo artístico y el no artístico: en el primer caso se apoya en la ordenada linealidad; en el segundo está ausente, por carecer la ideación de todo esquema regular y previsible.

## FINAL

Dentro de la gran variedad de formas de expresión en prosa, una primera y gran diferencia se establece entre la *prosa coloquial* (expresión inmediata y no conscientemente elaborada de las necesidades del yo en ese momento) y todas las demás. La prosa coloquial sólo necesita “perspicuitas”, claridad, capacidad de ser correctamente entendida e interpretada por el oyente u oyentes. Esto implica un dominio suficiente de la lengua común por parte de todos. La expresión lingüística puede estar acompañada, complementada –y a veces incluso sustituida– por los gestos y movimientos corporales.

Un paso adelante es el dado por el tipo de prosa que hemos llamado *utilitaria*, y que en realidad, según su utilidad o destino, engloba un conjunto de modalidades: la prosa usada en la ciencia, en los medios de comunicación, en los tribunales, etc. La prosa utilitaria carece de intencionalidad artística: no atrae la atención sobre sí misma, sino que se hace transparente para que el mensaje sea mejor vehiculado. Su condición básica es la “latinitas”: el uso de una lengua muy correcta gramaticalmente, y desde luego monosémica. En consecuencia, la prosa utilitaria ha de ser *elaborada*: pide un esfuerzo por parte del emisor, y ese esfuerzo elimina los posibles “vicios” lingüísticos (anacolutos, pleonasmos, ambigüedades, etc.)

Otro paso adelante, el último, es el dado por las prosas con intencionalidad artística. No solamente necesitan la “latinitas” o dominio de la lengua, sino también el “ornatus”, la belleza de la forma. Se diversifican, según la intencionalidad del mensaje y los medios lingüísticos empleados, y así encontramos el poema en prosa, la prosa poética, la oratoria, la narrativa, la dramática, e incluso la ensayística.

En este trabajo hemos intentado conjuntar el abanico de formas prosísticas con su correspondiente perfil rítmico. Porque creemos que la prosa posee un ritmo –independientemente de que el lector u oyente lo perciba o no-; y que cada tipo de prosa posee unas determinadas características rítmicas, comunes a todos los autores que la cultivan.

La teoría del ritmo de la prosa en sus tipos mayores no ha disfrutado de muchos estudios de conjunto, aunque sí existen numerosos de tipo parcial: aplicados a algún autor o período o tipo de prosa. Excepcional es la teoría clásica sobre la prosa retórica, muy nutrida y bien representada.

## BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON IMBERT, Enrique, *La prosa: modalidades y usos*, Barcelona, Ariel, 2000; BAUM, Paull Franklin, *The Other Harmony of Prose: an Essay in English Prose Rhythm*, Durham, Duke University Press, 1952; BECCARIA, Gian Luigi, *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Firenze, Leo S. Olschki, 1964; BERNARD, Suzanne, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1957; BOBES NAVES, M<sup>a</sup> del Carmen, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993; BOBES NAVES, M<sup>a</sup> del Carmen, *El diálogo*, Madrid, Gredos, 1992; COCULESCO, Pius Servien, *Science et Poésie*, Paris, Flammarion, 1947; CRAVER, Anne, "Critical Studies of the Prose Poem", *Esprit Créateur*, 39, 1999, pp. 84-92; FLUDERNIK, Monika, "Linguistics and Literature: Prospects and horizon in the study of prose", *Journal of Pragmatics*, 26, 1996, pp. 583-611;; GARCÍA BERRIO, Antonio, y HUERTA CALVO, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992; GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, *Teoría de los géneros literarios. Introducción, selección, bibliografía*, Madrid, Arco Libros, 1988; GRAMMONT, Maurice, *Traité pratique de prononciation française*, Paris,

Delagrave, 1948; HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Estudios de versificación*; GUERRERO, José Antonio, y GARCÍA TEJERA, M<sup>a</sup> del Carmen, *El arte de hablar*, Barcelona, Ariel, 2004; LAPESA, Rafael: *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra, 18<sup>a</sup> ed., 1988; LEROY, Christian, *La poésie en prose française, du XVIIe. siècle à nos jours. Histoire d'un genre*, Paris, Honoré Champion, 2001; LÓPEZ EIRE, Antonio: *Retórica clásica y Teoría literaria moderna*, Madrid, Arco/Libros, 2<sup>a</sup> reimpr., 2002; LÓPEZ GRIGERA, Luisa, *La Retórica en la España del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Universidad de Salamanca, 1995; MICÓ BUCHÓN, José Luis, *Curso de Teoría y Técnica literarias*, Barcelona, Casals, 1971; MURPHY, James J., *La Retórica en la Edad Media*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986; MURPHY, James J., “The arts of poetry and prose”, en *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. II: *The Middle Ages*, ed. Alastair MINNIS and Ian JOHNSON, Cambridge University Press, 2005, pp. 68-83; NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Manual de entonación española*, Madrid, Guadarrama, 1974; NORTON, Glyn P. “Theories of prose fiction in sixteenth-century France”, en Glyn P. NORTON (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. III, *The Renaissance*, Cambridge, 2001, pp. 305-313; NORTON, Glyn P. y COTTINO-JONES, Marga, “Theories of prose fiction and poetics in Italy: novella and romanzo (1525-1596)”, en *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. III, cit., pp. 322-338; PARAÍSO, Isabel, *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta, 1976; PARAÍSO, Isabel, “El ritmo de la prosa de Emilio Castelar”, en *Emilio Castelar y su época. Ideología, retórica y poética*, ed. J. A. Hernández Guerrero, Universidad de Cádiz, 2001, pp. 145-157; QUILIS, Antonio, HERNÁNDEZ, César, y GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor G., *Lengua española*, Valladolid, Industrial Litográfica, 5<sup>a</sup> ed. 1974; SALZMAN, Paul, “Theories of prose fiction in England: 1558-1700”, en *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. III, cit,



Isabel Paraíso

pp. 295-304; SPANG, Kurt, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993;  
VILLANUEVA, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*,  
Barcelona, Anthropos, 1994.

Isabel PARAÍSO

Universidad de Valladolid

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales