

IB DIPLOMA



MARIPAZ AGUILERA GAMERO

Jefa de Lenguas en GEMS World Academy Switzerland. Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Córdoba. Educadora, asesora, responsable de talleres de Literatura y examinadora en el IB. Experiencia en EE.UU. y Europa.

CONCEPCIÓN ALLENDE URBIETA

Asesora en Educación Internacional. Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza y DEA en Lingüística Aplicada por la Universidad Nebrija. Educadora, asesora y responsable de talleres de Literatura en el IB. Experiencia en América Latina y Europa.

GUILLERMO D. RODRÍGUEZ

Experto profesor en Letras egresado de la Universidad de Buenos Aires. Director Ejecutivo de la Consultora Latino Americana de Servicios Educativos. Educador, examinador y asesor en el IB, además de facilitador y responsable de talleres. Moderador del foro oficial de IB de profesores de Español A: Literatura.

M.ª ÁNGELES SÁNCHEZ CARRASCO

Experimentada profesora de Literatura del Programa del Diploma del Bachillerato Internacional. Licenciada en Filología Hispánica por la UCM. Examinadora de Literatura en español en el IB.

Propósito de la publicación**2**

1. Contextualización de la asignatura en el PD
2. Resumen del curso
3. Objetivos pedagógicos de esta publicación
4. La comunidad de aprendizaje en la literatura
5. Enfoques de la enseñanza y del aprendizaje
 - 5.1. Enfoques de la enseñanza
 - 5.2. Enfoques del aprendizaje
 - 5.3. Autoevaluación
6. Teoría del Conocimiento
7. Mentalidad Internacional (Interculturalidad)
8. Conocimientos previos
9. Relación con otras asignaturas
10. Creatividad, Actividad y Servicio (CAS)

1. Leer para entender**10**

1. Análisis del contenido
 - 1.1. Los temas
 - 1.2. Las ideas
 - 1.3. Los sentimientos
 - 1.4. Los conflictos
 - 1.5. Los personajes
 - 1.6. El ambiente
2. Análisis de las formas
 - 2.1. Los elementos estructurales
 - 2.2. La composición
 - 2.3. El estilo

2. La lógica con la que hacemos juicios sobre las obras literarias**44**

1. Los juicios literarios
2. La lógica (simbólica) que utilizamos en las humanidades y las artes
 - 2.1. La analogía
 - 2.2. La repetición
 - 2.3. El uso de la lógica simbólica
3. La lógica (clásica) que utilizamos en las ciencias
4. El juicio estético
5. Vínculos entre nuestra asignatura y TdC

3. El contexto de las obras literarias**52**

1. Texto y contexto
2. Ideas del autor acerca de la realidad (cosmovisión)
3. La época del autor
4. La época de la historia
5. Las circunstancias geográficas
6. La vida del autor
7. Características del conjunto de la obra del autor
8. Características del movimiento literario que el autor integra
9. Ideas del autor acerca del arte y de la literatura
10. Elegir los elementos contextuales relevantes

4. Escribir para expresar**60**

1. El lenguaje formal
2. Las expresiones propias del lenguaje literario
 - 2.1. Introducción
 - 2.2. Temas
 - 2.3. Composición
- 2.4. Personajes
- 2.5. Ambientes
- 2.6. Voces
- 2.7. Recursos
- 2.8. Estilo
- 2.9. Conclusión

5. Parte 1: Obras traducidas**70**

1. Lectura atenta de la obra traducida
2. Modelo de análisis de *Medea*, de Eurípides
3. Trabajo escrito
 - 3.1. Etapas

6. Parte 2: Estudio detallado

86

1. Cómo organizar el Comentario oral individual
 - 1.1. Ejemplos de preguntas de orientación para el Comentario oral individual
2. Texto dramático en verso: *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca
3. Textos narrativos: "El mar del tiempo perdido", de Gabriel García Márquez, y *El conde Lucanor*, de Don Juan Manuel
4. Textos en verso: Poemas de Jorge Guillén y de sor Juana Inés de la Cruz
5. Discusión (solo en el Nivel Superior)
 - 5.1. Ejemplos de preguntas de orientación para la Discusión

7. Parte 3: Géneros literarios

102

1. Definición de *género*
2. Poesía o género lírico
 - 2.1. Los temas frecuentes
 - 2.2. La estructura
 - 2.3. La voz lírica
 - 2.4. El ambiente
3. Teatro o género dramático
 - 3.1. La *Poética*, de Aristóteles
 - 3.2. Las voces dramáticas
4. Narrativa breve o cuento
 - 4.1. Los cuentos anteriores al siglo XIX y la función didáctica
 - 4.2. Los cuentos modernos y la brevedad
5. Autobiografía y ensayo o género ensayístico
 - 5.1. Autobiografía
 - 5.2. Ensayo o género ensayístico
6. Novela o género narrativo
 - 6.1. La estructura
 - 6.2. El punto de vista
 - 6.3. Ejemplos de novelas para su estudio

8. Parte 4: Opciones

126

1. Opción 1. Prosa no perteneciente al género de ficción
 - 1.1. Ensayo
 - 1.2. Autobiografía
 - 1.3. Literatura de viajes
2. Opción 2. Nuevos géneros
 - 2.1. Novela gráfica
 - 2.2. La narración hipertextual
 - 2.3. *Fan fiction*
3. Opción 3. Literatura y cine
 - 3.1. Lenguaje cinematográfico
 - 3.2. La Presentación oral individual
 - 3.3. Modelo: *Los santos inocentes*
4. Cómo organizar la Presentación oral individual
 - 4.1. Antes de la Presentación oral individual
 - 4.2. Durante la Presentación oral individual
 - 4.3. Después de la Presentación oral individual

9. Prueba 1

160

1. Características de la Prueba 1. ¿Qué texto elegir?
2. Textos en prosa: "Mephisto-Waltzer", de Sergio Pitlor; *El día de mañana*, de Ignacio Martínez de Pisón, y *El hombre que amaba a los perros*, de Leonardo Padura
3. Textos en verso: Poemas de Ivis Acosta y de Raquel Lanseros
4. Recomendaciones para redactar el Análisis literario guiado (NM) o el Comentario literario (NS)

10. Prueba 2

176

1. Características de la Prueba 2
 - 1.1. ¿Qué método se utiliza para seleccionar la pregunta?
2. Estructura del Ensayo
3. Estrategias de examen de la Prueba 2
4. Modelo de Ensayo

11. La Monografía

184

1. El tema
2. La pregunta de investigación
3. La redacción
 - 3.1. Página de título
 - 3.2. Índice
 - 3.3. Introducción
 - 3.4. Sección principal o cuerpo
 - 3.5. Conclusión
 - 3.6. Referencias bibliográficas
4. La presentación
5. La probidad académica
 - 5.1. La bibliografía
 - 5.2. Las citas
 - 5.3. Las referencias
 - 5.4. El uso de enciclopedias en línea y otros sitios web de información
6. Modelo de Monografía
7. Reflexión sobre la planificación y el progreso
 - 7.1. Las sesiones de reflexión
 - 7.2. Esquema de las sesiones de reflexión

1 Leer para entender

Contenidos

1. Análisis del contenido
 - 1.1. Los temas
 - 1.2. Las ideas
 - 1.3. Los sentimientos
 - 1.4. Los conflictos
 - 1.5. Los personajes
 - 1.6. El ambiente
2. Análisis de las formas
 - 2.1. Los elementos estructurales
 - 2.2. La composición
 - 2.3. El estilo



Conocimientos previos

- ¿Qué obras literarias ha leído hasta ahora, tanto en el colegio como por su cuenta?
- ¿Además de lo que expresan, se ha preguntado de qué manera lo expresan?
- ¿Le parece que esa manera de expresar un contenido determinado influye en el contenido mismo?
- ¿Ha estudiado ya algún vocabulario técnico, como conflicto, imagen, narrador, voz lírica, trama, etc.?

► Por qué una guía de análisis literario

Este tema del libro brinda las herramientas necesarias para saber qué buscar en una obra literaria.

La asignatura Español A: Literatura tiene como meta esencial que un estudiante del Programa del Diploma del IB sea capaz de **leer, comprender y analizar textos complejos**, y nada más complejo que una obra cuya finalidad es artística.

La guía que se encuentra a continuación presenta, de manera ordenada y metódica, aquellos elementos cuya identificación facilita una comprensión más cabal, tanto del sentido de las obras como de sus características técnicas que permiten generar ese sentido. Asimismo, la guía indica qué hacer con los elementos identificados cuando se emprende el análisis literario.

El programa de Español A: Literatura ofrece varios ejemplos de obras literarias para aprender cómo entender textos complejos. Disponer de un instrumento constante para el abordaje de las diversas obras, como es esta metodología de análisis literario, permite establecer semejanzas entre ellas y avanzar en el aprendizaje de las habilidades que la asignatura pretende desarrollar en los estudiantes.

► Guía de análisis literario

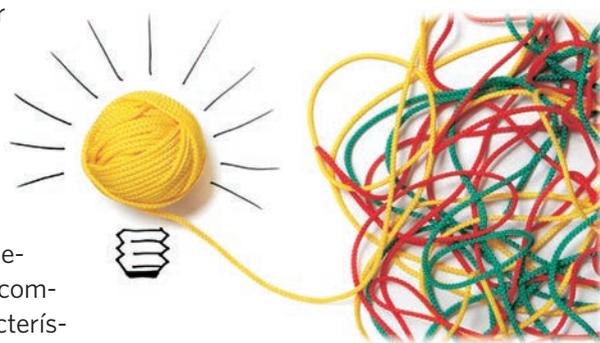
Esta guía propone un camino para introducirse en el análisis de textos de distintos géneros literarios. Ahora bien, se trata únicamente de una ayuda para los primeros pasos de dicho análisis, pues cada texto tiene unas particularidades que, obviamente, no están contempladas en la guía, ya que esta ha sido concebida para afrontar cualquier texto, pero ninguno en especial.

Por eso, **la guía no debe utilizarse como si fuera un cuestionario**: es necesario ir más allá, analizando en cada obra aquellas particularidades que no estén contempladas aquí. Es conveniente, entonces, detenerse en cada aspecto y observar qué elementos que no figuran en la guía pueden ser importantes en la obra que se está analizando.

Conviene buscar siempre los vínculos entre los distintos aspectos a analizar y evitar su análisis por separado. **Un texto es una unidad**, y como tal fue escrito, por lo tanto **hay que estar siempre atento a las posibles relaciones entre los diversos factores que constituyen una obra**.

En esta guía se analizan dichos factores, porque resulta más fácil investigar la obra de este modo. Sin embargo, en las obras suele haber, por ejemplo, relaciones entre el tiempo y el espacio, el espacio y los personajes, los temas y el estilo, la métrica y los sentimientos, las acotaciones escénicas y la trama, etc.

También es importante comprender que **el análisis de un texto artístico busca verdades provisionales, dado que no se trata de una ciencia exacta**. De ahí que, ante un mismo problema, se pueda hallar más de una solución y tener argumentos válidos para sostenerlas. En esos casos, **es conveniente consignar cada una de las soluciones y los argumentos respectivos**, pues discutir con uno mismo enriquece el análisis.



Teoría del Conocimiento¹

1. ¿Puede un análisis literario aportar mayor significado a las obras que leemos? ¿Por qué?
2. ¿Es necesario aprender una técnica de análisis literario que nos ayude a "leer para entender"? Justifíquelo.
3. ¿Cuáles son las características que una obra presenta para ser considerada literaria?
4. Y el lenguaje, ¿qué características presenta para ser considerado literario?
5. ¿Cuál es la finalidad primordial del lenguaje escrito?

¹ Teoría del Conocimiento, uno de los componentes tronales del Programa del Diploma del IB.

► Organización de la guía de análisis literario

Antes de pasar a la descripción de cada uno de los elementos de esta guía, veamos en el cuadro siguiente cuáles son todos ellos y cómo está organizada:

ANÁLISIS DEL CONTENIDO	<ul style="list-style-type: none"> • Temas • Ideas • Sentimientos • Conflictos • Personajes • Ambiente (lugar, época, contexto socioeconómico) 		
ANÁLISIS DE LAS FORMAS	Elementos estructurales	Género narrativo	<ul style="list-style-type: none"> • Espacios • Tiempo • Repeticiones • Focalización • Trama
		Género dramático	<ul style="list-style-type: none"> • Espacios • Tiempo • Repeticiones • Trama
		Género lírico	<ul style="list-style-type: none"> • Voz lírica y tono • Gradación • Repetición • Simetría • Diseminación y recolección • Oposición • Paralelismo • Nivel fónico
		Género ensayístico	<ul style="list-style-type: none"> • Postura del autor • Aspectos del tema • Conclusiones parciales
	Composición	<ul style="list-style-type: none"> • Interna • Externa • Relaciones entre composición interna y externa 	
	Estilo	<ul style="list-style-type: none"> • Nivel morfológico • Nivel sintáctico • Nivel semántico 	



El templo ateniense del Partenón (siglo V a.C.) es el mejor ejemplo de la búsqueda de la perfección y la armonía. Los elementos estructurales de una obra artística funcionan como columnas que sostienen el edificio de dicha obra.



El poema narrativo *El gaucho Martín Fierro* fue llevado a la gran pantalla en 1968 por el director Leopoldo Torre Nilsson.

1. Análisis del contenido

En esta guía, llamamos **contenido** al conjunto de los elementos que ayudan a construir el sentido de la obra, su significado, es decir, lo que el autor, consciente o inconscientemente, expresa.

1.1. Los temas

Se trata del conjunto de cuestiones de índole general que un autor trata con la obra. En efecto, un **tema** es una cuestión de carácter general que se enuncia como una construcción nominal sustantiva (una construcción de palabras cuyo núcleo es un sustantivo). Por ejemplo, en *El gaucho Martín Fierro*, poema narrativo del argentino José Hernández, el tema central puede enunciarse como: "La vida del gaucho".

Los temas que habitualmente aparecen en obras literarias son: la **amistad**, el **amor**, la **soledad**, la **muerte**, la **literatura** misma, etc. Los temas de una obra constituyen el conjunto de cuestiones de las cuales la obra trata (deliberadamente o no). De ese conjunto, uno de los temas suele ser el **tema central**, y el resto, **temas secundarios**.

En la gran mayoría de los casos, los temas están implícitamente tratados en las obras, por eso se ha dicho que son cuestiones de índole general que un autor trata *con* el texto, y no necesariamente *en* el texto.

Primero hay que identificar todos los temas, argumentando acerca de su validez como tales. Luego, se debe establecer el tema central, argumentado también sobre esta elección. La argumentación es muy importante: debe demostrarse que un determinado tema es tema de la obra y también que el tema central lo es².

► Puesta en común

Haga un listado de temas y busque imágenes pictóricas, poemas, novelas, obras de teatro, músicas y canciones que representen esos temas.

1. ¿Cómo se transmiten esos temas en las distintas formas artísticas?
2. ¿Por qué se habla de temas universales?
3. ¿Cuáles son los temas que más preocupan a jóvenes de entre 16 y 20 años?

1.2. Las ideas

Se trata del conjunto de las posiciones que un autor toma, consciente o inconscientemente, respecto de los temas. Una **idea** es una oración en la que se afirma algo respecto de un sujeto que es un tema de la obra. Por ejemplo, en *El gaucho Martín Fierro*, la idea central puede enunciarse así: "La vida del gaucho es desgraciada, porque sufre la persecución de los sectores más poderosos de la sociedad, pero debe adaptarse, aun a riesgo de desaparecer como grupo social".

Observemos la estructura de esta oración:

La vida del gaucho es desgraciada, porque sufre la persecución de los sectores más poderosos de la sociedad, pero debe adaptarse, aun a riesgo de desaparecer como grupo social.



Como en el caso de los temas, suele presentarse una **idea central** y otras **ideas secundarias**. También como en ese caso, en la gran mayoría de las obras, las ideas están implícitamente expresadas, por eso se dice que son el conjunto de posiciones que el autor toma respecto de los temas *con* la obra, y no necesariamente *en* la obra.

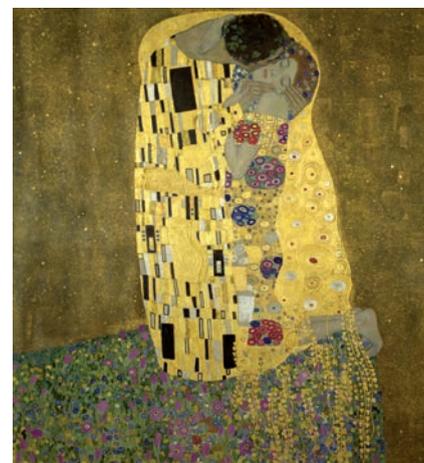
Primero hay que enunciar todas las ideas, argumentando por qué son esas las ideas de la obra. Luego se establece la idea central, argumentado también sobre esta elección. La argumentación es muy importante: debe demostrarse que una determinada idea es una idea de la obra y también que la idea central lo es³.

² En buena medida, este apartado se basa en: Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Ariel. Barcelona, 1992.

³ *Ibidem*.

Indague

1. ¿Cuáles son los temas más tratados por el arte? Compare las formas en que esos temas se tratan en las distintas artes.



Klimt, Gustav. *El beso* (1908). Österreichische Galerie Belvedere, Viena. En la obra de Klimt, la mujer es un tema recurrente.

Indague

2. ¿Cuáles son las características del gaucho? ¿Con qué país o países se identifica?

1.3. Los sentimientos

En el caso de la **poesía lírica** –aunque no exclusivamente–, el autor, además de **pensamientos**, suele expresar **sentimientos**. La poesía lírica es tal vez el género más sentimental y subjetivo. Sin embargo, las obras de todos los géneros literarios suelen expresarlos en mayor o menor medida.

En *El gaucho Martín Fierro*, José Hernández expresa, conscientemente o no, determinados sentimientos respecto de la realidad representada. Muestra, por ejemplo, un sentimiento de compasión por el sufrimiento del gaucho. Sentimientos como el amor o el odio, el rencor, la simpatía, la nostalgia, etc., son habitualmente expresados mediante la poesía lírica.

En el poema "Lo fatal", del nicaragüense Rubén Darío, se expresa claramente el sentimiento de angustia existencial del yo lírico al comprender el sinsentido de la vida humana.

Se deben enunciar los sentimientos preponderantes en la obra a analizar, y argumentar acerca de su presencia en la misma.

1.4. Los conflictos

Una manera muy eficaz de crear sentido o significado en una obra es plantear un conflicto. En una obra literaria, se llama **conflicto** a una situación en que se enfrentan dos visiones de la realidad, los intereses de distintos sectores, dos personas (que en la literatura llamamos personajes), dos fuerzas o cualquier otro factor que genere una dualidad.

En la novela *Doña Perfecta*, del español Benito Pérez Galdós, se enfrentan dos visiones de la sociedad española del siglo XIX: una que podemos denominar urbana y liberal, frente a otra que puede considerarse rural y conservadora. En este caso, el autor toma decididamente partido por una de las visiones, con lo que su intención es mostrar las limitaciones de una de ellas y la necesidad de la otra.

En otros casos, el autor permanece neutral frente al conflicto, como sucede en *Romeo y Julieta*, del inglés William Shakespeare, con el ancestral enfrentamiento entre Capuletos y Montescos, las dos familias de los amantes. Pero en uno y otro caso, el conflicto contribuye con la generación de temas, ideas y sentimientos.

Un elemento importante a tener en cuenta es qué **tipo de conflicto** presenta la obra literaria:

- Puede tratarse de un conflicto interno, es decir, de un personaje consigo mismo.
- También el conflicto puede surgir entre dos personajes que se disputan algún tipo de bien buscado.
- Asimismo, existen conflictos entre un personaje y su entorno, su sociedad, su grupo social, etc.
- El conflicto puede suscitarse entre dos grupos de personajes. El tipo de conflicto puede provenir también de su asunto: puede tratarse de conflictos políticos, económicos, sociales, familiares, individuales, etc.

La tarea es identificar los conflictos que se plantean, argumentar acerca de su existencia en la obra y formular las ideas y sentimientos que generan.

Hay poemas que expresan solo sentimientos, pero también existen novelas u obras teatrales sentimentales, en las que las motivaciones de los personajes y, por lo tanto, sus acciones, están inspiradas en sentimientos.

El género menos sentimental es el ensayo, dado que en este predomina la expresión de ideas.

Shakespeare, William. *Romeo y Julieta*. Ilustrado por Juan Ramón Alonso. Vicens Vives. Barcelona, 2014.



1.5. Los personajes

Llamamos **personaje** al agente de la acción de una historia, es decir, a quienes realizan acciones en un texto narrativo o en un texto dramático. ¿Por qué incluimos a los personajes en el análisis de los contenidos? Porque, en la mayoría de los casos, los personajes son portadores de significados: expresan explícitamente, o con sus acciones, ideas, sentimientos o conflictos contenidos en una obra.

La trama está hecha con personajes que luchan con la naturaleza, con el ambiente, con las fuerzas socioeconómicas, con otros personajes o, incluso, consigo mismos. Dado que la existencia de los personajes está ligada a las acciones que estos llevan a cabo, los personajes solo existen en las obras que narran acciones (género narrativo: novela, novela corta y cuento) o las presentan (género dramático).

Teoría del Conocimiento

1. Algunos autores dicen que sus personajes cobran vida propia. ¿Cómo se podría interpretar esta afirmación?
2. Augusto, personaje de *Niebla*, del escritor Miguel de Unamuno, decide acabar con su vida, y al final de la acción de la obra va en busca del autor para enfrentarse a él. Unamuno le recuerda que no existe, que es una invención. ¿Conoce otras obras que presenten la misma idea sobre los personajes que actúan contra los designios del autor? ¿Cómo puede interpretar esa situación?

1.5.1. Los componentes del personaje

Casi todos los personajes literarios se nos revelan en tres ámbitos:

- Su **identidad**: nombre, características físicas y no físicas, pensamientos y sentimientos, y clase o sector social que integra.
- Su **conducta**: ¿su comportamiento es coherente con su identidad?, ¿cuándo?, ¿cuándo no?, ¿cambia?
- Sus **relaciones con otros personajes**: ¿cómo se relaciona?

Por lo tanto, lo primero que se debe hacer es analizar estos aspectos, al menos en los personajes más destacados de una obra.

► Los procedimientos para la caracterización de los personajes

Una vez que se han analizado cómo son, cómo se comportan y cómo se relacionan, el paso siguiente es analizar **cómo sabemos todo eso de los personajes**. Habitualmente, obtenemos conocimientos relativos a los personajes de cuatro maneras distintas (tres explícitas y una implícita):

- Mediante **el narrador** (solo en las obras del género narrativo): muchas veces el narrador nos dice cómo es el personaje (lo describe) o cómo se comporta.
- Mediante **el personaje mismo**: a veces es un personaje quien se describe a sí mismo o reflexiona acerca de su modo de ser, actuar o relacionarse.
- Mediante **otros personajes**: a veces son otros personajes los que nos proveen de esa información.
- Mediante **su conducta**: en ocasiones, el modo de ser de los personajes no está explícito, sino implícito en su forma de actuar.



Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ilustrado por Svetlin. Vicens Vives. Barcelona, 2015. Quijote y Sancho son personajes antitéticos, a la vez que complementarios. Caballero y escudero construyen su relación conforme se suceden sus aventuras.

Enfoques del aprendizaje

Habilidades de investigación

Busque información sobre la clasificación de los personajes en el teatro y su evolución. Después, investigue sobre la evolución de los personajes en la novela. Finalmente, comparta sus hallazgos y discuta con los compañeros.



Emma Bovary, protagonista de la novela *Madame Bovary*, es descrita por Flaubert en repetidas ocasiones, tanto físicamente como a través de su conducta.

El paso final es observar **cómo se dan a conocer los personajes**. En la mayoría de los casos se produce una combinación de todos estos elementos. Por ejemplo, el personaje X es descrito en sus rasgos físicos por el narrador, pero sus características no físicas las conocemos porque es un personaje muy reflexivo que se cuestiona su modo de ser; a su vez, sabemos cómo se ha relacionado con su padre a través del personaje de su madre. Para hacer un análisis profundo de un personaje, se puede organizar la información en un cuadro de doble entrada⁴:

		PROCEDIMIENTO DE CARACTERIZACIÓN			
		El narrador	El personaje mismo	Otros personajes	Su conducta
Personaje X	Identidad	Nombre			
		Características físicas y no físicas			
		Pensamientos y sentimientos			
		Clase o sector social que integra			
	Conducta				
	Relaciones con otros personajes	Personaje Y			
Personaje Z					

1.6. El ambiente

El **ambiente** en que se desarrolla la acción de una obra está constituido por las circunstancias en que los hechos suceden.

Como en el caso de los personajes, el ambiente está claramente ligado a la acción, a los hechos, de modo que solo se observa en las obras que narran acciones (género narrativo) o las presentan (género dramático).

Al analizar el ambiente, debemos atender a tres aspectos centrales:

- **El lugar.**
- **La época.**
- **El contexto socioeconómico.**

¿Cómo proceder? Primero, se debe **definir el ambiente**; por ejemplo, una novela puede desarrollarse en los años inmediatamente posteriores a la Revolución francesa, o bien, en el ambiente de la alta burguesía urbana italiana durante la Segunda Guerra Mundial.

En segundo lugar, se deben **establecer las características** de dicho ámbito.

Finalmente, es conveniente **investigar**:

- En qué medida los hechos de la obra se ven influidos por el ambiente.
- Si el autor pretende expresar alguna idea acerca del mismo o sobre alguno de sus aspectos.
- Hasta qué punto el ambiente influye sobre los personajes.
- Cómo estos se adaptan o no a los ámbitos en los que les toca actuar.

En ciertas obras, el ambiente es un mero telón de fondo; en otras, la acción de la obra se lleva a cabo para hacernos observar aspectos del ambiente en que se desarrolla.

Enfoques del aprendizaje

Habilidades sociales

En parejas, busquen información sobre los distintos ambientes psicológicos que pueden aparecer en una obra. Recreen esos ambientes de forma literaria, visual y cinematográfica, o teatral.



- *La desheredada*, de Benito Pérez Galdós, muestra cómo el ambiente social, junto con la herencia biológica, puede influir en la conducta de los personajes.

⁴ En buena medida, este apartado se basa en: Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Síntesis. Madrid, 1993.

2. Análisis de las formas

Llamamos **forma** al conjunto de los elementos de carácter técnico, estrictamente artísticos, que permiten al autor expresar el contenido (es decir, el sentido o significado de la obra) de una manera tal que resulte efectiva para conmover, convencer, emocionar o atrapar al lector⁵.

2.1. Los elementos estructurales

A nivel estructural, se presentan diferencias significativas entre las obras de los distintos géneros literarios, de modo que abordaremos este tema de la guía de análisis literario estableciendo claramente las peculiaridades de cada género. Como ya hemos visto, los **elementos estructurales** de una obra artística (literaria, en este caso) funcionan como columnas que sostienen el edificio de dicha obra. Son elementos cuya evolución puede seguirse en todo su transcurso, aunque algunos, varios o todos ellos pueden sufrir cambios importantes en ese transcurso.

2.1.1. Los elementos estructurales en el género narrativo y en el género dramático

Las obras del género narrativo (novela, novela corta y cuento) y las obras del género dramático presentan en la estructura algunas semejanzas, pues están basados en acciones. Las acciones solo pueden llevarse a cabo en determinados **espacios** y en un determinado lapso de **tiempo**. Otro elemento que se observa en ambos géneros son las **repeticiones** (véase pág. 21).

Uno de los elementos que incluiremos en este apartado se verifica casi exclusivamente en las obras de género narrativo: lo que llamamos **focalización**. En la narración, las acciones aparecen siempre narradas por uno o más narradores, cuya naturaleza conviene analizar. En cambio, en el género dramático, las acciones se presentan de manera directa, sin la mediación de un narrador, y las conocemos mediante el discurso directo de los personajes.

Finalmente, también existe un elemento de análisis al que denominamos **trama**, que está presente tanto en el texto narrativo como en el dramático, pero en el que se observan algunas diferencias en cada uno de estos dos tipos de texto, justamente porque, en un caso, la acción es narrada y, en el otro, la acción es presentada de manera directa.

► Los espacios

Los **espacios** constituyen el lugar físico concreto en que se desarrollan las acciones de la obra.

La caracterización y el significado de los espacios

La primera tarea al analizar los espacios es establecer sus características, particularmente aquellas que hay que inferir o que tienen un aspecto simbólico. En este sentido, los espacios funcionan a veces como **mero marco de la acción**, como telón de fondo.

⁵ Los términos *forma* y *contenido* han sido muchas veces cuestionados hasta por los propios escritores, dado que la obra artística no se concibe sobre la base de esta dualidad, sino de manera unitaria. Sin embargo, los utilizamos aquí como una manera, entre otras, de organizar el análisis literario, con plena consciencia de su artificialidad.

Teoría del Conocimiento

¿Hasta qué punto el espacio que nos rodea puede determinar nuestras sensaciones y emociones? Piense en espacios de obras leídas que le hayan causado una sensación específica.



Macondo, en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, y Vetusta, en *La Regenta*, de Leopoldo Alas, Clarín, son ciudades ficticias basadas en Aracataca (Magdalena, Bogotá) y Oviedo (Asturias, España), respectivamente.

Otras veces constituyen el **soporte de la acción**: la acción se desarrolla en un espacio típico respecto de las acciones mismas (el salón de baile, en la novela burguesa del siglo XVIII; el camino, en la novela picaresca; o la sala, en el teatro del siglo XIX).

En otras oportunidades, el espacio es una **metáfora del personaje**, es decir, que reproduce –o se opone– a algún aspecto del personaje: su estado anímico, su carácter, su aspecto físico, etc.

Ocasionalmente, el espacio es una reproducción verosímil de **espacios reales**. En otras ocasiones, son **espacios apartados del mundo habitual u objetivo**: en el caso de la ciencia ficción, del relato fantástico o de la novela del realismo mágico.

En cualquiera de estas opciones, un determinado espacio puede representar la libertad o la opresión, el saber o la ignorancia, la tranquilidad o la inquietud, y muchas otras posibilidades.

Puede ser útil para la caracterización de los espacios preguntarse en cada caso si se trata de un espacio presente o pasado, un espacio real, o evocado o soñado, un espacio de la narración (desde donde se narra, en el caso de los narradores-personajes) o un espacio de la historia (donde ocurren hechos de la historia).

La evolución de los espacios

El estudio de la **evolución de los espacios** es el fin último del análisis de los espacios. Como elemento estructural, la evolución del espacio contribuye a comprender el diseño o mapa conceptual de la obra. Para su análisis es conveniente **enumerar** primero todos los espacios y luego **observar si pueden agruparse de alguna manera significativa**.

Los siguientes son resultados de hipotéticos estudios de la evolución espacial. Son ejemplos virtuales⁶:

OBRA A		OBRA B		OBRA C		OBRA D	
Espacios cerrados	La casa	El subterráneo ⁸ de París	Un departamento ⁷		Predominio de espacios muy reducidos	El calabozo	El barco
	El cine		El tren	La calle			
	La casa		Los pasillos	El baño		La pizzería	
Espacios abiertos	Las calles del centro		El tren	La calle			El hotel
	Los suburbios		El propio departamento	El calabozo		El aeropuerto	
	El parque	Espacios amplios	El teatro	La playa	El barco		
	La calle						
	La playa						

⁶ En buena medida, este apartado se basa en: Garrido Domínguez, Antonio. *Op. cit.*, y García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Síntesis. Madrid, 2001.

⁷ Departamento o apartamento.

⁸ Subterráneo o metro (tren subterráneo).

Enfoques del aprendizaje

Habilidades de pensamiento

Escriba las acotaciones para un espacio y tiempo determinados de una obra leída.

Se comparte con el resto del grupo y cada uno aporta nuevas ideas para incrementar las sensaciones que el espacio debe provocar.

► El tiempo

El **tiempo** es el lapso o periodo en el cual se producen hechos de la acción. Son cinco las cuestiones vinculadas con el tiempo que pueden estudiarse en una obra: *el orden, la duración, la frecuencia, la consignación y la evolución*.

El orden temporal

Si bien la acción (el conjunto de hechos narrados o presentados) se ha producido en un orden cronológico, muchas veces nos es narrada o presentada en un **orden temporal** distinto respecto de aquel en que los hechos se producen.

El cuadro siguiente explica los **tipos de alteraciones del orden cronológico** que se observan habitualmente en las obras:

ANACRONÍA	Es la narración o presentación de hechos fuera del orden cronológico del hilo central de la historia.	
	Retrospección o analepsis: introducción de acontecimientos anteriores a los que se están narrando.	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Interna: comienza y termina después del comienzo y antes del fin de la acción base. ▪ Externa: comienza y termina antes del comienzo de la acción base. ▪ Mixta: comienza antes del inicio de la acción base y termina después del comienzo de la misma.
	Prospección o prolepsis: introducción de acontecimientos posteriores a los que se están narrando.	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Interna: comienza y termina después del inicio y antes del fin de la acción base. ▪ Externa: comienza y termina después del fin de la acción base.
ACRONÍA	Es la narración o presentación de sucesos que ocurren en un marco temporal indeterminado.	

El autor dispone el orden de los hechos de acuerdo con una infinidad de factores (carácter de los personajes, necesidad de suspenso, necesidad de que los hechos se comprendan, etc.).

La palabra **flashback** es utilizada a menudo para referirse a la retrospección o analepsis, y **flashforward**, para la prospección o prolepsis. No obstante, hay que tener en cuenta que dichos términos, aunque describen lo mismo, son propios del lenguaje fílmico, y no del literario.

Teoría del Conocimiento

1. ¿Sigue nuestra memoria el tiempo cronológico?
2. ¿Qué influencias determinan los recuerdos y nuestra forma de organizarlos?
3. ¿De qué forma esto se representa en la literatura?

La duración temporal

La **duración temporal** es el estudio de las diferencias en cuanto a la duración de las acciones y la duración de su narración. Hay **tres procedimientos** que producen tal diferencia:

- **Elipsis:** es la eliminación de una parte de los hechos. Generalmente, el lector puede reconstruirlos por indicios.
- **Sumario** o resumen (*telling*): es la concentración de una abundante cantidad de hechos en pocos párrafos.
- **Escena** (*showing*): es la presentación viva de la actuación de los personajes y, generalmente, de sus diálogos.



Kafka, Franz. *La metamorfosis y otros relatos*. Ilustrado por Tino Gatagán. Vicens Vives. Barcelona, 2003. En *La metamorfosis* tiene lugar una de las escenas más conocidas de la obra: Gregor Samsa, convertido en insecto, trata de evitar ser aplastado por su padre, que se muestra horrorizado tras ver la transformación monstruosa de su hijo.

La frecuencia temporal

La **frecuencia temporal** es el estudio del número de veces que los sucesos de la historia son narrados. En este sentido, se cuentan **tres tipos de relato**:

- **Acción singulativa:** es la narración o presentación, por única vez, de lo que ocurre una sola vez en la historia.
- **Acción iterativa:** es la narración o presentación, por única vez, de un hecho que ocurre varias veces a lo largo de la historia. Generalmente se trata de la narración o presentación de hábitos.
- **Acción repetitiva:** es la narración o presentación en varias oportunidades de un hecho que ocurre solo una vez en la historia.

La consignación del tiempo

La **consignación del tiempo** es la manera peculiar en que el narrador, un personaje o las acotaciones (en el caso del género dramático) dan cuenta o dejan establecido el paso del tiempo en una obra. Existen **tres procedimientos**:

- **Consignación precisa:** consiste en establecer el transcurso del tiempo en términos de años, días de la semana, horas, etc. (*en 2017, el jueves, a las 15 h*).
- **Consignación imprecisa:** consiste en establecer el transcurso del tiempo de modo que no se puede reconstruir de manera precisa el tiempo transcurrido entre un hecho y el siguiente (*luego, a la tarde, días más tarde*).
- **Consignación subjetiva:** consiste en un transcurso temporal condicionado por la percepción de un personaje o del narrador (*el almuerzo duró días*).

La evolución del tiempo

El estudio de la **evolución del tiempo** es el fin último del análisis del tiempo en la obra. Como elemento estructural, la evolución del tiempo contribuye a comprender el diseño o mapa conceptual de la obra. Los siguientes son resultados de hipotéticos estudios de la evolución temporal. Son ejemplos virtuales⁹:

La **novela contemporánea** ha sido un verdadero campo de experimentación en lo que respecta a la expresión de la temporalidad. En ella, el tiempo no aparece ligado a la lógica habitual, sino que se fragmenta, pierde continuidad y expresa la complejidad con que el hombre contemporáneo ve el mundo y se ve a sí mismo.

El análisis de la evolución del tiempo no es otra cosa que el resultado de la observación combinada de los elementos anteriores (orden, duración, frecuencia y consignación).

OBRA E			
Tres días	Escena	Algunas retrospecciones	Consignación imprecisa
	Sumario	Algunas retrospecciones	Consignación precisa
	Escena	Algunas retrospecciones	Consignación subjetiva
	Sumario	Algunas retrospecciones	Consignación imprecisa
Elipsis			
Acronía			
Elipsis			
Un año	Sumario	Relato iterativo	Consignación imprecisa
		Relato singulativo	Consignación precisa

OBRA F		
Consignación imprecisa	Escena	Prospección
Consignación precisa	Sumario	El día anterior al crimen
	Escena	El día del crimen
Consignación imprecisa	Escena	Acronía
Consignación precisa	Sumario	El juicio

⁹ En buena medida, este apartado se basa en: Garrido Domínguez, Antonio. *Op. cit.*, y García Barrientos, José Luis. *Op. cit.*

► Las repeticiones

Llamamos **repetición** a la aparición constante, y a veces hasta obsesiva, de alguno de los tres elementos siguientes:

- **Una palabra o una construcción lingüística.**
- **Un hecho.**
- **Un objeto.**

Este género de repeticiones es denominado **motivo** o *leitmotiv*, o incluso **elemento recurrente**.

Generalmente, estas repeticiones tienen un **valor simbólico**, pero dicho valor conviene analizarlo como **tema** al realizar el análisis del contenido. En este momento, en tanto elemento estructural, corresponde analizar la evolución de las repeticiones.

La evolución de las repeticiones habitualmente se produce como consecuencia de cambios en alguno de los factores siguientes: la **frecuencia** de la repetición; el **contenido** de la repetición (por ejemplo, un objeto que aparece repetidamente cambia su color o su forma en algún momento); si es una frase u oración, su **orden sintáctico**; si es una palabra, su **contexto**, etc.

Como elemento estructural, la evolución de las repeticiones contribuye a comprender el diseño o mapa conceptual de la obra.

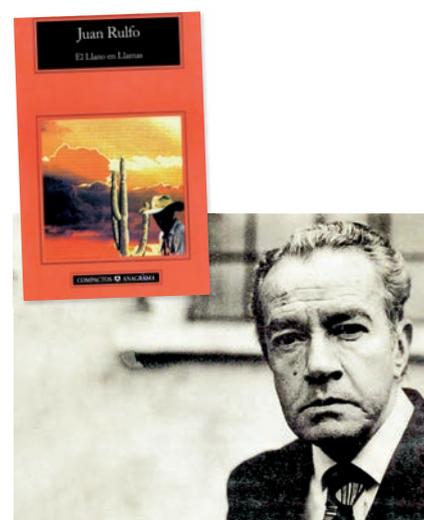
Los siguientes son resultados de hipotéticos estudios de la evolución de repeticiones en una obra. Son ejemplos virtuales:

OBRA G			
Los ladridos	Los ojos		La expresión "la noche boca arriba"
Aparecen constantemente en la imaginación del personaje.	Los ojos miran.	Aparecen con mucha frecuencia.	Aparece permanentemente asociada al descanso.
Aparecen constantemente en la realidad.		Aparecen con poca frecuencia.	
Desaparecen.	Los ojos espían.		Aparece permanentemente asociada al terror.
	Los ojos son mirados.	Son de color celeste.	
		Son de color negro.	

► La focalización

La **focalización** es la posición que adopta el narrador para narrar o describir. Este elemento aparece casi exclusivamente en obras del género narrativo, dado que, en las del género dramático, la acción es presentada de manera directa, sin la mediación de un narrador.

Al analizar la focalización debemos considerar tres problemas: *los tipos de narrador, el punto de vista y la evolución de la focalización*.



El ejemplo de "Los ladridos", en el cuadro de la izquierda, está tomado del cuento "No oyes ladrar los perros", de *El llano en llamas*, del escritor mexicano Juan Rulfo.

Otro elemento que la **novela contemporánea** ha utilizado como campo para la experimentación es el punto de vista narrativo. Que la narración se lleve a cabo desde diversos puntos de vista no tiende a negar que exista una realidad objetiva, sino que la misma se construye mediante distintas miradas sobre "la realidad".

Los tipos de narrador

El cuadro siguiente muestra los cuatro tipos de narrador más habituales:

TIPOS DE NARRADOR	El narrador es un personaje. Observa la acción desde dentro de la acción misma. Narra con pronombres de primera persona. Se lo denomina narrador homodiegético .	El narrador no es un personaje. Observa la acción desde fuera de ella. Narra con pronombres de tercera persona. Se lo denomina narrador heterodiegético .
El narrador puede instalarse en la intimidad de los personajes y analizar sus pensamientos y sentimientos.	<p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;">Narrador protagonista (cuenta su propia historia).</p> <p style="text-align: center;">↓</p>	<p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;">Narrador omnisciente (cuenta como quien lo sabe todo).</p> <p style="text-align: center;">↓</p>
El narrador observa desde fuera, y solo por las manifestaciones externas de los personajes puede deducir sus pensamientos y sentimientos.	<p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;">Narrador testigo (como personaje menor, cuenta la historia del protagonista).</p>	<p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;">Narrador cuasiomnisciente (se limita a contar lo que cualquier persona podría observar).</p>

En este cuadro se utiliza terminología de distinta procedencia, aunque no hay contradicción en ese uso: hay al menos dos tipos habituales de **narradores homodiegéticos**¹⁰ (protagonista y testigo) y otros dos tipos habituales de **narradores heterodiegéticos**¹¹ (omnisciente y cuasiomnisciente).

También hay obras en las que quien narra utiliza la **segunda persona** (ya sea del singular o del plural).

Estas variaciones resultan un factor bastante decisivo en las obras de carácter narrativo, dado que no produce el mismo efecto en el lector una narración llevada a cabo por un personaje situado dentro de la acción misma que una narración desde fuera de ella.

El punto de vista

Este es el segundo factor a observar.

Cuando el **narrador** es **heterodiegético** (omnisciente o cuasiomnisciente), la posición narrativa puede cambiar sin que cambie el tipo de narrador. En efecto, una narración puede hacerse en tercera persona, pero registrar preferencial o exclusivamente las percepciones de un determinado personaje, por momentos, y, en otras situaciones, las de otro personaje, con lo cual podría cambiar el punto de vista sin que cambie el tipo de narrador.

Cuando el **narrador** es **homodiegético** (protagonista o testigo), conviene estudiar de qué manera el carácter del personaje, sus estados de ánimo, su situación, etc., influyen en su modo de narrar.

El personaje narrador, es decir, homodiegético, sea testigo o protagonista, puede expresar amor u odio respecto de un personaje. O puede despreciarlo y que eso influya en la narración, por ejemplo, omitiendo sus acciones o sus palabras.



Un narrador homodiegético (protagonista o testigo) funciona como una cámara cinematográfica, pues ambos cuentan la historia tal y como la están viendo.

¹⁰ Para más detalles, véase: Genette, Gérard. *Figuras III*. Lumen. Barcelona, 1991.

¹¹ *Ibidem*.

La evolución de la focalización

El estudio de la **evolución de la focalización** es el fin último de su análisis. Como elemento estructural, la evolución de la focalización contribuye a comprender el diseño o mapa conceptual de la narración.

Los siguientes son resultados de hipotéticos estudios de la evolución de la focalización. Son ejemplos virtuales¹²:

OBRA H	
NARRADOR OMNISCIENTE	Desde el punto de vista del personaje X
	Desde el punto de vista del personaje Y
	Desde el punto de vista global

OBRA I	
NARRADOR TESTIGO	Antes de conocer el crimen: narración objetiva, ausencia de odio.
	Después de conocer el crimen: narración subjetiva, odio al protagonista.

OBRA J	
Predominio de un narrador cuasiomnisciente	
NARRADOR TESTIGO	La mujer
	El marido
	El amante
Predominio de un narrador protagonista	

► La trama

La **trama** constituye la manera peculiar en que el escritor, a través del narrador, ha decidido relatar la historia. Por ejemplo, la historia siempre se produce de manera cronológica, pero el escritor puede decidir narrarla de manera no cronológica para producir suspense. La historia se rige por la lógica de la vida cotidiana, en cambio, la trama responde a una lógica artística. Muchos de los elementos estructurales ya vistos contribuyen a la configuración de la trama: la elección de un tipo de narrador y del punto de vista, la organización del tiempo y del espacio, la introducción de descripciones y del discurso de los personajes, etc.

Los elementos de la trama del texto narrativo

Se pueden distinguir en la trama los elementos siguientes:

Unidades narrativas Son aquellas que narran acontecimientos que producen un avance de la acción.	Resúmenes Son secuencias en las que se narran muchos hechos en poco espacio (véase apartado "El tiempo").	Reproducción de la voz de los personajes
	Escenas Son presentaciones vivas de la acción de los personajes (véase apartado "El tiempo").	
Unidades no narrativas Son aquellas que no producen un avance de la acción.	Informes Son secuencias en las que se brinda información acerca de los personajes, su situación, el espacio, el ámbito, etc., de manera abierta y explícita. Generalmente aparecen en las descripciones.	
	Indicios Son secuencias en las que se brinda información acerca de los personajes, su situación, el espacio, el ámbito, etc., de manera encubierta o implícita y que se suele advertir como tal al completar la lectura de la obra. Generalmente, dicha información se refiere a la acción y al destino final de los personajes.	

¹² En buena medida, este apartado se basa en: Anderson Imbert, Enrique. *Op. cit.*, y Tacca, Óscar. *Las voces de la novela*. Gredos. Madrid, 1989.

Los elementos auxiliares de la trama del texto narrativo

Las descripciones

La **descripción** es un fragmento textual en el que se atribuyen características a objetos, espacios, ámbitos o personas. En toda descripción, los sentidos cumplen una función decisiva, por eso en las descripciones tienen un papel muy importante los recursos que expresan las sensaciones.

En la **descripción de objetos** es importante observar algunos de los rasgos siguientes: forma, tamaño, color, posición, textura, temperatura, consistencia, intensidad, sabor, olor, resonancia, iluminación, etc.

En lo que respecta a la **descripción de personas**, esta puede adquirir los rasgos de una **prosografía**, cuando se observan las características físicas; de una **etopeya**, cuando se describen los aspectos morales o espirituales; o de un **retrato**, cuando se combinan las dos anteriores.

La reproducción de la voz de los personajes

La **reproducción de la voz de los personajes** consiste en el estudio de la forma que toma el discurso de los personajes en una narración.

El cuadro siguiente resume todas esas formas. Debe aclararse que, en dicho cuadro, llamamos **formas directas** de reproducción de la voz de los personajes a aquellas en las cuales el narrador reproduce textualmente el discurso del personaje; asimismo, llamamos **formas indirectas** a aquellas en las cuales el narrador se apropia del discurso del personaje y lo incorpora al propio:



Observe atentamente esta alquitara o alambique y realice una descripción del objeto.

Reproducción de palabras	Directa	<p>1. Discurso directo: el narrador introduce y los personajes hablan; convenciones: dos puntos, comillas y guiones; son muy importantes los verbos con que el narrador introduce el discurso.</p> <p>2. Diálogo: posee las mismas características del discurso directo, con la diferencia de que hay réplica; varía la frecuencia de la aparición del narrador como introductor.</p> <p>3. Discurso directo libre: consiste en el discurso del personaje incrustado en la narración sin verbo introductorio ni signos de puntuación.</p>
	Indirecta	<p>4. Discurso indirecto: es el reacomodamiento del discurso del personaje en el discurso del narrador; se introduce con verbo + <i>que</i> o <i>si</i>; transforma circunstanciales y pronombres para adaptarlos a la situación del narrador.</p> <p>5. Discurso indirecto libre: el narrador escribe lo que dijo el personaje, pero introduciendo por momentos características típicas del habla del personaje.</p>
Reproducción de pensamientos	Directa	6. Monólogo citado : consiste en la cita textual, por parte del narrador, de los pensamientos de un personaje; es más organizado y racional que el monólogo interior.
	Indirecta	<p>7. Psiconarración: el narrador, con sus propias palabras, narra lo que el personaje pensó o sintió.</p> <p>8. Discurso indirecto libre: ídem 5, pero aplicado a los pensamientos y/o sentimientos.</p>
Monólogos autónomos		<p>9. Monólogo autorreflexivo: enunciado en segunda persona.</p> <p>10. Monólogo interior: es la transcripción de los contenidos de la conciencia de un personaje previos a su articulación lingüística; muchas veces aparece contraviniendo las normas gramaticales.</p>

La evolución de la trama del texto narrativo

El estudio de la **evolución de la trama** es el fin último del análisis de la trama. Como elemento estructural, la evolución de la trama contribuye a comprender el diseño o mapa conceptual de la narración. Su análisis es el resultado de la observación combinada de los elementos anteriores (elementos de la trama narrativa y elementos auxiliares de la misma).

El siguiente es el resultado del estudio hipotético de la evolución de la trama en un ejemplo virtual¹³:

OBRA K	
Resumen	Presencia constante de informes
Escena	Diálogo + discurso indirecto
Monólogo interior	Presencia de indicios
Escena	Discurso indirecto libre
Resumen	Por momentos: psiconarración (pensamientos del narrador frente a los hechos resumidos)

Los elementos de la trama del texto dramático

A diferencia de lo que ocurre en el texto narrativo, en el texto dramático buena parte de la trama está basada en escenas en las que los personajes dialogan o monologan, sin la mediación de un narrador que narre la historia, dado que esta se presenta de manera directa en escena. De todas maneras, algunos de los elementos de la trama narrativa también pueden hallarse en la trama del texto dramático (en el discurso de los personajes o en las acotaciones):

- **Unidades dramáticas.** Son aquellas que presentan los discursos de los personajes que producen un avance de la acción:
 - **Diálogo:** intercambio de discurso entre dos o más personajes.
 - **Soliloquio:** situación artificial en la que el personaje dialoga consigo mismo.
 - **Monólogo:** discurso de un personaje para sí mismo que no espera respuesta.
 - **Aparte:** discurso de un personaje que artificialmente no es escuchado por otro(s) personaje(s).
 - **Apelación:** discurso de un personaje dirigido al público.
- **Unidades no dramáticas.** Son aquellas que presentan los discursos de los personajes que no producen un avance de la acción:
 - **Resumen:** discurso de un personaje que narra lo que ha sucedido en el pasado o fuera de escena para situar la acción que está teniendo lugar.
 - **Informe:** discurso de un personaje o una acotación escénica destinada a describir un espacio o un personaje de manera explícita.
 - **Indicio:** discurso de un personaje o una acotación escénica destinada a brindar información de manera implícita, de modo tal que descubrimos su importancia a medida que avanza la acción, pero no inmediatamente.



Cinco horas con Mario (1966), de Miguel Delibes, es un largo monólogo de la protagonista, quien habla con su marido muerto mientras tiene lugar el velatorio.

Una **acotación** es un discurso incluido en el texto dramático en el que el autor hace indicaciones al director de la obra, a los actores o al equipo que pone en escena la obra para señalar ambientación, sonidos, gestos, entonación, etc.

¹³ En buena medida, este apartado se basa en: Anderson Imbert, Enrique. *Op. cit.*, y Garrido Domínguez, Antonio. *Op. cit.*

La evolución de la trama en el texto dramático

El estudio de la **evolución de la trama** es el fin último del análisis de la trama. Como elemento estructural, la evolución de la trama contribuye a comprender el diseño o mapa conceptual de la obra. Su análisis no es otra cosa que el resultado de la observación combinada de los elementos anteriores.

El siguiente es el resultado del estudio hipotético de la evolución de la trama en un ejemplo virtual¹⁴:

OBRA L		
Acto 1	Escenas puramente dialogales	Indicios e informes en las acotaciones para situar la acción.
	Escenas puramente dialogales	Algunos apartes que tienen el fin de caracterizar un personaje ante el público.
Acto 2	Escenas con varios monólogos que establecen un conflicto interno en el protagonista.	Indicios escénicos en las acotaciones que ligan el conflicto interno con el decorado.
Acto 3	Escena dialogal	Un personaje resume lo que ha ocurrido fuera de escena entre acto y acto.
	Escena dialogal y apelación al público para que juzgue lo que ha ocurrido.	

2.1.2. Los elementos estructurales en el género lírico

Como ya se ha dicho, los **elementos estructurales de una obra artística** funcionan como columnas que sostienen el edificio de dicha obra. Son elementos cuya evolución puede seguirse en todo el transcurso de la obra y sufren los cambios más importantes que se producen en ese transcurso.

Son muchos los elementos que pueden funcionar como elementos estructurales en el género lírico. Veamos a continuación algunos casos.

► La voz lírica y el tono

De la misma manera que en obras del género narrativo hay un hablante que narra acciones, el narrador, en el género lírico también existe un hablante, el **yo lírico** o **voz lírica**, o bien **hablante lírico**.

El **yo lírico** es el ente ficcional que habla en la lírica. Como el género lírico expresa fundamentalmente sentimientos o pensamientos, se puede pensar que quien los expresa es el propio autor. A veces, incluso, es posible detectar coincidencias o una clara cercanía entre el autor y el yo lírico, pero sería muy ligero pensar que necesariamente el autor siente o piensa lo mismo que se está expresando en un poema, por ejemplo. El autor recurre a la creación de una voz, de un yo, de un hablante, y no se debe dar por sentado que expresa siempre al autor.

En el caso de un poema, texto ficcional, cabe la posibilidad de que el autor esté expresando sentimientos o pensamientos ficticios para explorar, justamente, la naturaleza de dichos sentimientos o pensamientos, del mismo modo que una novela puede estar narrada por un personaje femenino creado por un autor del sexo masculino.



Cano de la Peña, Eduardo. *Retrato de Fernán Caballero* (c. 1865-c. 1895). Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fernán Caballero, seudónimo con que escribía Cecilia Böhl de Faber, es un ejemplo de voz femenina.

¹⁴ Para más detalles, véase: García Barrientos, José Luis. *Op. cit.*

La tarea consiste en investigar cuáles son las posiciones, que pueden ser cambiantes o no, del yo lírico en un poema, con el fin de determinar la evolución de dichas posiciones.

La voz lírica puede expresar, por ejemplo, una **actitud** claramente **subjetiva**, en la que prima su propia visión de los temas tratados en el poema, sus emociones respecto de dichos temas y la manera en que tanto temas como emociones lo afectan.

Inversamente, el hablante lírico puede conservar cierta distancia respecto de los temas, lo que significa una **actitud objetiva** o **enunciativa**, la que puede incluso considerar las emociones ajenas, pero no las propias.

Asimismo, el yo lírico puede adoptar una **actitud apostrófica** mediante la cual incita al lector a involucrarse en la cuestión o asunto tratado, con el afán de conmovirlo al respecto.

Estas actitudes contribuyen con la expresión de determinados tonos en un poema. Llamamos **tono** a la actitud predominante del yo lírico en cada fragmento del poema. Hay un buen número de posibilidades en cuanto al tono de un poema o de un fragmento del mismo: complaciente, melancólico, alegre, nostálgico, íntimo, irónico, satírico, popular, culto, etc.

Se deben identificar las actitudes y los tonos de cada parte del poema para estudiar su evolución, dado que los cambios que se registran en estos componentes pueden alumbrar el sentido del poema.

► La gradación

Lo fatal¹⁵

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura, porque esa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Ser y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!...

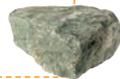
No es este un poema típico del poeta nicaragüense Rubén Darío. Proviene de su breve etapa existencialista, en la que Darío, ya propenso a la influencia francesa en el resto de su poesía, toma del existencialismo su tema clave: el sinsentido del hombre y del mundo.



¹⁵ Darío, Rubén. *Poesía española*. Vicens Vives. Barcelona, 2010.

En la primera estrofa, el elemento estructural en el que se basa la estructura del texto es la **gradación**:

Dichoso el árbol que es **apenas sensitivo**,
y **más** la piedra dura, porque esa **ya no siente**,
pues no hay **dolor** más grande que el dolor de **ser vivo**,
ni mayor **pesadumbre** que la **vida consciente**.



En el primer hemistiquio de cada verso hay un elemento de una **gradación descendente** de la mayor dicha a la pesadumbre. En el segundo hemistiquio de cada verso hay un elemento de una **gradación ascendente** de la menor sensibilidad a la vida consciente. Esta **doble gradación** es lo que le confiere **unidad estructural** a la primera estrofa.

En las demás estrofas del poema, ese elemento no está presente, aunque se observan otros elementos estructurales que estudiaremos a continuación. Este cambio estructural nos permite aislar la **primera estrofa** como **primera parte del poema**.

► La repetición

En el mismo poema, "Lo fatal", de Rubén Darío, se observa una **repetición**, a partir de la segunda estrofa, de la conjunción **y**.

Obsérvese que esta repetición y las alteraciones sintácticas que va sufriendo conforman el principal -aunque no el único- **rasgo estructural** de las **estrofas 2 y 3**:

Ser **y** no saber nada, **y** ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido **y** un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida **y** por la sombra **y** por
lo que no conocemos **y** apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!...

Hemos diferenciado las conjunciones **y** con distintos colores, de acuerdo con su función sintáctica:

- Las destacadas en **rojo** unen sustantivos o infinitivos que funcionan como tales (*ser, saber; ser, temor; terror, espanto; sufrir, carne; tumba, saber*).
- Las destacadas con **verde** unen complementos circunstanciales de causa del infinitivo *sufrir*.
- Finalmente, la destacada en **azul** une los dos términos del mismo complemento circunstancial de causa.

Esta pérdida de la regularidad de la repetición resulta coincidente con la pérdida de regularidad métrica, que veremos más adelante (véase pág. 34). Ambas señalan las **estrofas 2 y 3** como la **segunda parte del poema**.



La **repetición** ha sido uno de los recursos más utilizados por la poesía lírica desde sus orígenes, pues resultaba muy útil cuando la poesía se memorizaba para su recitado y, a la vez, era funcional a la combinación de las palabras con la música.

Veamos un nuevo ejemplo:

Rima IV¹⁶

No digáis que agotado su tesoro,
de asuntos falta, enmudeció la lira;
podrá no haber poetas, pero siempre
habrá poesía.

Mientras las ondas de la luz al beso
palpiten encendidas,
mientras el sol las desgarradas nubes
de fuego y oro vista,
mientras el aire en su regazo¹ lleve
perfumes y armonías,
mientras haya en el mundo primavera,
¡habrá poesía!

Mientras la ciencia a descubrir no alcance
las fuentes de la vida,
y en el mar o en el cielo haya un abismo
que al cálculo resista,
mientras la humanidad siempre avanzando
no sepa a do² camina,
mientras haya un misterio para el hombre,
¡habrá poesía!

Mientras se sienta que se ríe el alma,
sin que los labios ríen,
mientras se lllore sin que el llanto acuda
a nublar la pupila,
mientras el corazón y la cabeza
batallando prosigan,
mientras haya esperanzas y recuerdos,
¡habrá poesía!

Mientras haya unos ojos que reflejen
los ojos que los miran,
mientras responda el labio suspirando
al labio que suspira,
mientras sentirse puedan en un beso
dos almas confundidas,
mientras exista una mujer hermosa,
¡habrá poesía!

1. **regazo**: cosa que recibe en sí a otra, dándole amparo, consuelo.

2. **do**: donde.



▶ La **lira** es un instrumento musical de cuerda usado por los antiguos que simboliza la **poesía lírica**.



◀ Bécquer, Valeriano. *Retrato de Gustavo Adolfo Bécquer* (1862). Museo de Bellas Artes de Sevilla.

○ La **estructura** de este poema está basada en una **triple repetición**. La repetición de *mientras*, de manera muy regular, nos permite identificar la **segunda parte** del poema, es decir, las **últimas cuatro estrofas**, y aislar la primera estrofa como la **primera parte** del poema.

Por otro lado, la repetición de *habrá poesía* nos permite entender el fin de cada estrofa como el fin de una **unidad conceptual**.

Por último, la repetición de *haya*, reemplazada en la primera estrofa por *no haber* y en la estrofa final por *exista*, nos permite dilucidar el **sentido global** del poema: en la última estrofa el tema es el amor, y es este lo que confiere la existencia: habrá poesía en tanto haya naturaleza (estrofa 1), misterio (estrofa 2), sentimientos (estrofa 3) y amor (estrofa 4), pero solo este implica existir.

¹⁶ Bécquer, Gustavo Adolfo. *Leyendas y rimas*. Vicens Vives. Barcelona, 2013.

► La simetría

Soneto XIII¹⁷

A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que el oro escurecían;
de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aún bullendo estaban;
los blancos pies en tierra se hincaban,
y en torcidas raíces se volvían.
Aquél que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol, que con lágrimas regaba.
¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón porque lloraba!



► Angelidou, Maria. *Mitos griegos*. Ilustrado por Svetlin. Vicens Vives. Barcelona, 2010.

○ Obsérvese que las **dos primeras estrofas** basan su estructura en la disposición de **elementos humanos** y **elementos vegetales**.

En la primera, los elementos humanos (*brazos-cabellos*) están en los versos extremos (1 y 4), y los elementos vegetales (*ramos-hojas*) se encuentran en los versos intermedios (2 y 3).

Exactamente lo contrario sucede en la estrofa siguiente. Este movimiento es la correspondencia estructural de lo que le está sucediendo a Dafne: su transformación en el árbol del laurel. Esta disposición nos permite advertir que las **dos primeras estrofas** constituyen la **primera parte** del poema, ya que su esquema estructural no se repite en los dos tercetos (estrofas 3 y 4).

► La diseminación y recolección

Mientras por competir con tu cabello¹⁸

Mientras por competir con tu cabello
oro bruñado¹ al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente al lilio² bello;
mientras a cada labio, por cogello³,
siguen más ojos que al clavel temprano;
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello,
goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,
no solo en plata o viola troncada
se vuelva, más tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

1. **bruñado**: abrigantado.

2. **lilio**: lirio.

3. **cogello**: cogerlo.

○ En este caso, puede observarse que el yo lírico **dise- mina** primero una serie de comparaciones hiperbólicas (*cabello-oro*, *frente-lilio*, *labio-clavel*, *cuello-cristal*) para destacar la belleza y la lozanía de la mujer. Eso ocurre en los dos cuartetos y en una distribución sumamente regular.

Luego, en los tercetos, **recolecta** en enumeraciones los elementos antes diseminados (versos 9 y 11).

Finalmente, otra enumeración gradativa sirve para cerrar el poema. De manera entonces que los **cuartetos** tienen por sostén estructural la **dispersión de elementos** en función comparativa, mientras que los **tercetos** basan su estructura en la **enumeración recolectiva o gradativa**.

¹⁷ Vega, Garcilaso de la. *Poesía española*. Vicens Vives. Barcelona, 2010.

¹⁸ Góngora, Luis de. *Poesía española*. Vicens Vives. Barcelona, 2010.

► La oposición

Rima LXVI¹⁹

¿De dónde vengo?... El más horrible y áspero
de los senderos busca;
las huellas de unos pies ensangrentados
sobre la roca dura,
los despojos de un alma hecha jirones
en las zarzas agudas,
te dirán el camino
que conduce a mi cuna.

¿Adónde voy? El más sombrío y triste
de los páramos cruza,
valle de eternas nieves y de eternas
melancólicas brumas.
En donde esté una piedra solitaria
sin inscripción alguna,
donde habite el olvido,
allí estará mi tumba.

○ Hay un doble juego de **oposiciones antitéticas** que son las que permiten observar claramente sus **dos partes**. Algo semejante ocurre en el otro ejemplo: se presenta la oposición antitética de conceptos que estructuran el poema.

► El paralelismo

En que da moral censura a una rosa, y en ella a sus semejantes²¹

Rosa divina que en gentil cultura
eres, con tu fragante sutileza
magisterio purpúreo en la belleza,
enseñanza nevada a la hermosura;
amago de la humana arquitectura,
ejemplo de la vana gentileza,
en cuyo ser unió naturaleza
la cuna alegre y triste sepultura;
¡cuán altiva en tu pompa, presumida,
soberbia, el riesgo de morir desdeñas;
y luego, desmayada y encogida,
de tu caduco ser das mustias señas!
¡Con qué, con docta muerte y necia vida,
viviendo engañas y muriendo enseñas!



○ El **paralelismo**, que en rigor puede considerarse un recurso estilístico, también puede cumplir una **función estructural**, como sucede en el caso de los dos **cuartetos** de este soneto.

Tanto los dos últimos versos de la primera estrofa como los dos primeros de la segunda están constituidos por sendos paralelismos:

- En el primero (versos 3 y 4), el patrón es: sustantivo + adjetivo + preposición + artículo + sustantivo.
- En el segundo (versos 5 y 6), en cambio, el patrón es: sustantivo + preposición + artículo + adjetivo + sustantivo.

Así, los versos exteriores del conjunto (versos 1 y 2, y 7 y 8) no siguen esos patrones paralelísticos; sin embargo, los paralelismos marcan la estructura de esas dos estrofas.

¹⁹ Bécquer, Gustavo Adolfo. *Leyendas y rimas*. Vicens Vives. Barcelona, 2013.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Sor Juana Inés de la Cruz. www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obras-escogidas--0/html/c7822235-3f49-4a31-9ea3-485840a7c278_3.html#l_12_ [Consulta: 26 de junio de 2017.]

► El nivel fónico

El **nivel fónico** consiste en el análisis de los elementos sonoros del poema. En el género lírico, el aspecto fónico es de vital importancia: se trata del género literario más cercano a la música.

Aun así, el análisis del aspecto fónico adquiere su sentido más pleno cuando se lo vincula estrechamente con el análisis del contenido y de la composición, porque habitualmente la organización fónica de un texto lírico está relacionada con los temas, ideas y sentimientos de dicho texto.

La medida

La **medida** es la cantidad silábica de los versos. Los versos castellanos se miden de acuerdo con el número de sus sílabas, aunque los versos terminados en palabra aguda agregan una sílaba, y los versos terminados en palabra esdrújula restan una sílaba.

Las licencias poéticas también alteran el recuento de sílabas:

- **Sinalefa.** Unión de la vocal final de una palabra con la vocal inicial de la palabra siguiente:
"He cometido el peor de los pecados que un hombre puede cometer". (Jorge Luis Borges)
- **Hiato.** Es la destrucción intencionada de una sinalefa. Solo se produce hiato cuando una de las vocales de la sinalefa está acentuada:
"De todo lo creado soy / el fin". (Calderón de la Barca)
- **Sinéresis.** Unión en una sílaba de dos vocales que usualmente no forman diptongo:
"Déjame que sea tu noche". (Manuel Altolaguirre)
- **Diéresis.** Separación de dos vocales que usualmente forman diptongo:
"Con sed insaciable / del no durable mando." (Fray Luis de León)

De acuerdo con su medida, los versos se clasifican en **versos de arte menor** (hasta ocho sílabas) y **versos de arte mayor** (nueve sílabas o más):

Versos de arte menor	Versos de arte mayor
bisílabos	eneasílabos
trisílabos	decasílabos
tetrasílabos	endecasílabos
pentasílabos	dodecasílabos
hexasílabos	tridecasílabos
heptasílabos	alejandrinos
octosílabos	pentadecasílabos
	hexadecasílabos u octonarios

Los **versos pares de arte mayor** se dividen rítmicamente en **dos hemistiquios** de igual número de sílabas. Cada hemistiquio se atiene a las normas generales de la medida de los versos.

Todos estos recursos técnicos no son meras convenciones que se respetan como acuerdos entre artistas: son necesidades rítmicas de la poesía en su forma oral. Basta, por ejemplo, suprimir una o dos sílabas del final de un verso para notar un cambio en el ritmo del poema.

Enfoques del aprendizaje

Habilidades de pensamiento

Analice las licencias poéticas que utilice en el lenguaje hablado y haga un listado.

Compártalo con sus compañeros. Discutan las influencias recibidas para utilizar esas licencias: canciones, lecturas previas, su propio origen geográfico y social, etc.



Los juglares interpretaban canciones populares, romances y cantares de gesta. Fueron los principales difusores de la lírica popular, transmitiendo oralmente estas composiciones.

La organización estrófica

La **organización estrófica** consiste en el estudio del tipo de combinación de versos y rima. Los tipos más frecuentes son los que siguen:

De versos de igual medida	De versos desiguales
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Pareado: dos versos monorrimos. ▪ Terceto: tres versos con rima consonante. ▪ Cuarteto: cuatro versos endecasílabos con rima consonante. ▪ Cuarteta: cuatro versos octosílabos con rima consonante. ▪ Serventesio: cuatro versos endecasílabos con rima consonante (ABBA). ▪ Cuaderna vía: cuatro versos alejandrinos monorrimos. ▪ Quinteto: cinco versos de arte mayor. ▪ Quintilla: cinco versos octosílabos con rima consonante. ▪ Sextilla: seis versos de arte menor. ▪ Sextina: seis versos de arte mayor. ▪ Octava real: ocho versos con rima consonante (ABABABCC). ▪ Décima: diez versos octosílabos con rima consonante (abbaccddc). ▪ Copla: cuatro versos con rima asonante en los pares. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Silva: serie indefinida de versos heptasílabos y endecasílabos. ▪ Copla de pie quebrado: versos tetrasílabos y octosílabos con rima consonante (abcabc). ▪ Lira: cinco versos heptasílabos y endecasílabos con rima consonante. ▪ Seguidilla: versos pentasílabos y heptasílabos con rima asonante.

La rima

La **rima** es la coincidencia total o parcial de los sonidos a partir de la última vocal acentuada en la palabra final del verso. Hay dos **tipos de rima**:

- **Consonante.** A partir de la última vocal acentuada coinciden vocales y consonantes: *jardín / jazmín, estante / delante*.
- **Asonante.** A partir de la última vocal acentuada coinciden solo las vocales: *bosque / noche, bajo / vaso*.

Se denomina **verso blanco** o **suelto** al que no rima con otro u otros versos.

El ritmo

El **ritmo** es el efecto musical producido por las distintas combinaciones de acentos en los diversos tipos de verso. Hay una gran cantidad de combinaciones posibles. En castellano siempre hay un acento en la penúltima sílaba (P); los demás son variables. He aquí algunos tipos de verso según su ritmo (son particularmente aplicables a los versos endecasílabos):

heroico	2/6/P	"Escrito está en mi alma vuestro gesto". (Garcilaso de la Vega)
enfático	1/6/P	"Dafne con el cabello suelto al viento". (Garcilaso de la Vega)
melódico	3/6/P	"Se adormecen al son del llanto mío". (Francisco de Quevedo)
sáfico	4/6/P	"Y a responder aquesto van diciendo". (Garcilaso de la Vega)
dactílico	4/7/P	"No me contento, pues tanto he tardado". (Juan Boscán)



► Bernini, Gian Lorenzo. *Apolo y Dafne* (1622-1625). Galería Borghese, Roma.

Los intensificadores sonoros

Los **intensificadores sonoros** son una serie de recursos que aumentan la importancia del aspecto fónico en determinados poemas o en partes de ellos. A continuación se mencionan los más frecuentes:

- **Aliteración.** Reiteración de un sonido o sílaba:
"Infame turba de nocturnas aves". (Luis de Góngora)
- **Onomatopeya.** Imitación de un sonido por medio de palabras:
El horrísono fragor de ronco trueno.
- **Encabalgamiento.** Continuidad de sentido entre un verso y otro sin que coincidan la pausa de final de verso con la pausa sintáctica habitual:
"El más horrible y áspero / de los senderos busca". (Gustavo Adolfo Bécquer)

En términos generales, el **aspecto fónico** suele adquirir un **valor estructural**, en la medida en que su evolución, combinada con el contenido del poema, nos permita extraer conclusiones acerca de la composición.

Volvamos al ya citado poema "Lo fatal", de Rubén Darío (véase pág. 27).

Al explicar los elementos estructurales llamados **gradación** y **repetición**, habíamos concluido que el fundamento estructural de la primera parte del poema (el primer cuarteto) es la doble gradación. En la segunda parte (las dos estrofas finales), en cambio, el recurso estructural predominante es la repetición. Podemos agregar ahora que la **primera parte** está constituida de una **doble gradación muy regular**, mientras que la **segunda parte** presenta una **repetición plagada de irregularidad** en la medida que la conjunción que se repite vincula elementos de distinto nivel sintáctico.

Algo similar ocurre con el **aspecto fónico** del poema. La primera estrofa es un cuarteto alejandrino **extremadamente regular**. Si bien la segunda estrofa también lo es, ya se percibe un atisbo, bastante violento por cierto, de irregularidad hacia el final con un inhabitual encabalgamiento de preposición más término: "... y por / lo que no conocemos...". Y **esa regularidad se pierde** decididamente en la tercera y última estrofa: esta tiene cinco versos, y dos de ellos ya no son alejandrinos.

2.1.3. Los elementos estructurales del género ensayístico

Llamamos **elementos estructurales del ensayo** a aquellos que funcionan como columnas que sostienen el edificio de la obra. Son elementos cuya evolución puede seguirse en todo el transcurso de la obra y sufren los cambios más importantes que se producen en ese transcurso.

Tres son los elementos fundamentales que sostienen la estructura de un ensayo: *la postura del autor, los aspectos del tema y las conclusiones parciales.*

► La postura del autor

En el ensayo de naturaleza argumentativa, que es el que aparece habitualmente entre los contenidos de esta asignatura, el autor se propone demostrar su posición, su verdad, respecto de un determinado asunto o tema. De los géneros literarios vistos en esta guía, en el género ensayístico se propone el tratamiento quizá más racional y menos emotivo de los temas. Eso no significa que el autor no pueda expresar sentimientos respecto del asunto tratado, pero su enfoque asiduamente será el de demostrar sus ideas de una manera razonada.



El elemento rítmico es uno de los más difíciles de analizar, dado que, para hacerlo, hay que tener en cuenta todos los **elementos fónicos** al mismo tiempo. Sin embargo, lo que resulta sustancial en el análisis es el vínculo entre los cambios de ritmo en el poema y los que se registran en el contenido del mismo.

Interculturalidad

Analice la importancia que la época, el espacio y la sociedad tienen para los autores y los lectores a la hora de escribir e interpretar un ensayo. Discuta sus argumentos con sus compañeros.

Frecuentemente, el autor de un ensayo suele dejar bien claro en la introducción qué postura defiende. Por ejemplo, un ensayo puede escribirse para demostrar argumentalmente que el fenómeno de la incomunicación entre individuos se debe a condicionamientos sociales, como las clases sociales o el origen familiar, o la procedencia urbana o rural.

La tarea consiste en identificar con claridad la **postura del autor**, porque todo el ensayo estará dedicado a **argumentar a favor de esa postura** e, incluso, a "combatir" con argumentos posturas diferentes o contrarias.

► Los aspectos del tema

Otro elemento central de un ensayo es la manera en que el autor ha decidido tratar su tema. El lenguaje humano es sucesivo, no simultáneo, de modo que al tratar cualquier tema se debe comenzar por cierto aspecto del mismo, continuar con otro aspecto del mismo, y así sucesivamente.

En el apartado anterior se ha dicho que un autor puede proponerse demostrar que el fenómeno de la incomunicación entre individuos se debe a condicionamientos sociales, como las clases sociales o el origen familiar, o la procedencia urbana o rural. Dicho autor puede haber decidido plantear su tema mediante el análisis de la incomunicación entre personas del mismo sexo (y ese sería su primer aspecto). Luego, decide abordar el segundo aspecto: el problema de la incomunicación entre personas de distintos sexos. Finalmente, podría considerar un tercer aspecto: la incomunicación entre personas provenientes de familias de distinto tipo. También podría haber organizado su ensayo considerando, como primer aspecto, los argumentos contrarios a posturas diferentes de la propia y organizar la segunda parte de su ensayo abordando los argumentos de su propia postura.

Como se observa en el ejemplo anterior, se ha utilizado el verbo *decidir* porque la elección de los aspectos del tema es arbitraria: un ensayo puede organizarse de varias maneras, pero el autor es quien elige cuál le resulta más efectiva.

Se deben identificar los distintos **aspectos del tema**, dado que su abordaje será crucial para la **estructura** y la **composición** del ensayo, sobre todo en su parte central, a la que llamaremos **desarrollo** (véase apartado "La composición").

► Las conclusiones parciales

En la mayoría de los ensayos, después de tratar cada aspecto del tema, el autor suele incluir una conclusión parcial respecto del análisis de dicho aspecto. Cada una de las **conclusiones parciales** está destinada a consolidar la postura adoptada a lo largo del ensayo.

Las conclusiones parciales de un ensayo suelen ser **párrafos autónomos** que comienzan con conectores como: *entonces*, *por lo tanto*, *en conclusión*, o sintagmas similares que preceden a un resumen de lo que se ha demostrado al considerar cada aspecto del tema.

Estas conclusiones parciales suelen ser repetidas antes de enunciar la conclusión general del ensayo, como veremos más adelante (véase pág. 38).

La tarea consiste en identificar las **conclusiones parciales**, dado que permitirán **identificar**, junto con los dos elementos anteriores, la **arquitectura del ensayo**.

Aunque ha sido poco habitual, existen ensayos escritos en verso. El ejemplo más citado es el del poeta y filósofo latino Lucrecio y su ensayo *De rerum natura. De la naturaleza de las cosas*, donde divulga la filosofía de Epicuro y la física de Demócrito.



2.2. La composición

Llamamos **composición** al conjunto de elementos que, organizados uno a continuación de otro, constituyen las partes en que puede segmentarse una obra artística. Así como consideramos que los elementos estructurales son constantes verticales que, aunque cambien, podemos observarlas a lo largo de toda la obra, las partes de la misma que conforman su composición son **segmentos horizontales** dependientes de los cambios que en dicha obra van produciéndose durante su desarrollo.

2.2.1. La composición interna

Analizamos aquí las partes en que la obra puede ser segmentada de acuerdo con el comportamiento de los elementos que analizamos en el apartado "Los elementos estructurales" (véase pág. 17).

En efecto, los espacios, el tiempo, las repeticiones y la trama, como hemos visto, modifican sus características a medida que el texto avanza y es la combinación de esas modificaciones lo que, en principio, permite señalar el comienzo y el fin de cada parte, tanto en las obras del **género narrativo** como en las del **género dramático**. En el caso del género narrativo, se agrega como factor influyente el elemento estructural que denominamos focalización.

Algo similar ocurre en el **género lírico**, en el que la composición interna depende de la combinación de cambios producida por sus propios elementos estructurales: voz lírica, gradación, repetición, simetría, diseminación y recolección, oposición, paralelismo y nivel fónico.

En lo que respecta al **género ensayístico**, suele producirse un esquema compositivo casi siempre fijo, determinado por el carácter no ficcional del ensayo y de su intento de convencer mediante argumentos.

Esta división del texto no es un fin en sí mismo, sino que facilita una rápida referencia a los sucesivos segmentos de la obra.

También es útil al analizar el estilo, porque permite verificar en qué medida el estilo se adapta a los cambios que en la obra se producen en otros campos (la estructura y el contenido).

► La composición interna en un texto narrativo

Para analizar la **composición interna** es conveniente considerar en un mismo análisis la evolución ya estudiada de los elementos estructurales (los espacios, el tiempo, las repeticiones, la focalización y la trama). Veamos cómo podría graficarse el diseño o mapa conceptual de un cuento como "Continuidad de los parques", de Julio Cortázar, antes del análisis de la composición u organización interna:

Espacios	Tiempo			Repeticiones	Focalización		Trama	
Mundo exterior	"Unos días antes"	Resumen	Relato singularativo/ Consignación imprecisa	El poder de sugestión de la literatura	Del cuento	Resumen	Informes	
La finca	"Esa tarde"							
El estudio	"Atardecer"	Escena 1		La pasión amorosa	Narrador omnisciente	De la novela	Escena 2	Discurso indirecto libre
Cabaña del monte	"Empezaba a anochecer"	Escena 2						
El bosque	"Crepúsculo"							
La finca	ACRONÍA							
El estudio	"La luz de los ventanales"							

Una vez que hemos obtenido un esquema de este tipo, conviene observarlo con cierta distancia y estudiar por qué zonas de la narración pasan las líneas más pronunciadas de cambio en los elementos estructurales. En el caso de "Continuidad de los parques", podríamos concluir que la obra se divide o segmenta en tres partes o apartados principales, como el que indica el cuadro siguiente:

	Espacios	Tiempo	Repeticiones	Focalización	Trama
I					
II					
III					

Las líneas horizontales se trazan en los momentos de la narración en los que los más importantes o la mayor parte de los cambios en los elementos estructurales se producen. Como suele suceder, estos cambios coinciden con elementos del contenido centrales para la narración: en este caso, la primera parte del cuento trata de la vida común de un personaje lector; la segunda parte trata de la novela que lee, y la tercera parte funde el mundo de lo real con el mundo novelesco, principal intención del autor.

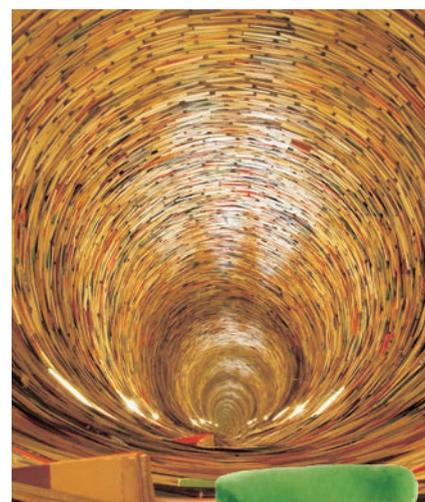
► La composición interna en un texto dramático

Para analizar la **composición interna** es conveniente considerar en un mismo análisis la evolución ya estudiada de los elementos estructurales (los espacios, el tiempo, las repeticiones y la trama). En el caso del texto dramático, también intervienen convenciones tradicionales como la escena, el cuadro y el acto.

Veamos cómo podría graficarse el diseño o mapa conceptual de una obra dramática como *Los justos*, de Albert Camus, antes del análisis de la composición interna (una obra en que las repeticiones no parecen un elemento estructural de importancia):

	Espacios	Tiempo	Trama		
Acto 1	Departamento de los terroristas	Día 1: mañana	Varias escenas	Indicios: el modo de ser de los personajes.	
Acto 2		Día 2: noche	Varias escenas	Resúmenes: lo que sucede en la calle.	
Acto 3		Día 4: noche	Escenas puramente dialogales: las acciones se deducen de las palabras.		
Acto 4	La celda	ELIPSIS			
		Una mañana			
Acto 5	Otro departamento de los terroristas	Una semana después			

Si se mira con cierta distancia el cuadro anterior, se observará que los tres primeros actos transcurren en el mismo espacio cerrado del departamento y en una sucesión concentrada de días, hasta que se produce el atentado. Después de este, hay una dispersión espacial y temporal que precede a la propia dispersión del grupo terrorista, que revela la crítica de Camus, asunto central de la obra, al logro de fines mediante medios impuros o reprochables.



"Continuidad de los parques" fue publicado por primera vez en el libro *Final del juego*, en 1964.



Esto podría llevarnos a considerar que la composición interna de la obra funciona como se muestra en el cuadro de la derecha.

El único elemento levemente discordante en este esquema es la trama dramática, dado que, en este aspecto, el tercer acto tiene una naturaleza concordante con los dos últimos, pues los tres se concentran completamente en el diálogo dramático.

Una posible explicación es que el tercer acto incluye el atentado hacia el final, y, a diferencia del atentado fallido del segundo acto, no hay nada de él que se narre en boca de los personajes, sino que su resultado lo sabemos por expresiones no narrativas.

Acto 1	La concentración anterior al atentado: solo interesa la dinámica del grupo terrorista.
Acto 2	
Acto 3	
Acto 4	La dispersión después del atentado: confrontación del grupo con el mundo.
Acto 5	

► La composición interna en un poema lírico

Volvamos al poema "Lo fatal", de Rubén Darío, analizado anteriormente.

Se había concluido que el fundamento estructural de la primera parte del poema es la doble gradación, que marca la idea central de la **primera parte** del poema y que coincide con su **primera estrofa**: cuanta más consciencia hay en una vida, más infeliz es esta.

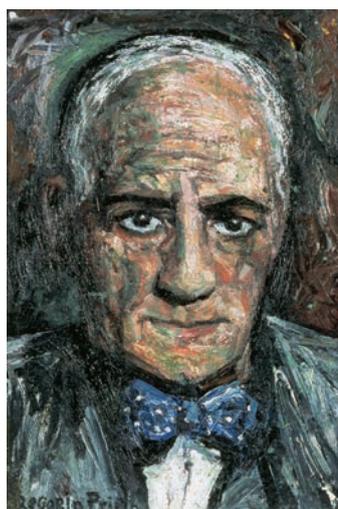
En la segunda parte (las dos estrofas finales), en cambio, el recurso estructural predominante es la repetición. Se repiten varios verbos en infinitivo que marcan la situación del ser humano (la vida consciente) en el mundo. Otra característica de esta segunda parte es la paulatina pérdida de la regularidad que va marcando claramente la angustia existencial del yo lírico ante lo único seguro: la muerte. Esta **segunda parte** coincide con las **dos últimas estrofas**, unidas por un infrecuente encabalgamiento.

► La composición interna en un ensayo

La **composición interna** en el ensayo está menos sujeta a las necesidades de la ficción y más atada a la necesidad de defender una determinada postura del autor.

Esta es la composición típica del ensayo:

Introducción ²²	<ul style="list-style-type: none"> Presentación del tema Postura del autor o posición a defender Conceptos a aclarar Procedimiento u orden del ensayo
Desarrollo	<ul style="list-style-type: none"> Análisis del aspecto 1 Conclusión parcial del aspecto 1 Análisis del aspecto 2 Conclusión parcial del aspecto 2 Análisis del aspecto n Conclusión parcial del aspecto n
Conclusión	<ul style="list-style-type: none"> Recapitulación del aspecto 1 Recapitulación del aspecto 2 Recapitulación del aspecto n Conclusión general



► Prieto, Gregorio. Retrato de José Ortega y Gasset (s.f.). El filósofo y ensayista español Ortega y Gasset influyó en el arte de su tiempo con sus ensayos de ideas renovadoras *La deshumanización del arte* (1925) y *La rebelión de las masas* (1930).

²² En la introducción, los elementos pueden estar en otro orden.

2.2.2. La composición externa

La **composición externa** es la división o segmentación que el autor ha decidido darle a la obra.

En el caso de una **novela** puede tratarse de una división en **partes** o en **capítulos**, o en una combinación de ambos procedimientos. Por ejemplo, la novela *El extranjero*, de Albert Camus, está dividida en dos partes, de seis y cinco capítulos, respectivamente.

En el caso del **cuento**, generalmente la división o segmentación se produce mediante el procedimiento del **espacio en blanco**.

Las **obras dramáticas**, en cambio, suelen estar divididas en segmentos determinados por las necesidades escénicas:

- La **escena** es la unidad dramática mínima y consiste en una situación de la que participan los mismos personajes, de modo tal que cada vez que entra un personaje al escenario o sale de él, cambia la escena.
- El **cuadro**, en cambio, está determinado por el espacio y la secuencia temporal: hay un cambio de cuadro cada vez que se altera el espacio o se interrumpe la sucesión temporal.
- El **acto**, finalmente, está constituido por una determinada cantidad de escenas y/o cuadros, pero no es una unidad que responda a criterios claros e inquestionables, sino más bien a componentes del texto dramático. Un acto puede estar constituido por la presentación de los personajes y la situación; otro acto puede servir a la presentación del conflicto central o del equívoco central.

Como vimos al analizar los poemas de los apartados anteriores, la **poesía lírica** consta de algunas unidades tradicionales denominadas **estrofas**, que suelen constituir las partes en que el autor presenta el poema. Sin embargo, no siempre es así y hay incluso extensos poemas que no contienen estrofas.

En el caso del **ensayo**, suele no haber divisiones generadas por el propio autor y, si las hay, es común que se utilice como procedimiento el **espacio en blanco**.

En cualquiera de los casos, lo que debe estudiarse son las posibles razones por las cuales el autor le ha conferido a la obra la composición externa que esta presenta.

2.2.3. Las relaciones entre composición interna y externa

Las **relaciones entre composición interna y externa** consiste en el estudio y la explicación de las diferencias y las semejanzas entre la composición externa (la determinada por el autor) y la composición interna (la determinada por el análisis estructural).

2.3. El estilo

El **estilo** de un texto o de un autor son todas las preferencias que en el terreno lingüístico se observan en tal texto o autor. En efecto, los escritores prefieren utilizar el lenguaje de maneras peculiares: el conjunto de dichas peculiaridades constituyen el estilo.



► *El extranjero* (1942) es la primera novela del francés Albert Camus.

Muchas veces resulta muy controvertido analizar los vínculos entre la composición interna y la composición externa de un texto, dado que esta última es la que ha decidido el autor.

Sin embargo, vale la pena intentarlo, porque, como en todo el análisis literario, lo que el texto suscita en el lector opera en la generación de sentido.

Por lo tanto, al analizar el **estilo de un texto**, se debe proceder de acuerdo con los pasos siguientes:

- a. Establecer cuáles son los recursos lingüísticos predominantes en el texto.
- b. Estudiar en qué parte/s de la obra predominan dichos recursos.
- c. Estudiar las características predominantes de cada recurso (por ejemplo, gran parte de las metáforas sugieren rasgos propios de animales en las personas, etc.).
- d. Establecer las razones de la utilización de los recursos, en otras palabras, vincular los recursos utilizados con el contenido del texto.

Lo que de ninguna manera debe suponerse es que el análisis del estilo consiste en la mera enumeración de ejemplos de recursos estilísticos. Los rasgos estilísticos pueden estudiarse en tres niveles del lenguaje: *el nivel morfológico*, *el nivel sintáctico* y *el nivel semántico*.

2.3.1. El nivel morfológico

El **estudio morfológico** consiste en el estudio de las peculiaridades en el uso de los diversos tipos de palabras: sustantivos, adjetivos, artículos, preposiciones, pronombres, verbos, adverbios, conjunciones e interjecciones.

No hay que olvidar que el análisis del estilo consiste en mucho más que la enumeración de los recursos que se verán a continuación: se debe remitir a los cuatro pasos que se explican arriba. El predominio de determinada parte de la oración aporta no solo al significado del texto en sí, sino, y muy significativamente, al tipo de texto. Por ejemplo, cuando predominan los sustantivos y adjetivos, estamos ante un texto descriptivo; cuando abundan los verbos, el texto es narrativo y suele ser dinámico, porque está centrado en las acciones.

► La adjetivación

Los **adjetivos** cumplen una función estilística muchas veces importante. Su ausencia, su presencia o su abundancia ya constituyen por sí mismas un rasgo estilístico. En cuanto a los adjetivos se debe estudiar:

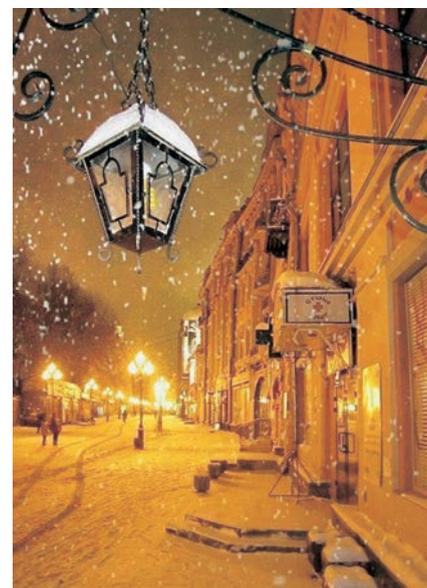
- Su **posición** respecto de los sustantivos a los cuales modifican: habitualmente, cuando están antepuestos, indican un interés por destacar las cualidades de los objetos, y, cuando están pospuestos, indican que el objeto mencionado es más importante que sus cualidades.
- Su **cantidad**: hay autores que prefieren las parejas de adjetivos y otros que tienden a la triple adjetivación.
- En qué medida agregan **significado** a los sustantivos que modifican: los adjetivos epítetos, por ejemplo, no agregan significado, sino que insisten en significados característicos del sustantivo al que modifican.

► Los verbos

Los dos factores más importantes vinculados al uso de verbos son:

- **Modos** y **tiempos** verbales predominantes.
- En qué medida los verbos indican **actividad** (*salir, correr, tomar*, etc.) o **pasividad** (*ver, pensar, reflexionar*, etc.).

Si bien todos los tipos de palabras, usados de determinadas maneras, pueden generar un efecto estilístico, estudiaremos solo algunos de ellos.



En *blanca nieve*, el adjetivo *blanca* es un epíteto. Hay lenguas que no admiten la creación de determinados efectos estilísticos: en español, el adjetivo puede anteponerse o posponerse al sustantivo; en inglés siempre se antepone.

► Los adverbios

En el caso de los **adverbios**, los objetos de estudio son similares a los de los adjetivos:

- Su **posición** respecto de los verbos a los cuales modifican: habitualmente, cuando están antepuestos, indican un interés por destacar las circunstancias de las acciones, y, cuando están pospuestos, señalan que la acción es más importante que sus circunstancias.
- Su **cantidad**: hay autores que prefieren utilizar solo uno o bien dos adverbios, y otros que tienden a usar aún más.
- En qué medida agregan **significado** a los verbos que modifican: algunos no agregan significado, sino que insisten en significados característicos del verbo al que modifican.

► Las conjunciones

Las **conjunciones**, por su parte, producen efectos interesantes en el orden oracional:

- Su **ausencia** provoca un efecto entrecortado.
- Su **abundancia** (polisíndeton) genera una sensación de cantidad incrementada.
- Las **conjunciones adversativas** implican oposición de conceptos, juicios, elementos, etc.

► Las figuras retóricas

Algunas de las **figuras retóricas** más importantes son las que se explican a continuación:

- **Anáfora**. Repetición de una o varias palabras al comienzo de más de una oración: *Fue honesto. Fue inteligente. Fue sensible.*
- **Epífora**. Repetición de una o varias palabras al final de más de una oración: *Le rogamos que no viniera. Le imploramos que no viniera. Hicimos todo a nuestro alcance para que no viniera.*
- **Juego de palabras**. Combinación de palabras que produce, generalmente, un efecto cómico, ya sea porque se dice algo al derecho y al revés. Por ejemplo: *En este país no se escribe porque no se lee o no se lee porque no se escribe*, o bien porque se juega con el sonido de los fonemas: "Qué galán que entró Vergel con cintillo de diamantes, diamantes que fueron antes de amantes de su mujer". (Conde de Villamediana)
- **Pleonasmo**. Redundancia, añadidura de términos no necesarios para entender la idea: *Lo vi con mis propios ojos.*
- **Sinonimia**. Acumulación de sinónimos o palabras con significado muy próximo con el fin de reiterar un concepto: *Lo aniquiló, lo destruyó, lo pulverizó.*

2.3.2. El nivel sintáctico

El **nivel sintáctico** consiste en el estudio del modo peculiar en el que un autor construye las oraciones. Si el nivel morfológico se centra en el vocabulario, el nivel sintáctico lo hace en la estructura oracional.

Se debe tener presente que el análisis del estilo va mucho más allá de la enumeración de los recursos que aparecen a continuación: hay que aplicar los cuatro pasos descritos en la página 40.



En *devoró más*, el adverbio *más* modifica a *devoró*.

Siempre es bueno recordar que ningún caso aislado de estos recursos suele tener importancia estilística: cuando se analiza el estilo de una obra, lo importante son las tendencias, es decir, aquello que se observa varias veces.

Como se observa en estas páginas, algunos conocimientos lingüísticos de carácter gramatical, morfológico o sintáctico son imprescindibles para el análisis del estilo, dado que la materia prima de la literatura es el lenguaje.

► El orden de las oraciones

Uno de los elementos que produce un efecto estilístico es el **orden** en que los distintos componentes aparecen en una oración. El orden más habitual en el español es: sujeto + verbo + objeto(s) + circunstancial. Cuando en un texto, por ejemplo, el autor tiende a anteponer los circunstanciales, suele deberse a un mayor interés en las circunstancias de las acciones que en las acciones mismas. Si tiende a colocarse el predicado antes que el sujeto o este se encuentra tácito, puede deberse a un interés mayor en las acciones que en quien las realiza.

► La extensión de las oraciones

A veces este factor también produce efecto estilístico. Las **oraciones breves y concisas** suelen provocar un efecto de sorpresa o un ritmo entrecortado y rápido. Las **oraciones muy extensas**, por el contrario, pausan el ritmo y se utilizan por la necesidad de explicar o describir. Un factor que influye en la longitud oracional es el tipo de oración predominante. Si abundan las oraciones simples (un sujeto y un predicado), generalmente las oraciones serán breves; si abundan las oraciones compuestas (más de un sujeto y más de un predicado), las oraciones habitualmente serán largas y sinuosas.

► Las figuras retóricas

Las **figuras retóricas** más frecuentes son:

- **Asíndeton.** Supresión de las conjunciones con el objeto de conferir mayor velocidad, vivacidad y agilidad a la frase: *Anduvo cansado, enfermo, débil, solo.*
- **Hipérbaton.** Alteración del orden oracional habitual: "Del salón en el ángulo oscuro, [...] véase el arpa". (Gustavo Adolfo Bécquer)
- **Paralelismo.** Disposición sintácticamente paralela de partes de una oración: *Lo confirmó plenamente; la olvidó definitivamente.*
- **Quiasmo.** Disposición sintácticamente simétrica de partes de una oración: *Salió solo; cansado volvió.*

2.3.3. El nivel semántico

El **nivel semántico** consiste en el estudio del efecto estilístico de la combinación de los significados de las palabras. Una vez más, deben aplicarse los cuatro pasos para analizar el estilo de un texto de la página 40.

► El léxico

Hay dos maneras de caracterizar el vocabulario utilizado en una obra literaria.

La primera considera el **alcance geográfico** de la lengua utilizada, de tal forma que esta puede ser **general** (cuando no es identificable con ningún uso lingüístico en particular) o **regional** (cuando se identifica con una zona geográfica).

La segunda manera tiene en cuenta el **nivel social** de la lengua utilizada, de modo que esta puede ser **culta** (cuando incluye palabras de uso infrecuente en la lengua neutra), **neutra** (cuando no es identificable con ningún nivel social en particular) y **vulgar** (cuando incluye palabras propias del lenguaje coloquial y de la jerga propia de situaciones de confianza).

Se pueden obtener más conclusiones al respecto con el estudio del orden oracional si, como siempre, se lo vincula con los temas, ideas e intenciones del texto.



Poesía española. Ilustrado por Jesús Gabán. Vicens Vives. Barcelona, 2010.

CAS²³

Organicen un debate sobre la literatura y su relación con otras artes, y la importancia del arte para el ser humano. Inviten a todo el colegio. Se pide a los alumnos que presenten poemas, relatos, microcuentos, etc.

²³ Creatividad, Actividad y Servicio, uno de los tres elementos principales que forman parte del Programa del Diploma del IB.

► Algunas figuras retóricas

- **Antítesis.** Serie de palabras opuestas en sus significados: *muerte/vida*.
- **Comparación.** Construcción en la que están presentes los dos objetos comparados, más el nexos comparativo: *Flotaban nubes gordas que el sol hendía como una cuchilla*.
- **Correspondencia.** Serie de palabras vinculadas por la cercanía de sus significados: *frío/hielo/nieve*.
- **Gradación.** Disposición de un conjunto de palabras en sentido ascendente o descendente: *En polvo, en humo, en sombra, en nada*.
- **Hipálaje.** Desplazamiento de las cualidades de un objeto a otro: *Mis ojos contemplan la doble noche*.
- **Hipérbole.** Exageración: "Mientras por competir con tu cabello oro bruñado al sol relumbra en vano". (Luis de Góngora)
- **Imagen.** Es la expresión literariamente elaborada de las sensaciones. La mera expresión de una sensación no constituye una imagen. La imagen se diferencia de la mera sensación por el hecho de constituir un material elaborado literariamente: *Por los huecos de la ventana se coló el ruido de un motor*.
- **Ironía.** Decir algo para sugerir lo contrario: *Era tan delgado...*
- **Lítote.** Consiste en negar lo contrario de lo que se quiere afirmar: *No era linda*.
- **Metáfora impura.** Es una comparación en la que falta el nexos comparativo: *El sol es un cuchillo que corta las nubes*.
- **Metáfora pura.** Es una comparación en la que falta el nexos comparativo y en la que el objeto comparado real también falta: *Una cuchilla cortaba las nubes*.
- **Pregunta retórica.** Interrogación que no espera respuesta: *¿Es el sol la bola de fuego que se asoma tras los árboles?*
- **Prosopopeya.** Otorgar cualidades de seres animados a seres inanimados, o bien cualidades humanas a seres animados o inanimados: *El sol con paso de enfermo camina al cenit*.
- **Sinécdote** o **metonimia.** Consiste en un desplazamiento de significados con la intención de aludir a uno de ellos: la parte por el todo (*una vela en el horizonte*); el continente por el contenido (*comió tres platos*); el efecto por la causa (*respeto por las canas*). No obstante, hay varias clases más.
- **Sinestesia.** Combinación de sensaciones de distinta índole: *El ácido azul*.

@ Para ampliar en la Red...

Para saber más sobre las figuras retóricas, entre en: www.tiching.com/763821.



Poesía española. Ilustrado por Jesús Gabán. Vicens Vives. Barcelona, 2010.

Bibliografía

Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Ariel. Barcelona, 1992.

Bécquer, Gustavo Adolfo. *Leyendas y rimas*. Vicens Vives. Barcelona, 2013.

Darío, Rubén. *Poesía española*. Vicens Vives. Barcelona, 2010.

García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Síntesis. Madrid, 2001.

Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Síntesis. Madrid, 1993.

Genette, Gérard. *Figuras III*. Lumen. Barcelona, 1991.

Góngora, Luis de. *Poesía española*. Vicens Vives. Barcelona, 2010.

Sor Juana Inés de la Cruz. www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obras-escogidas--0/html/c7822235-3f49-4a31-9ea3-485840a7c278_3.html#l_12_ [Consulta: 26 de junio de 2017.]

Tacca, Óscar. *Las voces de la novela*, Gredos. Madrid, 1989.

Vega, Garcilaso de la. *Poesía española*. Vicens Vives. Barcelona, 2010.