

**DIDÁCTICA DE LA LITERATURA. LA EDUCACIÓN
LITERARIA
DIDACTICS OF LITERATURE. LITERARY EDUCATION.**

**ISBN: 978-84-692-3420-4
Autor: Pablo Javier Aragón Plaza
DNI: 74846113-L**

¿A qué, si es posible pasar de esta vida
las breves jornadas a fuer de laurel
algo más oscuro que los otros verdes,
con hojas de bordes ondeados
(tal una sonrisa del aire), a qué entonces
vivir a lo humano y, al par que evitándolo,
desear el destino?
¡Oh! No es que la dicha sea esa ventaja
fugaz de una pérdida próxima.
No se debe a que seamos curiosos
O para ejercicio dar al corazón,
Las dos cosas tendrían laurel...

Sino porque vale mucho estar aquí.
Y todo lo que aprende parece que nos necesita,
Pues todas las cosas fugitivas rondan
En pos de nosotros de extraña manera.
En pos de nosotros, los más fugitivos.
Cada cosa tan sólo una vez.
Una vez no más.
Y también nosotros una sola vez,
Jamás otra vez.
Pero haber sido esa una vez,
Aunque sea una única vez:
Este haber sido terrenal: eso parece irrevocable.

Elegías de Duino, VI, Rainer Maria Rilke

Pablo Javier Aragón Plaza DNI: 74846113-L

Universidad de Málaga

Correo electrónico: pablo_aragorn@hotmail.com

pablo.javier.aragon@exterior.pntic.mec.es

C/ Studentska, 10 – 7004 Ruse (Bulgaria)

- Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Málaga.**
- Primer Ciclo de Filología Clásica en la Universidad de Málaga.**
- Certificado de Aptitud Pedagógica (C.A.P.).**
- Diploma de Estudios Avanzados (D.E.A.) del Departamento de Filosofía de la Universidad de Málaga, programa de doctorado: "La complejidad de la razón".**
- Tesis doctoral en espera de ser defendida:
"La Filosofía de Zaratustra: Chaos sive Natura. La doctrina de la ley en el devenir y el juego en la necesidad".**
- Profesor de Lengua y Literatura Española en la Sección Bilingüe del Centro de Lenguas Europeas Konstantin Kiril Filo de Ruse (Bulgaria) dependiente del MEC.**
- Colaborador en distintos proyectos didácticos de la Consejería de Educación de Sofía.**
- Tutor del Aula Virtual del Español del Instituto Cervantes.**
- Profesor colaborador del Instituto Cervantes de Bucarest**

INTRODUCCIÓN.

I.-FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS DE LA DIDÁCTICA DE LA LITERATURA.

A.EL PLURALISMO METODOLÓGICO.

*B.OBRA LITERARIA Y DIDÁCTICA DE LA LITERATURA:
MÉTODOS DE ESTUDIO.*

*C.INVESTIGACIÓN DIDÁCTICA Y ENSEÑANZA DE LA
LITERATURA: TENDENCIAS.*

1.El paradigma presagio-producto.

2.El paradigma proceso-producto.

3.Los paradigmas mediacionales.

4.El paradigma ecológico.

II.-EL CURRÍCULO DE LITERATURA.

A.CURRÍCULO DE LITERATURA Y EDUCACIÓN LITERARIA.

*B.ASPECTOS METODOLÓGICOS: EL EJEMPLO DE LA LITERATURA
DEL SIGLO XX.*

1.La literatura española del siglo XX.

2.Procedimientos: del dossier a los métodos interdisciplinares.

3.Niveles de progresión.

III.-MÉTODOS ACTIVOS DE INICIACIÓN A LA LITERATURA.

A.LOS TALLERES LITERARIOS.

1.Una alternativa a la historia de la literatura.

2.Críticas a los métodos activos.

3.El taller de creación icónico-literaria.

B.LA COMPOSICIÓN LITERARIA COMO MÉTODO ACTIVO.

1.¿Composición o redacción?

2.Lectura y composición literaria.

IV.-DIDÁCTICA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS.

A.EL PROBLEMA DE SU CONCEPTUALIZACIÓN.

B.AYUDAR A RECONOCER LOS GÉNEROS LITERARIOS.

C.EL EJEMPLO DE LA DIDÁCTICA DE LAS NARRACIONES.

V.-LECTURA Y COMENTARIO DE TEXTOS.

A.FUNDAMENTOS PSICOPEDAGÓGICOS.

B.DOS TAREAS ENTRELAZADAS.

VI.-EL GÉNERO LITERARIO. TEORÍA DE LOS GÉNEROS.

A.EL GÉNERO LITERARIO.

- 1.El género como rótulo.**
- 2.Género e historia.**
- 3.El género en la poética.**
- 4.Definición.**

B.ARISTÓTELES Y LOS TRES GÉNEROS.

C.GÉNEROS FUNDAMENTALES Y GÉNEROS HISTÓRICOS.

D.SENTIDOS DEL TÉRMINO GÉNERO.

VII.-INVENTARIO DE GÉNEROS.

A.GÉNEROS LÍRICOS.

- 1.Canción.**
- 2.Égloga.**
- 3.Elegía.**
- 4.Epigrama.**
- 5.Himno.**
- 6.Oda.**
- 7.Soneto.**

B.GÉNEROS ÉPICOS.

- 1.Cuento.**
- 2.Fábula.**
- 3.Epopeya.**
- 4.Novela.**
- 5.Romance.**

C.GÉNEROS DRAMÁTICOS.

- 1.Tragedia.**
- 2.Comedia.**
- 3.Drama.**

4.Auto sacramental.

5.Géneros menores.

D.LOS GÉNEROS DIDÁCTICO-ENSAYÍSTICOS.

1.De expresión dramática.

2.De expresión objetiva.

3.De expresión subjetiva.

VIII.-EL GÉNERO NARRATIVO EN LITERATURA. LOS GÉNEROS ÉPICO-NARRATIVOS.

A.LA POESÍA ÉPICA.

B.NARRACIONES EN PROSA: DE LA EPOPEYA A LA NOVELA.

C.FORMAS NARRATIVAS BREVE: EL CUENTO Y LA NOVELA CORTA.

D.SUBGÉNEROS NOVELÍSTICO-ROMANCÍSTICOS.

1.Romances en prosa.

2.La novela.

IX.-LA POESÍA LÍRICA.

X.-CONVENCIONES DE LA LÍRICA: LAS SEÑALES RETÓRICAS.

A.ANÁLISIS MÉTRICO DEL VERSO.

1.Medida (cómputo silábico).

2.Ritmo (acento).

3.Rima.

4.Pausa, encabalgamiento y tono.

5.Estrofa.

6.Poema.

-Poema no estrófico.

-Poemas estróficos.

B.FIGURAS RETÓRICAS.

1.Figuras retóricas basadas en el sonido.

2.Figuras retóricas en el plano morfosintáctico.

3.Figuras retóricas en el plano semántico.

C.CAMBIOS SEMÁNTICOS. TROPOS.

D.LAS CONVENCIONES GENÉRICAS: LOS GÉNEROS POÉTICO-

LÍRICOS.

- 1. La poesía clásica.**
- 2. La poesía popular.**

CONCLUSIÓN.

BIBLIOGRAFÍA.

INTRODUCCIÓN

¿Cómo se debe organizar el trabajo pedagógico para que mejore el aprendizaje de los alumnos? La programación docente es una tarea compleja en la que se expresa la voluntad de cada profesor de tender puentes entre los objetivos de la educación lingüística y lo que en consecuencia va a hacerse en las aulas. Aunque el fin obvio de la programación sea la organización de la práctica educativa (la selección de los objetivos de aprendizaje, la ordenación de los contenidos, el tipo de actividades escogidas y los criterios de evaluación), en ella se refleja una determinada idea sobre los fines sociales de la educación, una concepción sobre cómo se producen los procesos del aprendizaje y un determinado enfoque de la enseñanza de la lengua y la literatura. En la actualidad existe un currículum semiabierto y flexible que se limita a formular fines generales (enuncia bloques de contenidos y establece criterios de evaluación), invitando a adecuar a cada contexto de aprendizaje la intervención pedagógica del profesorado; por ello hay que defender el pensamiento crítico y la autonomía del profesorado en el diseño de su trabajo práctico.

La cultura humana está plagada de narraciones. Vivimos en una galaxia narrativa. Podemos decir con Weinrich que al principio fue la narración. Todas las culturas, en las importantes tradiciones orales, se han nutrido de relatos. La teoría de la literatura se planteó como objeto de estudio la narración en sí misma, la constituyeron en unidad que estudia una importante rama de la literatura, los estructuralistas franceses llamaron a estos estudios Narratología.

Aristóteles en su Poética estableció distinciones que han estado latentes hasta nuestros días. Su conceptualización más operativa quizás haya sido la de fábula, estructuración de los hechos que el poeta hace. La fábula es un referente bien articulado y autónomo, una invariante representable mediante muchas variantes, de ahí las posibles transposiciones de un tipo a otro de realización, narrativa o dramática. Así, podemos decir que la composición de una acción, la estructuración de los hechos no es exclusiva de la diégesis, de la narración, sino también de las formas dramáticas; una cosa son los hechos, los sucesos, y otra es su composición, la construcción a que dan lugar.

En relación a la Didáctica de la Literatura, habría que reseñar que se llama género literario a cada uno de los apartados en que se pueden dividir el conjunto de las obras literarias mediante el establecimiento de las identidades que existen entre ellas. Considerado así, Todorov señala que el concepto de género es un juego metalingüístico que no aclara nada. De

modo espontáneo, consideramos la realidad de los géneros literarios como un hecho. Los manuales de historia de la literatura clasifican el corpus sobre el que versan en épocas y en géneros. La afirmación de la escuela idealista de que los géneros no existen pues cada obra es única, apenas ha tenido éxito. Los géneros son etiquetas que recalcan rasgos comunes de cada obra con otra.

Los llamados géneros literarios no son clases (y, por ende, tampoco géneros en sentido propio); sino que son individuos históricos, exactamente como las lenguas. En rigor, es imposible definir la novela y la tragedia como clases. Sólo se puede describir la novela y la tragedia dadas históricamente, e investigarlas en su desarrollo histórico.

En cuanto a la poesía, lo poético excede los límites de lo puramente literario o verbal. Desde un criterio de pragmatismo metodológico podríamos establecer que poesía es todo lo que está escrito en verso, pero ya en la Poética de Aristóteles quedaba demostrado que el uso de unas normas métricas no es suficiente para tildar un texto como poético; si bien es verdad, la apariencia nos conduce las más de las veces a un objeto lingüístico cuya forma se cohesiona a partir de estructuras reiterativas. Podríamos, pues, arriesgar una propuesta de definición: poesía es una forma literaria que, basada en una organización reiterativa e intencionalmente formalizada y significativa en sí misma de las diversas entidades de la lengua, representa una acción discursiva dirigida principalmente a llamar la atención del receptor sobre las estrategias lingüísticas utilizadas en la generación y construcción del sentido. Dentro de la construcción del sentido cabe una interpretación de las señales ofrecidas explícita e implícitamente, así como una interpretación de las señales que aparecen en el texto al aplicarle una estrategia de análisis que descubra sentidos no previstos.

La Teoría de la Literatura es la descripción de una práctica de lectura, porque, si bien el poema existe autónomamente, sólo adquiere existencia como objeto poético al ser reconstruido por una conciencia real, el lector, que queda atrapado en la construcción del sentido y advierte el tipo de operación que se le propone. La poesía, como poiesis, es un hacer en el tiempo, la representación de una dicción (Genette), situada en un espacio epistemológico diferente al de la ficción. Un género que se produce desde el realismo intencional (Villanueva), sus enunciados serían enunciados de la realidad. En la comunicación poética, el valor del mensaje es relativo, son las características del mensaje las que configuran los demás factores de la comunicación. Las diferencias entre discurso natural y literario derivan del protagonismo de la figura del lector, el lector inicia el proceso sometándose a las señales retóricas e interpretándolas según unas reglas de juego

intersubjetivas. El análisis textual radica en el descubrimiento de las estrategias discursivas que conforman el sentido. La validez de la lectura será, pues, fenomenológica y no ontológica.

I.-FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS DE LA DIDÁCTICA DE LA LITERATURA.

La didáctica de la literatura es un campo científico aún en proceso de definición. Los estudios filológicos y los estudios pedagógicos tienen una dilatada tradición universitaria; pero, no ocurre lo mismo con las didácticas especiales, donde no existe un acuerdo generalizado en puntos como la enseñanza de la gramática o el papel de la historia de la literatura.

A.EL PLURALISMO METODOLÓGICO.

En los años 60 se promovió un debate sobre la función de la literatura, las relaciones entre literatura y sociedad. En los 70, se generalizó la polémica sobre la enseñanza de la literatura, dentro de la discusión sobre el papel de las Humanidades. El problema radica en que las Ciencias Sociales (a diferencia de las Experimentales) es que no se puede hablar de paradigmas sucesivos, sino de campos de estudio que se suceden e invalidan a otros. En los estudios didácticos literarios no hay ninguna tendencia que haya reemplazado a otra como método universalmente válido. Existen, más bien, paradigmas paralelos, aproximaciones de estudio que convergen desde distintos planteamientos. En temas clave para la literatura como el comentario de textos existe un fuerte pluralismo metodológico. El quid de la cuestión es que el hecho literario ha de ser interrelacionado. La literatura es un complejo fenómeno cultural y estético que requiere de acciones mediadoras o facilitadoras para poder ser asimilado por el alumno. El aprendizaje de la literatura requiere un campo propio de conocimiento, aunque ello no impida reconocer que sus fuentes científicas están en las disciplinas filológicas y en la didáctica general.

En cuanto a la cuestión de la metodología, la pregunta a realizar es cuál puede ser la base conceptual que facilita un mejor acceso a la literatura. Los diferentes enfoques de la literatura pueden integrarse, como signo (paradigma sociológico), producto social (pragmática del texto literario), interpretación (teoría de la recepción), las distintas teorías son

complementarias. Por tanto, un currículo no debe apoyarse en una amalgama de nociones sino en una jerarquía de conceptos:

-ordenar y seleccionar los contenidos en acomodación a las circunstancias diferenciadas de cada situación educativa.

-adaptar el programa a la mentalidad, hábitos de la lectura y otras circunstancias del alumno.

-incorporar los métodos y nociones que sean más eficaces para lograr los objetivos básicos de comprender y aficionarse a la literatura.

Un programa de literatura debe ser un proceso de selección y organización de los contenidos, un haz de posibilidades diferenciadas en función de los objetivos marcados (no un esquema único de jerarquía conceptual). Otro factor que influye en la consideración de la metodología adecuada es la institucional, el problema se ve de distinta forma desde el conjunto del sistema educativo (macrosistema) y desde una escuela particular (microsistema). El profesor concreto sabe qué métodos específicos puede elegir y aplicar, frente a la Administración que tiene una visión más panorámica. En teoría, el equipo docente de un centro y la administración debieran complementarse, en la práctica hay cierto desfase que la Reforma intenta superar a través de los diferentes niveles de concreción (orientaciones genéricas → proyecto curricular de centro → programación de aula).

B.OBRA LITERARIA Y DIDÁCTICA DE LA LITERATURA: MÉTODOS DE ESTUDIO.

W. Mignolo trata de diferenciar Crítica literaria (interpretación de obras particulares) y Teoría literaria (principios generales). Nos podemos acercar a la obra literaria bien a través de la comprensión hermenéutica, o bien de la comprensión teórica. La comprensión hermenéutica se centra en los problemas de interpretación, se relaciona con la comunidad interpretativa o literaria (lectores); la comprensión teórica se relaciona con la comunidad científica. La consecuencia es que el currículo se elabora para orientar el aprendizaje de una comunidad educativa general (no para científicos), lo cual no es contrario a que el fin último de un buen programa

sea posibilitar al alumno el acceso al pensamiento científico y a la reflexión crítica y teórica.

+*Comprensión hermenéutica*: Por un elemental criterio pedagógico el aprendizaje ha de ser secuenciado, antes de realizar el análisis de un texto hay que preparar su comprensión. Es por ello que hay que pensar en los alumnos más como lectores en ciernes que como aprendices de filólogos. Lo importante ante todo es que el alumno comprenda el texto, interprete sus elementos, reconozca los temas principales y sea capaz de distinguir su disposición o estructura, los posibles elementos implícitos o sobreentendidos. El profesor debe facilitar al alumno las reglas del juego del texto, además de posibilitar la superación de las barreras que el paso del tiempo haya podido imbuir a los textos. En suma, se trata de resituar al alumno para que haga una lectura no desvinculada de su contexto interno ni externo.

+*Comprensión teórica*: En ella los objetivos cambian, se trata de verificar en el texto una determinada teoría o modelo. Mignolo establece la noción de paradigma (marco de referencia más amplio aceptado por la comunidad científica) y los clasifica en:

- Paradigma semiológico: Teorías lingüístico-literarias, Teorías del texto lit.
- Paradigma fenomenológico: Teorías de la estructura ontológica de la obra literaria y Teorías de la recepción.
- Paradigma sociológico.
- Paradigma psicoanalítico.

Para construir una teoría no es suficiente con que exista un referente (el hecho literario) o un vocabulario propio (terminología psicoanalítica), es necesario una estructura conceptual específica. El enfoque elegido es el que crea su propio objeto al hacer relevantes determinadas nociones, siempre son posibles nuevos enfoques. De hecho, otros autores no coinciden con Mignolo en la clasificación de los paradigmas. Con respecto a la comprensión hermenéutica, habrá que establecer una selección de los métodos y categorías más adecuados pedagógicamente (por ejemplo, en un nivel de 12-14 años los objetivos de iniciación a la literatura pueden lograrse mejor con métodos semánticos o sociológicos). Psicólogos como Ausubel sostienen que hay que partir de los elementos preexistentes en la estructura cognitiva del alumno para poder asimilar una información nueva.

En cuanto a la selección y estructuración de los contenidos debemos distinguir entre los conceptos y técnicas literarias y la interpretación de obras concretas. Hay que decidir si se abordan los estudios desde una

perspectiva diacrónica o sincrónica, desde un enfoque de evolución en el tiempo o bien en un estado dado. Hay dos opciones de currículo literario, dos visiones de incorporar los métodos de estudio de la obra literaria. W. Best analiza ambas opciones: estudio de conjunto / descripción de obras particulares.

-Estudio en conjunto: es extenso y transversal, un número relativamente grande de casos en un momento dado (literatura del siglo XIX) en toda su gama de géneros, tendencias y niveles socioliterarios. Se puede considerar desde una perspectiva sincrónica o diacrónica.

-El estudio de casos: es intenso y longitudinal, se analiza un caso o un número limitado de casos (obra o género) estudiando con intensidad su génesis y desarrollo. También puede plantearse en forma sincrónica o diacrónica (lírica amorosa desde las jarchas a Bécquer).

El problema del currículo es que mezcla y confunde ambos niveles, intenta realizar un estudio de conjunto a partir de unos pocos casos; y, aun éstos, se presentan mutiladas en fragmentos. Las alternativas al currículo lineal (literatura medieval → contemporánea), sería hacer del estudio de los géneros el eje central del currículo, tal y como postula el profesor Hinojosa Serrano. En todo caso, este modelo también tiene sus problemas, como es el hecho de que se pierde la visión de conjunto. La solución estaría en elaborar currícula basados en descripciones de conjunto para los primeros cursos (iniciación) y currícula basados en el estudio de casos en cursos avanzados.

Además, los objetivos de la literatura en los niveles no universitarios son tanto cognoscitivos como afectivos, además de captar y analizar el mensaje literario, se trata también de divertirse y aficionarse a la lectura, a convivir con el texto. Una consecuencia didáctica clara es que las actividades con textos literarios deberán atender a todas estas facetas, y no sólo a los aspectos de conocimientos y análisis. La función del profesor es la de promocionar el hábito de la lectura. Aquéllos que posean mayores dotes de abstracción y de análisis puede recibir un mayor contenido reflexivo y crítico. La cuestión es encontrar la progresión adecuada, en primaria el niño debe familiarizarse con el mundo de los textos, ha de ser capaz de interpretar su contenido, dividirlo en partes, distinguir el sentido literal y el figurado, etc. Posteriormente ha de ser inducido a profundizar en el texto buscando los elementos significativos, para lo cual es determinante el grado de entrenamiento; es un nivel de lectura más especializado, que implica el dominio previo de la comprensión lectora y donde cobra sentido el análisis textual, filológico o lingüístico. La comprensión hermenéutica es la que practican los profesores de primaria para jugar con los relatos (Hortensia Lacau, G.Rodari); la comprensión teórica corresponde a la explicación de

textos, análisis y críticas sobre los diversos componentes para encontrar la explicación de un fenómeno. Ambos niveles son complementarios, el interés central de la Didáctica en la literatura no es sólo la comprensión del texto sino prestar la posibilidad de realizar una lectura integral y plural; activar, en suma, un aprendizaje significativo, ligado a las capacidades cognitivas del alumno y a sus propias actitudes y experiencias.

C. INVESTIGACIÓN DIDÁCTICA Y ENSEÑANZA DE LA LITERATURA: TENDENCIAS.

El profesor Pérez Gómez ha descrito los modelos esenciales.

1.El paradigma presagio-producto.

Implícitamente, se admite que la rentabilidad de la enseñanza es efecto directo de la preparación y personalidad del profesor. Todavía hoy se sigue buscando un modelo ideal de profesor. Las capacidades de comunicación y estímulo son importantes, saber despertar la sensibilidad literaria de los alumnos, poseer una personalidad abierta y entusiasta; no obstante, nadie es capaz de hacer que los alumnos aprendan si no quieren hacerlo y si no media una buena ordenación de los contenidos o una gama apropiada de recursos didácticos. El paradigma presagio-producto exagera el papel del profesor.

2.El paradigma proceso-producto.

Se centra en el estudio de los métodos eficaces de enseñanza para encontrar el método más idóneo y generalizarlo. Se ha investigado toda una serie de estilos docentes, pero no existe un método universalmente válido, ya que el aprendizaje no es consecuencia inevitable de la enseñanza. Ocurre además que muchas de las conductas de alumnos y profesor no son directamente observables o mensurables. Para que conceptos literarios como los géneros o los elementos de un relato sean retenidos deben solidarizarse el método ensayado, la estructura cognitiva del sujeto y los conceptos previamente formados.

3.Los paradigmas mediacionales.

Puede concentrarse en el profesor, supone una perspectiva centrada en la enseñanza (más que en el aprendizaje). El comportamiento del profesor es el resultado de complejos procesos de deliberación, elección y ejecución. En

el profesor se concentran funciones esenciales (a menudo ejecutadas de forma instintiva). El profesor como animador del proceso de aprendizaje debe reconducir las dificultades y superar los condicionamientos externos, decidir en cada momento el método de instrucción, la conducta de interrelación y valoración.

Puede concentrarse en el alumno, en cómo para asumir una nueva información hay que relacionarla con la información ya existente. Los organizadores previos deben ser orientados para producir eficacia en un alumno concreto.

4.El paradigma ecológico.

La mayor atención prestada a las variables contextuales ha puesto de manifiesto el papel de la educación como marco institucionalizado en el que se producen un conjunto de intercambios según unas ciertas reglas. La vida del aula se constituye como un marco propio, en el que actúan profesores y alumnos conforme a las exigencias de su papel. El foco de la vida del aula es la estructura de las tareas académicas, de las prestaciones y contraprestaciones que hay que ejercer, esto es, hay que orientar la construcción del conocimiento literario en el propio alumno. Hay que insistir en el aspecto crítico y científico, lo que interesa no es tanto transmitir mucha información como organizar la que ya tiene el alumno, desarrollar sus habilidades lectoras y sus capacidades de conceptualización. Lo que importa, a veces, es una simulación del aprendizaje y no un aprendizaje a partir de lo realmente leído-experimentado. La clave está en la manera en que se valora, no existen unas pruebas totalmente objetivables. El paradigma ecológico nos muestra las potencialidades positivas que ofrece la vida en el aula, insinúa que el sentido de las interacciones y de los intercambios puede ser mejorado a través de la innovación educativa. El enfoque sistémico no enseña que cambiar una pieza provoca un reajuste de todos los elementos del sistema. Los métodos correctos no pueden ser predefinidos de forma infalible, lo primordial es que el profesor parta de un programa armónico y bien articulado. Lo importante está en utilizar métodos que partan del análisis de la complejidad de variables analizadas y ayuden a conceptualizar una situación dada para, a partir de ahí, hallar criterios - internos y externos- para afrontar un problema.

¿Cómo preparar instrumentalmente a los alumnos hacia la literatura, a través de las actividades con una determinada secuenciación y estructuración a lo largo de toda la Enseñanza Obligatoria, y cómo hacer que el chico acceda conceptualmente a las categorías literarias, de modo reflexivo y crítico? El quid está en integrar lo puramente afectivo o

perceptivo con la construcción o formación de conceptos y categorías, debemos abogar por un currículum literario integrado.

II.-EL CURRÍCULUM DE LITERATURA.

A.CURRÍCULO DE LITERATURA Y EDUCACIÓN LITERARIA.

La educación literaria en la ESO está encaminada a la formación de lectores competentes e implica una progresiva familiaridad con las convenciones de los diversos géneros literarios. Ha de tenerse en cuenta el origen oral y acceder a la comprensión de textos mediante la recepción oral (lectura de relatos, poemas y textos dramáticos).

El estudio de la literatura en Bachillerato debe partir de la consideración de la literatura como materia común. La finalidad sería continuar la educación literaria iniciada en al ESO (formar lectores competentes), la interpretación del texto literario partiendo de la revisión del concepto usual de historia de la literatura y canon literario para llegar a un planteamiento interdisciplinar de la literatura como discurso social, comprender la plurisignificación de la obra literaria, la apertura del alumnado a ese mundo de los significados. El alumno viene de ESO con una competencia textual, en Bachillerato se profundizaría y se pondría nombre a lo tratado aisladamente en el nivel anterior, pero siempre al hilo de la comprensión del texto. Sería, pues, una educación centrada en la interpretación, lo cual implica la capacidad de generar otros textos, la tarea del profesor será proporcionarles conocimientos. Como dice Eco, hay que ayudar a funcionar al texto, esa máquina perezosa.

B.ASPECTOS METODOLÓGICOS: EL EJEMPLO DE LA LITERATURA DEL SIGLO XX.

1.La literatura española del siglo XX.

La literatura del siglo XX presenta la ventaja de que los acontecimientos forman parte de la cultura cotidiana (como contrapunto, nos falta perspectiva histórica). En el XX asistimos a una gran profusión de libros y autores. Mainer recomienda que no se tome el libro como objeto exclusivo de estudio (revistas de la generación del 98 y del 27). Habría que hacer una periodización literaria, hablar de un primer período representado por el Modernismo que llega hasta 1914, donde predomina la literatura como algo combativo; el segundo período, representado por Ortega y Pérez de Ayala, es más sereno, habría un subperíodo en el que surge la generación

del 27; el tercer período sería el de la rehumanización literaria de los años 30, se critica la literatura burguesa. No hay cambios hasta el período 1950-1955, renovación de la clase media con Benet, Goytisolo y Gil de Biedma; otro punto de inflexión sería la aparición de los Novísimos en 1970. En los 80 se produce la explosión de las lenguas vernáculas. Todo ello puede orientar a una visión integradora de la historia de la literatura española. Elliot piensa que la literatura es un espacio de encuentro en que los textos dialogan entre sí. Otro gran tema es la relación de la literatura española y la hispanoamericana, los puentes de unión y el tronco común de la tradición literaria. Es interesante destacar la especificidad de la literatura actual, la literatura de masas, el alumno ha de manejar suplementos literarios de periódicos, revistas, etc.

2.Procedimientos: del dossier a los métodos interdisciplinares.

M. Tarrés, en su Historia de la literatura, denuncia los métodos pasivos, propugna que sea el alumno quien reconstruya un fenómeno literario a partir del análisis de textos críticos y programáticos. Realizar esta carpeta o dossier imbuye en los alumnos la necesidad de saber manejar la documentación, adquirir unas mínimas técnicas de trabajo intelectual. Junto a esta técnica (dossier de fuentes) podemos utilizar otras, como la selección de textos que sirvan como hitos, o recurrir a medios audiovisuales (adaptación cinematográfica con su original literario).

3.Niveles de progresión.

- Nivel 3-6 años: Actividades de preliteratura (poemas y cuentos sencillos)
- Nivel 6-12 años: Preparación a la literatura, programa integrado de textos
- Nivel 12-16 años: Iniciación a la literatura, estudio de conjunto (lecturas extensivas, comprensión interpretativa, enfoque transversal y sincrónico).
- Nivel 16-18 años: Profundización en la literatura, estudio de casos (lectura intensiva, comprensión teórica, enfoque longitudinal, perspectiva diacrónica)

Una programación de enseñanza de la literatura del XX para el nivel 12-16 años presentará diferencias notables en objetivos y métodos respecto al nivel 16-18 años. En 12-16 se busca que los alumnos reconozcan algunas tendencias o parcelas de la literatura del XX, prima la lectura extensiva. En 16-18 lo esencial es el proceso de reconstrucción de la historia literaria a partir del examen de unos pocos hitos o casos seleccionados, prima la lectura intensiva y el manejo de documentación, lectura analítica e informativa frente a la lectura recreativa de la fase anterior. Hay que huir del

academicismo, hacer una lectura viva del libro, el proceso analítico y crítico ha de surgir en cada alumno, es idiosincrático.

III.-MÉTODOS ACTIVOS DE INICIACIÓN A LA LITERATURA.

A.LOS TALLERES LITERARIOS.

1.Una alternativa a la historia de la literatura.

Como contrapunto al modelo de enseñanza tradicional, se ha generado una corriente que promueve la actividad como núcleo esencial. Castillejo Brull enumera los métodos activos, puerocentristas, globalizadores, homogéneos, individualizadores y socializadores. Todos ellos tienen en común el uso de unas técnicas de educación activa: libros de trabajo, dramatizaciones, actividades manuales creativas, actividades de síntesis, procedimientos de autoevaluación, fichas, trabajo en equipo, uso del diccionario, comentario de texto, puestas en común... Una de las grandes alternativas es el método de los talleres, donde se deja crear a los chicos, alternando días de la semana para cada aspecto. La técnica del taller obliga a prescindir de la historia de la literatura, distinguiendo un objetivo único para toda la clase, otro para cada grupo de trabajo, otra para cada alumno; la diferencia radica en el tipo de productos que se generan. Se recurre a la historia literaria en busca de modelos.

Enciso y Rincón organizan el taller en torno basándose en distintos principios: géneros literarios como guías, énfasis en la creación y recreación, no dicotomización entre lengua y literatura, ligar el taller a situaciones no sólo escolares, explicación razonada, atender a aspectos individualizados de la enseñanza.

2.Críticas a los métodos activos.

Los métodos activos pueden funcionar con alumnos que presenten una problemática social, pero para ser realmente efectivos deberían presentar una especificación de objetivos, partir de un conocimiento previo o diagnóstico del alumno, analizar los recursos disponibles y las técnicas e instrumentos de evaluación. El problema es encontrar pautas objetivables que midan todos los aspectos del proceso, para comprobar si realmente el alumno aprende más. El enfoque activo ha de ser completado ya que no esbozan siquiera pasos decisivos para el enfoque sistémico o de diseño aplicado a la enseñanza por Schön: base previa, inventario de recursos, mecanismos de retroalimentación, evaluación del programa en su conjunto...

También se puede achacar que con los talleres los alumnos aprenden más a escribir que a leer, se corre el riesgo de que el texto sea tomado como pretexto. En suma, los talleres han de estar trabados con el resto de los elementos didácticos y no improvisarse, han de fomentar las capacidades metacognitivas (aprender a aprender).

3.El taller de creación icónico-literaria.

El Grupo Alborán diseñó en 1982 un taller como alternativa a la clásica programación de la literatura, basándose en: promover la empatía hacia la obra literaria como objetivo, división en grupos de trabajo, transcodificación de la literatura a las artes no verbales, elección y planificación de las tareas a partir de centros de interés, educación a la sensibilidad. Se trataba de un proyecto que debía ser asumido colectivamente por profesores y alumnos (cocreadores). Todo ello se enmarcaba dentro de una investigación de la acción. Los objetivos eran:

- +Conectar con el programa mismo de la literatura.
- +Concretar las direcciones en un ensayo sistemático:
 - identificar fuentes de comportamiento.
 - seleccionar los factores más prometedores.

- +Concretar dichos factores para ser introducidos en los grupos de creación:
 - trazar la red de interacciones posibles entre elementos.
 - identificar todas las soluciones posibles.
 - especificar las innovaciones funcionales precisas.

- +Redefinir los objetivos de un diseño de enseñanza de la literatura en 2ª :
 - especificar las condiciones internas de realización.
 - especificar las condiciones externas de viabilidad.

B.LA COMPOSICIÓN LITERARIA COMO MÉTODO ACTIVO.

1.¿Composición o redacción?

En torno a la composición en el aula hay heterogeneidad de criterios. Unos hablan de composición (oral o escrita), otros de redacción, otros de ejercicios de expresión escrita. Forgione sostiene que la composición se caracteriza por ayudar al niño y al joven a penetrar en el mundo de la creación literaria. Otros autores conceptúan la redacción como una expresión escrita espontánea contraponiéndola a la composición reflexiva y ordenada. Hay que tener claro que el lenguaje escrito no es natural, es una tarea que el alumno debe estructurar, la literatura es ante todo un sistema

heredado de textos, el niño no adquiere los modelos literarios por generación espontánea, sino leyendo.

2.Lectura y composición literaria.

El mundo actual proporciona al niño los elementos necesarios, lo que le falta es el mundo conceptual y los recursos de expresión. La expresión escrita literaria nace como un remanente de la lectura, los mejores avances se logran mediante textos dirigidos a partir de modelos literarios. Es esencial la selección de las lecturas, la expresión escrita debe nacer de una gama amplia y enriquecedora de modelos textuales, de una lectura crítica y creativa. Es adecuada la separación entre redacción y composición, en la primera ha de primar la percepción de las singularidades de los textos literarios; en la segunda, el impulso lúdico. Formar un escritor implica formar previamente un lector, hay que marcar los niveles de progresión.

IV.-DIDÁCTICA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS.

A.EL PROBLEMA DE SU CONCEPTUALIZACIÓN.

El concepto de género es problemático. Staiger los enfoca como categorías más o menos metafísicas y asocia lo lírico con lo emotivo, lo épico con lo lógico y lo dramático con lo intuitivo. Otros presentan una concepción organicista (nacen, desarrollan, mueren) amparándose en que hay momentos en que dejan de tener lectores y desaparecen como ocurrió con la novela pastoril o la novela por entregas. Hay que entender los géneros como cauces formales a los que el escritor se acomoda, se van adaptando a las nuevas necesidades sociales de cada momento (flujos, reflujos, olvidos, modas súbitas). Así, un género no se inventa, se parte de los elementos preexistentes, y tampoco muere del todo pues puede ser actualizado. La aproximación a los géneros no puede ser simplemente formal, la esencia de la obra literaria está en el proceso de producción-recepción. Debe abordarse el problema desde varias líneas: dimensión operativa (géneros pertenecen a la tradición y evolucionan con ella), son estructuras discursivas compartidas por autores y público, cabe distinguir algunos elementos formales básicos.

B.AYUDAR A RECONOCER LOS GÉNEROS LITERARIOS.

Hay que ayudar a que el alumno descubra el concepto de género, distinguiendo los literarios de los no literarios, y dentro de los primeros las distintas modalidades y subgéneros. Al tratar con un texto nos propondríamos como objetivos posibles: distinguir géneros literarios y extraliterarios; especificar los componentes formales (reconocer

bidireccionalidad escritor-receptor, desglosar elementos integrantes); especificar la diversidad de la tipología (popular /culto, tradicional /subliteratura, anécdota / cuento / novela).

En el caso de un texto poético, por ejemplo, empezaríamos por un lectura atenta, el profesor ha de ir suministrando ciertas claves, una vez entendido el texto y sus posibles sentidos habría que señalar cuál sería la interpretación literal y qué otras serían posibles; finalmente, se pasaría a una lectura analítica. Hay que distinguir entre los objetivos de destreza y los de conceptualización. En un primer nivel la aproximación formal debe ser la más sencilla, hay que extraer esquemas abstractos (Van Dijk) narración, descripción, diálogo, argumentación, exposición... Todo ello debe situarse en el marco de la historia de la literatura, hay que recuperar los ejes pragmáticos autor-obra-receptor. Un género no es un instrumento atemporal, sino la acuñación histórica, una virtualidad que se actualiza o no.

C.EL EJEMPLO DE LA DIDÁCTICA DE LAS NARRACIONES.

El valor educativo de las narraciones es innegable, han constituido parte fundamental de las tradiciones nacionales, han contribuido a formar la identidad cultural de los pueblos. Parten de la experiencia y de intereses colectivos. Por tanto, su didáctica debe contar experiencias que el niño pueda contextualizar, hay que progresar ampliando los objetivos y las actividades. 14-16 se puede acometer la lectura de novelas completas. Partimos de un cuento de Juan de la Porra para luego acometer la lectura del Lazarillo de Tormes. Primero hay que realizar un lectura comprensiva (acciones y episodios fundamentales de cada texto), luego una lectura contextual (elementos históricos adheridos a la trama), posteriormente, una lectura analítica (partida+pruebas+victoria); y, finalmente una lectura crítica (importancia del engaño).

Es de gran utilidad el esquema de Vladimir Propp de los cuentos populares, la acotación de un repertorio limitado de acciones (situación inicial, alejamiento, prohibición, transgresión de la prohibición, interrogatorio...) y de personajes (héroe y heroína, donante o ayudante, mandatario, agresor u oponente, falso héroe o impostor...).

+La narrativa como género literario. Es un modo de expresión habitual válido tanto para contar un chiste como para referir un suceso cualquiera. Desde un criterio formal (anécdota, biografía, memorias, cuento literario, novela corta, epopeya, novela), desde un criterio histórico (tradiciones orales primitivas, narración en verso, cuentos y novela en el Siglo de Oro, en el XVII y XVIII, romántica y realista en el XIX, contemporánea), desde

un criterio semántico (aventuras, ciencia-ficción, caballerías, terror y fantasía, novela picaresca...). Lo principal es elaborar actividades estructuradas que ofrezcan una visión progresiva partiendo de núcleos experienciales. El alumno ha de superar las dificultades que encuentre, hay que comprender el marco discursivo del texto. El alumno tiene que potenciar sus capacidades de interpretación, iniciarse en ciertas categorizaciones y conceptualizaciones (operaciones básicas para el pensamiento analítico). Dentro de las capacidades cognitivas del niño está el saber organizar una información a partir de categorías simples, se empieza en primaria y de 12-16 se introduce la reflexión.

V.-LECTURA Y COMENTARIO DE TEXTOS.

A.FUNDAMENTOS PSICOPEDAGÓGICOS.

La lectura, según Carlos Rosales, no es sólo desarrollar hábitos mentales de descodificación y aumentar la velocidad, sino hacerse consciente de la naturaleza del texto, a fin de interpretarlo de la manera más adecuada. La animación a la lectura es el conjunto de actividades encaminado a promocionar la lectura. La edad propicia para formar a un lector son los cursos intermedios de Primaria (lectura mecánica) y los primeros de Secundaria (lectura comprensiva). Gagné distingue entre una motivación extrínseca (recompensa por leer) y una motivación intrínseca (la lectura como fin per se). La tarea del profesor será plantear textos de creciente dificultad con el propósito de activar la zona de desarrollo próximo (Vygotski, se refiere al aprendizaje potencial, ir más allá de lo que efectivamente se sabe).

B.LECTURA Y COMENTARIO DE TEXTOS. DOS TAREAS ENTRELAZADAS.

El aprendizaje de textos presenta una doble vertiente: formación humanística (preparar para la vida cotidiana) y formación estética (objetos artísticos).

-Como propiciadores del desarrollo mental su instrucción deberá fomentar la comprensión oral y escrita, el pensamiento analítico y sintético, la expresión oral y escrita, la creatividad (pensamiento divergente) y las técnicas de trabajo intelectual. La literatura aumenta la competencia comunicativa,

ayuda a estructurar nuestra mente y perfecciona nuestra expresión a la vez que despierta actitudes, ideales y valores.

-Desde el punto de vista estético, la educación de la sensibilidad debe traducirse en el conocimiento del mundo conceptual propio de la literatura y recrearse en las modalidades de expresión verbal. Debe primar una lectura estética en la que el alumno quede inmerso. El comentario de texto se integra dentro de las actividades de lectura como medio para lograr una lectura interpretativa, analítica y crítica; es una herramienta más en la enseñanza de la literatura; no debe ser una herramienta racional ni un mero análisis retórico o lingüístico; hay que diferenciar entre métodos de interpretación (experiencia como lectores) y métodos de análisis (estructurales); la secuenciación de las actividades de comentario es tributaria de la secuenciación de las experiencias y modalidades de lectura. Por tanto, el comentario es un aparato conceptual que corresponde al pensamiento formal y activa los procesos de lectura analítica. Ahora bien, no toda forma de lectura tiene que adoptar el esquema metódico de un comentario de texto. Si estamos operando con la comprensión hermenéutica, el comentario estará orientado a dilucidar el sentido del texto; si trabajamos con la comprensión teórica, lo hará hacia cómo se verifica en el texto un determinado modelo (Propp). El alumno ha de reconocer las limitaciones de estos métodos críticos y aspirar en todo momento a una lectura creadora. Como dice Eco, no debemos tender a recetas o pautas de comentario que trunquen la dimensión plurisignificativa del texto, el comentario no debe ser tomado como un fin en sí mismo, sino como una herramienta más para dar sentido a un texto (principal reto de un lector).

VI.-TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS.

A.EL GÉNERO LITERARIO.

1.El género como rótulo.

La aparición de un término genérico en una obra supone una orientación para el lector. Poesía en una portada nos da a entender que se trata de una obra literaria, en verso o prosa poética, probablemente lírica... Estas consideraciones nos sitúan antes de emprender la lectura. Si estos procedimientos muestran operatividad, la convención genérica funciona.

2.Género e historia.

La aparición de términos genéricos en las historias de la literatura señala las series de modelos estilísticos. Hoy, difícilmente se escribiría una

epopeya como la *Ilíada*; sí, se haría una novela, pero pese a su vigencia no tiene garantizada la eternidad. Géneros y diacronía están inextricablemente relacionados, en cada época histórico-literaria, un autor ha producido un hallazgo o una variante de un hallazgo previo y otros han seguido la fórmula como una receta. Toda la literatura -como institución social- funciona así.

3.El género en la Poética.

Las poéticas se dividen en dos grupos, las que se limitan a teorizar sobre los géneros existentes en el momento de ser escritas; las que intentan inferir principios más o menos universales. Ambas pueden dividirse a su vez por su finalidad, las poéticas descriptivas, que sólo quieren describir el fenómeno; las preceptivas, que pretenden obtener un recetario. En la realidad, la distinción no es tan tajante, la Poética de Aristóteles es descriptiva y también prescriptiva. Los autores pueden ir por otro camino distinto al marcado (Lope y su *Arte Nuevo*). Las poéticas contemporáneas son teóricas, descriptivas y no normativas, la clasificación genérica supone siempre la pertenencia a un continuum históricamente ordenado.

El género constituye un gozne entre diacronía y sincronía, lo individual y lo social, nacido en un momento dado, pero como fórmula límite de otro género preexistente. Ninguna obra funda un género en sentido radical. El paso de una tradición estilística a otra se produce como fenómeno de alteración. Los géneros se caracterizan por su movilidad, sus continuas sustituciones y diferencias.

En cuanto a la cuestión terminológica, un mismo nombre puede recubrir géneros distintos y varios nombres en distintos momentos un género idéntico (la *Divina Comedia*, el romance). Según Lázaro Carreter, el inventor del género siempre habrá tenido que partir de lo preexistente, fuerza el código a nuevos mensajes no previstos.

4.Definición.

El género es una institución social que entraña un modelo de escritura para el autor, que siempre escribe en los moldes de esta institución literaria, aunque sea para crear otros nuevos; un horizonte de expectativa para el lector, que posee una idea previa de lo que va a encontrar; y, una señal para la sociedad que caracteriza como literario un texto. La importancia de la categoría género deriva del hecho de ser estructura de la obra y vehículo de comparación con las demás.

B. ARISTÓTELES Y LOS TRES GÉNEROS.

La teoría de los géneros literarios en el mundo occidental ha sido una vasta paráfrasis de Aristóteles, con permiso de Horacio y su Epístola ad Pisones. Aristóteles estudia los géneros como divisiones empíricas de las obras de su tiempo, no como modelo teórico de aplicación universal. Delimita las obras de arte literarias del resto de obras artísticas. Los géneros literarios utilizan la lengua natural y señala como síntoma del texto literario el que esté en verso, hecho que aperece al lector de que se encuentra ante una situación comunicativa especial. Pero, no es condición suficiente, por ello, afirma que la literatura se diferencia de las otras artes por su medio de imitación que es la palabra, las obras que la integran se diferencian entre sí por los objetos que imitan y por los modos de imitar. Platón ya distinguió la narración simple en 1ª persona y la narración imitativa, que convierte al autor en otro.

Aristóteles distingue por el modo de imitar, la épica y el drama, y en cada uno establece subdivisiones de contenido; así, alta literatura será la de Sófocles y Homero, y la baja literatura. Considera la tragedia como el género de su tiempo que ha alcanzado la acmé (madurez), pues habiendo nacido como improvisación, tomó cuerpo progresivamente, y se detuvo al alcanzar su propia naturaleza. Le otorga así una concepción orgánica, según la cual una determinada estructura produce el máximo rendimiento, lo cual conduce a cierta teorización general.

Con Genette, podemos decir que la poética toma en consideración dos géneros o modos de imitar fundamentales (poesía épica, poesía dramática) y tres registros u objetos imitados (alto, medio, bajo) que dan lugar a seis subgéneros, siendo la epopeya y la tragedia los máximos representantes. Aristóteles no admite la mezcla de estilos amparándose en su concepción unitaria del cosmos. En consecuencia, la Poética se circunscribe casi exclusivamente a desarrollar la tragedia y la epopeya, los géneros altos (canon). Esta clasificación aristotélica es discursiva, a un mismo contenido corresponden distintos géneros. Las partes de la tragedia son seis, la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya. La fábula es el fundamental, ya que la tragedia es imitación de una acción.

También ha tenido gran repercusión la sugerencia de la unidad de tiempo de la tragedia (atenerse a una revolución de sol o excederla poco), en este caso la referencia se ciñe a las obras de su tiempo. También insiste en que se ha de oponer relato y diálogo, e incluso diálogo para el relato y diálogo para la representación. Enumera cuatro clases de tragedias según el

elemento predominante, y así los géneros son multiplicables ad infinitum. En cuanto a la elocución, vincula la caracterización de un género a su participación en una presunta lengua literaria. Establece diferencias entre poesía (creación) e historia (no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, lo posible según verosimilitud o posibilidad).

De resaltar es también la exclusión de la lírica de su Poética, tal vez debido a la importancia de la música en la lírica griega. No obstante, la tradición le ha asignado la tripartición. En el XVI, Minturno habla de lírica en su *L'Arte poetica*, y Cascales en sus *Tablas Poéticas* es el primer introductor de la tripartición explícita, Épica, Drama, Lírica. Hegel, en sus *Lecciones de Estética*, ve en ella una demostración de la universalidad de su dialéctica (tesis/antítesis/síntesis). Goethe admite la tríada como "formas naturales" (*Naturformen*) de la poesía, y así ha llegado hasta el XXI. Sin embargo, hay textos que se tienen por literarios difícilmente encuadrables.

C. GÉNEROS FUNDAMENTALES Y GÉNEROS HISTÓRICOS.

Dada la gran cantidad de géneros catalogados en algún momento de la historia, se hace difícil reducir esa variedad a un todo orgánico.

Jolles intenta identificar las unidades elementales, preliterarias, que están detrás de todos los posibles desarrollos y variantes de las formas artísticas. Su inventario incluye leyenda, saga, mito, enigma, proverbio, anécdota, memorial, cuento y chiste. Sin embargo, no responden a fórmulas fijas e invariables y no supera la prueba en el nivel de la abstracción.

Posteriormente, se ha intentado profundizar por ese camino, sistematizar la diversidad de géneros existentes. Staiger, en el marco de una antropología general, observa que los tres géneros tradicionales (*Naturformen* de Goethe) se encuentran actualmente en estado de confusión (hay poesía no lírica, drama lírico, unión de épica y narración...). Propone que épica, lírica y drama se entiendan como nombres que designan una especialidad a la que pertenece una obra literaria como totalidad en virtud de determinados caracteres predominantes: lo épico, lo lírico, lo dramático. "Una obra es más perfecta cuando se mantiene más en el medio y no en las dos situaciones fronterizas (...) o cuando los tres géneros tienen todos la mayor participación posible y están equilibrados".

K. Hamburger propone una división tripartita de raigambre platónica al distinguir entre contenidos que manifiestan experiencia de no realidad y declaraciones concernientes a la realidad. La lírica sería el género

existencial (declaraciones del sujeto sobre el objeto), frente al género mimético (drama y narrativa) que imita o representa.

Northrop Frye admite cuatro géneros en Anatomía de la crítica: epos, acoge en sí a toda la literatura, en verso o en prosa, que intenta de algún modo conservar la convención de la recitación y de un público oyente; drama, los personajes hipotéticos o internos de la historia se enfrentan directamente con el público; lírica, queda oculto el público con respecto al autor; ficción, tanto autor como personajes se ocultan al lector.

Hernadi propone una clasificación policéntrica aunando los distintos criterios:

En suma, la tripartición de los géneros en lírica, épica y dramática se enfrenta a dos dificultades fundamentales, la insuficiencia numérica que no permite encuadrar a todos los géneros literarios históricamente dados; su condición principalmente temática. La propuesta de un cuarto género hace frente al primer problema con un cajón de sastre que acoge lo que no es lírica, ni épica, ni dramática. Éste podría ser el ensayo, que engloba tanto productos literarios como otros que no lo son; la oratoria, que presenta distintas finalidades; el género didáctico, no suficientemente distintivo...

D.SENTIDO DEL TÉRMINO GÉNERO.

- Afinidades entre obras literarias en un mismo período hace que se formen grupos que cumplen la triple función semiótica en relación con el autor (modelo), el receptor (horizonte de expectativas) y la sociedad (señal) constituyendo los géneros históricos (epopeya, novela, tragedia, auto, etc.).
- El aislamiento de unos pocos principios que ha de servir para la clasificación de las obras literarias da lugar a los géneros fundamentales.
- La generalidad de esta tripartición lleva a clasificaciones intermedias a través de subgéneros de distintos tipos (históricos, novela realista, etc.),

VII.-INVENTARIO DE GÉNEROS.

Genette señala que los géneros históricos se pueden definir como divisiones clasificatorias de las obras literarias, obtenidas mediante la determinación de conjuntos diferenciados por combinación de rasgos temáticos, discursivos y formales. Así topamos con un inventario abierto.

A.GÉNEROS LÍRICOS.

- Spang recalca algunos de los caracteres típicos de la lírica:
- Interiorización, discurso subjetivizado que conduce a la brevedad.

- La lírica no presenta una historia, sino elementos anecdóticos.
- Profundización en un solo aspecto.
- Potenciación del carácter autotélico, el texto reclama la atención sobre sí.
- La versificación como síntoma inequívoco de lirismo.
- Ritmo y musicalidad como elementos connotativos.

1.Canción.

-Canción popular: En España remonta hasta el siglo X con las jarchas. La canción castellana es deudora de la lírica provenzal (virelay, cosaute) y de las cantigas gallego portuguesas. Temas amorosos y religiosos. Es un monólogo lírico que puede albergar elementos dramáticos. Su métrica es variada, pero predomina el verso de arte menor, son frecuentes las estructuras ternarias como el villancico (cabeza, estrofa, vuelta). Sintaxis sencilla.

-Canción petrarquista: De enorme influencia, tono intimista, individualista, subjetivo y culto. Significa el paso de la poesía cantada a la individual. Responde a un código métrico establecido, de cinco a diez estrofas (estancias) formadas por un número variable de versos endecasílabos y heptasílabos con rima a gusto del poeta (primer verso suelto), una vez establecido el sistema se repite sistemáticamente.

2.Égloga.

Del griego eklogé, de época helenística donde alternaba con eidyllion. Su tema es la vida del campo presentada como situación edénica en la línea del beatus ille horaciano. Esta pasión suele pasar por la fuga mundi que le otorga un tono nostálgico y melancólico. Antiguamente se versificaban en hexámetros, pero desde el Renacimiento se diversifican metros y estrofas. Con frecuencia presenta introducción y cierre narrativos, así como diálogos intercalados (diálogo amebéo).

3.Elegía.

Del griego elegeion, metro clásico que constaba de un dístico compuesto de hexámetro y pentámetro. Es una mezcla de ingredientes tristes, melancólicos, plañideros, sentimentales, nostálgicos, desconsolados, lánguidos, fúnebres, apacibles... En castellano se llamó planto medieval o endecha, de arte menor, heptasílabo a partir de los siglos de oro.

4.Epigrama.

Del griego epigramma, inscripción en un monumento o pedestal de estatua o tumba. Inicialmente tiene como tema la alabanza y se escribía en dísticos elegíacos, pero a partir del XVIII se desarrolla como salida ingeniosa o sorprendente, adoptando formas amaneradas y preciosistas. Adopta formas como la redondilla. RAMON en sus greguerías.

5.Himno.

Del griego hymnos, canto de alabanza a los dioses o a los héroes, interpretado por un coro acompañado por cítara. De gran prestigio con Calímaco y Píndaro, en Roma lo cultivó Horacio en su Carmen saeculare. A partir de la E.M. pervive el himno litúrgico con tono de exaltación. Presenta la posibilidad del contrapunto irónico. El sujeto es un sujeto colectivo que se dirige a una segunda persona lírica. Su sintaxis y métrica es variada.

6.Oda.

Del griego hodé (canto), proviene de la lírica coral griega. Dedicada a personajes ilustres, a paisajes hermosos o a especulaciones contemplativas. Su temática puede albergar la actividad del artista (Oda a Salinas de Fray Luis), la fugacidad de la vida (Carpe diem horaciano) o la vida retirada (Beatus ille). Su división estrófica es variada, siendo frecuente en la oda pindárica la tripartición en estrofa, antistrofa y epistrofa.

7.Soneto.

Forma de extraordinaria fortuna histórica, de gran variedad temática en diferentes registros. Relacionado con el Dolce stil novo, el primero en usarlo en castellano fue el Marqués de Santillana (Sonetos fechos al itálico modo), pero su desarrollo pleno se produce con Garcilaso y Boscán. Presenta una arquitectura formal estricta ccon una línea discursiva casi silogística, siendo cauce de actitud intelectual y reflexiva. A partir del Barroco conoce una especial artificiosidad que culmina en el Modernismo.

B.GÉNEROS ÉPICOS.

- Situación comunicativa: alguien (narrador) cuenta algo.
- El narrador es un ser de ficción sujeto al pacto ficcional para ser literatura.
- En el XIX se generaliza el narrador omnisciente, pero hay fórmulas varias.
- Sugestión de la realidad.
- Comunicación diferida, se cuenta una historia que pasó.

-la versificación, elemento de la epopeya clásica, desaparece hasta la novela.

1.Cuento.

Género narrativo breve, tiene precursores en la novella corta italiana y los lai y fabliaux franceses. El asunto es un acontecimiento insólito presentado en situación de conflicto que se va desarrollando. Puede contener una enseñanza, elevando la anécdota a categoría. En el XIX contrasta con esto el cuento realista. Son referentes el Decamerón de Boccaccio, los Canterbury Tales de Chaucer o las Novelas Ejemplares de Cervantes. La brevedad es su rasgo más característico, suelen ser únicos el acontecimiento, el espacio y el tiempo. Los diálogos son de corta duración, por lo que cobra gran importancia el título y el final. La sencillez es predominante en la sintaxis y en los personajes, exentos de matices psic.

2.Fábula.

Género clásico que ha pervivido con altibajos desde la Antigüedad, a veces se le ha llamado apólogo, son frecuentes los protagonistas animales antropomorfizados. Presentan un conflicto entre dos antagonistas, el fuerte y el débil, pone de relieve la existencia de los vicios capitales, que son castigados. El tono fluctúa según la actitud sea crítica, satírica o didáctica. A veces, la moraleja se hace explícita a través de una 3ª persona. Formalmente es una narración breve escrito en verso o prosa.

3.Epopeya.

Forma narrativa que cuenta acciones de gentes superiores vinculadas con los orígenes de un pueblo o de una dinastía. Los arquetipos son la Ilíada y la Odisea, que tienen como variante los cantares de gesta como el Beowulf, la Chanson de Roland o el Cantar de Mio Cid. El tema gira en torno a la acción del héroe que marcha implacable en pos de su destino, el héroe representa al pueblo. El narrador es omnisciente, objetivo en la narración y fijo en sus presuposiciones. La ironía está excluida, aunque caben las versiones paródicas. Se caracteriza por el verso largo, los estereotipos y el empleo de modismos. Según Lukács, en aquellas sociedades en que se torna imposible presentar un héroe no problemático, el género desaparece y se sustituye por la novela. No obstante, podemos considerar La Henriade de Voltaire, La Atlántida de Verdaguer o el Martín Fierro de José Hernández..

4.Novela.

Género literario de mayor repercusión actualmente. Su nombre procede del término novella, que el italiano dio al relato breve, equivale al francés y alemán roman y al italiano romanzo. Es difícil ofrecer una definición de novela, término que se aplica a obras tan dispares como el Quijote o Rayuela. La extensión del texto es significativa, como dice Tomachevsky, de las dimensiones de la obra depende el modo en que el autor se servirá del material de la fábula, construirá la trama e introducirá la verdadera temática. Frente a la epopeya, muestra un mundo problemático y diverso al hilo de una historia que puede variar en espacios y tiempos. El héroe es problemático y rico en matices.

5. Romance.

El término recubre una fórmula que se prolonga desde el XV hasta nuestros días. Proviene de los cantares de gesta y a partir del XVI forma colecciones que conocemos como Romancero. Especializado como una determinación formal, se trata de un núcleo narrativo que acoge temáticamente un fondo épico o lírico variable. Incluso puede presentar caracteres dramáticos. Formalmente se configura como una serie más o menos extensa de versos octosílabos que riman los pares en asonante y los impares quedan libres. Presenta escasez de adjetivos y la sintaxis se procura hacer coincidir con la métrica.

C. GÉNEROS DRAMÁTICOS.

- Texto dirigido a la representación, el lector representa interiormente la obra.
- Conviven varios códigos, lengua natural, decorados, gestos, iluminación.
- La emisión y la recepción del drama son colectivos.
- Drama se presenta como autónomo, ficción de que se prescinde de autor y público, relato en que la función de narración se ha vuelto igual a cero.
- Doble sistema de comunicación: personajes entre sí - actores y público.
- Constituido esencialmente por el diálogo.
- Inmediatez no desvirtúa la ficcionalidad del pacto autor - espectadores.

1. Tragedia.

Expresión de una visión del mundo traducida en un heroísmo patético vinculado a valores trascendentes de índole implícita o explícitamente ética o religiosa. Se confrontan destino y realidad. Consta de comienzo, nudo y desenlace en 3 o 5 actos; en la Poética de Aristóteles se insinúan las unidades de lugar, tiempo y acción.

2.Comedia.

Género paralelo a la tragedia, con la misma configuración estructural y distinto contenido. Se contemplan las imperfecciones humanas como naturales, los personajes son iguales o peores que los de la vida real. Ni las tres unidades ni la unidad de registro se han cumplido con rigor, así en el XVI aparece la tragicomedia.

3.Drama.

Representa un conflicto, igual que la tragedia, pero su registro está lejos de la grandiosidad propia de lo trágico y tiene como ámbito las realidades cotidianas. El género se confunde con la tragicomedia, pero viene marcado por su condición burguesa y sentimental. Se encuentran ejemplos en verso, drama romántico, y en prosa, como el drama burgués.

4.Auto sacramental.

Llamado así por su frecuente relación temática con el Sacramento de la Eucaristía. El nombre auto procede del latín actus y hace referencia a la breve duración (las más veces 1 acto) de la pieza. Contenido vinculado a fiestas litúrgicas y dramatización de pasajes bíblicos y vidas de santos. La temática se manifiesta formalmente en el carácter metafórico y alegórico del lenguaje que construye un texto ajeno a las reglas de verosimilitud.

5.Géneros menores.

Manifestaciones teatrales breves, a veces directamente relacionadas con la música y que servían de complemento a la representación más extensa. Los pasos en el XV, a partir del XVI, el entremés, la farsa, la loa o el sainete.

D.LOS GÉNEROS DIDÁCTICO-ENSAYÍSTICOS.

En este apartado se incluyen los géneros considerados tradicionalmente fuera del ámbito de las poéticas, por tratar de materia doctrinal y no ficcional. La lengua sirve para la comunicación del pensamiento en sus diversas facetas: filosófica, religiosa, política, científica... El propósito estética queda subordinado a los fines ideológicos. La forma básica es el ensayo, en él, los límites entre lo didáctico y lo

ficcional han llegado a diluirse. No deja de ser arriesgado abrir la clasificación ternaria a un cuarto género teórico e histórico, más aun dada la heterogeneidad de los componentes potenciales del grupo. García Berrio y Huerta Calvo dividen los subgéneros de acuerdo con su determinación formal expresiva: de tipo objetivo, exposición de ideas en 3ª persona y en forma narrativa; de tipo subjetivo, prima la 1ª persona; de tipo mixto o dramático, 3ª persona desaparece y surgen otros personajes.

1. De expresión dramática.

La fórmula fundamental es el diálogo. Tuvo dos épocas de florecimiento, la Antigüedad, el modelo básico es el socrático, concretado por Platón, con algunos elementos de ficción. Sus enemigos de la escuela cínica como Varrón y , sobre todo, Luciano de Samosata convierten el diálogo en sátira menipea (creación del cínico Menipo de Gadara, III. a.C.), género jocoserio que deriva a formas novelescas como el Satiricón de Petronio y El asno de oro de Apuleyo; el Renacimiento, con el redescubrimiento de Luciano y los nuevos modelos de Erasmo de Rotterdam y Tomás Moro.

Para J. Gómez existen tres modelos básicos:

- el diálogo platónico: Un maestro dialoga con sus discípulos sobre filosofía.
- el diálogo ciceroniano: Exposición de conocimientos en boca del orador-maestro, con añadidos del discípulo (El cortesano de Castiglione, Diálogo de la dignidad del hombre de Pérez de Oliva).
- el diálogo lucianesco: El menos discursivo, elementos imaginativos y humorísticos, son casi novelas (El Crotalón, Villalón; El coloquio de los perros, Cervantes; Sueños y Discursos, Quevedo).

2. De expresión objetiva.

+Utopías: Entre la especulación racional y la ficción imaginativa. Nacen en el XVI a partir del modelo de Tomás Moro. Frecuentes en la literatura antiburguesa del XX, Wells, Orwell, Huxley...

+La miscelánea: Origen renacentista, acoge textos de diversa condición temática y tiene estructura multiforme. Une elementos del ensayo, la novela y el apotegma. Silva de varia lección (1540), Pedro de Mexía; Jardín de flores curiosas(1570), Antonio de Torquemada.

+Pensamiento fragmentario: Géneros ligados al folclore y a lo popular.
-Apotegma: Dicho breve y sentencioso.
-Refrán: Desde Santillana hasta el diccionario de Gonzalo de Correa.
-Máxima: Moral de fábulas, emblemas.
-Aforismo.
-Greguería: Metáfora + humor, inventado por Ramón Gómez de la Serna.

+El tratado: Ya en uso en la E.M., denominación flexible susceptible de ser aplicada a obras en prosa de ficción (Tratado de los amores de Arnalte y Lucenda, Diego de San Pedro) o a obras de tipo científico y didáctico (De Amore, Andrea Capellanus).

+El ensayo: Presenta como rasgos formales, posición subjetiva del autor, temática variada, prosa literaria que admite la exposición y la argumentación lógica, junto con digresiones, sin intención de exhaustividad, propósito comunicativo, reflexivo o didáctico.

+La prosa didáctica: El autor se erige como autoridad, transmite las ideas como verdaderas, tiene una estructura cerrada y sistemática, tiende a la objetividad.

+La glosa doctrinal: Usado por la literatura mística del XVI, en verso la parte intuitiva y en la glosa se comenta en prosa el sentido (S. Juan, D'Ors).

+El artículo periodístico: Forma menor del ensayo en periódicos.

+La biografía: Género de tradición clásica, Plutarco, Vidas paralelas; PseudoCalístenes, Vida de Alejandro. En la E.M. contaban las andanzas de un trovador; con el Renacimiento se ponen de moda las vidas de hombres ilustres (Claros varones de Castilla, Hernando del Pulgar). El género pervive a lo largo de los tiempos, se interesa por los datos históricos, insiste en los valores humanos. Las biografías de personajes religiosos son las hagiografías.

+La historiografía: Existe desde la Antigüedad clásica, pero sólo adquiere rigor científico a partir del historicismo positivista del XVIII.

+El libro de viajes: Contraste costumbres entre visitante y visitados.

+El discurso: Expresión del orador en el foro, cultivado por Demóstenes y Cicerón. Estructura muy elaborada definida en las retóricas, exordio, proposición, confirmación, peroración, epílogo. Discurso forenses M.Valdés

+El sermón: Vinculado a la función predicadora de la Iglesia, sirve para exponer el punto de vista eclesiástico con gran resonancia literaria.

-El sermón dogmático y el sermón moral

-Panegíricos: Virtudes o excelencias de santos o misterios.

-Homilías: Comentarios a los textos sagrados.

-Pláticas: Sermones de tono sencillo y fin moral.

-Oraciones fúnebres: Exequias de grandes personajes.

+El diccionario: Tendencia cultural totalizadora, Etimologías de San Isidoro de Sevilla; Tesoro de la lengua castellana de Covarrubias; Encyclopédie.

3. De expresión subjetiva.

+La epístola / La carta: No está lejos del ensayo. Bacon al hablar del ensayo decía: "La palabra es nueva, pero el contenido es antiguo. Pues las mismas Epístolas a Lucano de Séneca, si uno se fija bien no son más que ensayos, esto es, meditaciones dispersas reunidas en forma de epístola". Entre sus peculiaridades: tiene como destinatario a un solo lector, su finalidad es comunicativa y presenta detalles personales íntimos, el valor es más particular, su estilo es familiar.

-En verso, reflexión moral, Epístola moral a Fabio, Epístolas de M. Valdés.

-En prosa, Cartas marruecas, Cadalso; Cartas turcas, Meléndez Valdés.

+Las memorias: Recuperar el pasado o la historia en forma de crónica o testimonio. Luzán, Memorias literarias de París.

+La confesión: Memorias con tono introspectivo. San Agustín, Rousseau, Santa Teresa (Libro de la vida). María Zambrano opina que surge de ciertas situaciones en que la vida ha llegado al extremo de confusión y dispersión, se necesita que la propia vida se nos revele, por ello se ejecuta el doble movimiento de la confesión, la huída de sí y la búsqueda de sustento y claridad.

+La autobiografía: Incluye datos personales, aunque también puede contener reflexiones sobre los mismos y sobre la época.

+El diario: Constatación de hechos cotidianos. Cadalso, Moratín, Jovellanos

VIII.-EL GENERO NARRATIVO EN LITERATURA. LOS GÉNEROS ÉPICO-NARRATIVOS.

Las formas básicas son la epopeya y la novela (epopeya de los tiempos modernos). Ambas son narraciones de algún acontecimiento con el propósito de abarcar una serie total de sucesos. Schelling sostuvo que la poesía épica designa la segunda potencia de la serie ideal, la acción, la objetividad, pretenden alcanzar la imagen de lo absoluto. Los teóricos románticos se sintieron cautivados por esta capacidad globalizadora. Defiende que la Divina Comedia es el exponente más universal de la poesía moderna, no una poesía aislada, sino la poesía de todas las poesías, la poesía de la poesía misma; debido a que no obedece a ningún esquema genérico preexistente, crea el suyo propio dentro de los límites épicos.

Es preciso, no obstante, precisar las diferencias entre epopeya y novela. Así Ortega en sus Meditaciones del Quijote: lo que el lector del XIX buscaba tras el título novela no tiene nada que ver con lo que la edad antigua buscaba en el épica. Novela y épica son justo lo contrario, el tema de la épica es el pasado como tal pasado; háblasenos en ella de un mundo que fue y concluyó, de una edad mítica cuya ambigüedad no es del mismo modo un pretérito que lo es cualquier tiempo histórico remoto. Sin embargo, hechos como que el texto emblemático del género novelesco en el XX, el Ulysses de Joyce, trace su hilo argumental a partir de una epopeya, sería una prueba más del vínculo que une ambos universos narrativos.

El orden que seguiremos en la exposición será:

- Tratamiento de los subgéneros épicos en verso, la auténtica poesía épica.
- Subgéneros épicos en verso, sin el carácter de la epopeya, los romances.
- Transformación de las narraciones en verso en narraciones en prosa.
- Formas narrativas breves desde la E.M. hasta la creación de la novella.
- Finalmente, la novela y sus diversas modalidades formales y temáticas.

El proceso de transformación de las estructuras narrativas sería:

EPOPEYA
(Homero)

ROMANCE

NOVELA

(Cervantes)

ROMANCE
EN VERSO

ROMANCE
EN PROSA

(Chrétien de Troyes)

(Amadís)

A.LA POESÍA ÉPICA.

Para Aristóteles, la epopeya imita las acciones de la gente noble con ritmo único (diferencia con la tragedia) dentro de una narración de larga extensión. Así se caracterizó el género para la posteridad: mimesis de acciones y personajes de condición noble o heroica, sujeta a un ritmo único, asegurado en la utilización monocorde de un mismo verso o de una misma serie estrófica, en largas tiradas. Los modelos fueron La Ilíada y la Odisea, la epopeya surge del epos, forma simple en que se manifiesta la conciencia ingenua y primitiva del pueblo. Es una forma compleja con pretensión totalizadora de reflejar multitud de experiencias en la vida del hombre y de la colectividad a la que pertenece. Hegel afirma que es "el Libro, la Biblia de un pueblo. El conjunto de la concepción del mundo y de la vida de una nación, presentada bajo la forma objetiva de unos acontecimientos reales, es lo que constituye el contenido y determina la forma de la épica propiamente dicha. De esta totalidad forman parte, de un lado, la conciencia religiosa de las profundidades del espíritu humano y, de otro, la vida concreta, la vida política y cotidiana, y hasta las necesidades que conlleva la vida exterior con los medios de satisfacerla.

Los Trabajos y los días de Hesíodo suponen una reacción frente a la épica homérica (cosmogonías y teogonías). En la E. M. el espíritu caballeresco feudal bajo el impulso de las primeras nacionalidades creó la epopeya medieval, el poema épico o cantar de gesta. Eran hazañas referidas a un individuo en quien se depositaban las virtudes heroicas de un pueblo o raza: Beowulf, Rolland, el Cid Campeador. Al socaire de un idealismo romántico de corte hegeliano, Menéndez Pidal defendió la capacidad de la épica medieval para proyectarse sobre diversos géneros y contaminarlos (poemas, romances, teatro, novela, lírica), la epopeya es una materia poética creada por oscuros genios en los tiempos más remotos del arte moderno, pero sus poetas supieron comunicarle algún destello del alma nacional, de modo que el pueblo la consideró siempre como suya.

El cantar de gesta se difundió merced a la labor de los juglares o rapsodas, lo cual no es óbice para considerar que en su germen fueran creaciones de carácter culto, con presencia de recursos tendentes a producir asombro. El grado de verosimilitud varía según la idiosincrasia del pueblo (escandinavos, anglosajones, germanos mayor irrealidad y fantasía; discreción fabuladora del cantar español frente al francés).

Las raíces socioculturales del cantar medieval se pierden en la epopeya renacentista, los autores cultos componen largos poemas de índole narrativa y heroica de los pueblos antiguos y de los de reciente conquista (Os Luisiadas de Luis de Camoens; La Araucana, Ercilla). Fue también progresiva la cristianización del género pagano por excelencia, así La Cristiada, de fray Diego de Ojeda o El paraíso perdido de John Milton. Los italianos se especializaron en este tipo de epopeya culta (seriamente, Gerusalemme liberata de Tasso; con fines burlescos, Orlando innamorato de Tasso, Orlando furioso de Ariosto, La gatomaquia de Lope).

Con posterioridad a la época renacentista, el cultivo del género es esporádico, La Henriade de Voltaire; ya en el XIX, La Atlántida de Verdaguer o Martín Fierro de José Hernández. Después, como afirma Lapesa, las condiciones de la sociedad moderna, demasiado civilizada y con sobrado sentido crítico no son propicias al florecimiento de estas producciones.

B.NARRACIONES EN PROSA: DE LA EPOPEYA A LA NOVELA.

El paso del poema épico a la narrativa moderna se sustentó en la tradición oral, que permitió la difusión a través de los tiempos de mitos, leyendas e historias tradicionales. De la síntesis épica surgieron dos tipos de narrativa, la empírica (epos) con voluntad de permanecer fiel a la realidad; y, la fantástica (fiction) que se adentra en el plano ideal. Dentro del grupo épico-narrativo, la novela es la forma más perfecta de fundir ambos impulsos, se debe a Cervantes el mérito de haber logrado esta fusión.

-El mito: Relato tradicional que cuenta la actuación memorable de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano. Es un recuerdo colectivo cuyos temas son la concepción del mundo, los orígenes del universo, la presencia de la muerte...

-La saga: Vinculada al ámbito escandinavo, empezaron siendo relatos orales (sagen=decir) cuya acción transcurre en torno a la época de la colonización de Islandia hasta la época del país al cristianismo (1000), donde se cuenta la vida de un personaje insigne. El pensamiento cristiano destruyó la antigua riqueza y complejidad de los caracteres de la saga primitiva hasta hacerla caer en un elemental maniqueísmo.

-Gesta: Es el correlato francés de la saga, estaba regida por una dicción de carácter formulístico.

-Leyenda: Forma que cumplió una función trascendental en el ámbito cristiano para justificar desde el universo imaginario, la historia de la evangelización cristiana. La leyenda dorada de Jacobo Vorágine.

-Miraculum o milagro: Versa en torno a las admirables acciones salvadoras realizadas por un santo, en verso o prosa, a partir del XII. Destinado a consolidar la devoción de los oyentes. Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo; Miracles de Gautier de Coincy. Mester de clerecía.

-Fabliau: Desarrollado con profusión en Francia, referido a un tema profano con función de entretenimiento y sin finalidad didáctica. Protagonizado muchas veces por animales.

-Fábula: Género cultivado por Esopo y Fedro, regido por un impulso intelectual y moral. Fue forma predilecta para la mentalidad neoclásica del XVIII, La Fontaine, Iriarte, Samaniego.

-El exemplum o ejemplo: Núcleo de la cuentística medieval. En principio adscrito a la prosa doctrinal, así San Ambrosio o San Agustín, forma propia de la predicación. Progresivamente va adquiriendo mayor independencia, el autor se va recreando en la fabulación, Disciplina clericalis de Pedro Alfonso, Alphabetum exemplorum de Besançon y los Gesta Romanorum. Daniel Devoto prefiere el término apólogo para designar una narración breve de carácter didáctico en que pueden presentar personas y personificarse también seres irracionales, inanimados o abstractos. El constituyente formal principal es el diálogo. Es de procedencia cultural oriental. El infante D. Juan Manuel, en su Libro de Enxiemplos del Conde Lucanor lleva el género a su mayor esplendor. Juan Manuel introduce el uso perspectivista del diálogo, Conde Lucanor y Patronio, además de un diseño estructural de interacción genérica (icono]proverbio]ejemplo]diálogo).

-Facecia: Relato breve de intención humanística y jocosa, en el Renacimiento adquiere gran esplendor (Liber Facetiarum, Poggio Bracciolini, reunión de facetiis, iocis et fabulis). La facecia es una narración breve, de asunto cómico, que se remata con un dicho ingenioso o refrán

C.FORMAS NARRATIVAS BREVES: NOVELA CORTA Y CUENTO.

El cuento durante la E.M es inexistente o tiene otras aplicaciones, la intensidad narrativa es el único parámetro que permite diferenciar unos de otros. El tránsito que va de la narración breve a la extensa es complejo. Anderson Imbert lo expone en un cuadro comparativo:

Narración corta Narración corta Narración mediana N. Larga

Caste	cuento Historia	cuento novela corta	novela	novela
Inglés	Tale Story	short story	short novel	novel long story
Francés	Historie	Conte,nouvelle Récit	nouvelle nouvelle	roman
Alemán	Märchen Erzählung	Geschichte Kurzgeschichte	novelle	Roman
Italiano	Storia Fiaba Favola	Novella	racconto	Romanzo

Dentro del cuento se distinguen dos series:

-*El cuento folclórico*: Surgido al calor de la tradición oral, fue sometido a un riguroso análisis por Propp.

-*El cuento literario*: Aquella narración breve en prosa que por mucho que se apoye en un suceso real revela siempre la imaginación de un narrador individual. El cuento no crea un cosmos como la novela, sino que ofrece un núcleo acabado de vida, una singladura presentada in media res, se arroga un principio integrativo finito, pone en juego los máximos recursos de la lengua. Dentro del cuento literario, la modalidad de mayor éxito es el cuento maravilloso, desde Charles Perrault (Cuentos del tiempo pasado, Cuentos de hadas para adultos), H.C. Andersen y los hermanos Grimm. En el XIX domina el cuento realista (Maupassant, Daudet, Clarín) y el cuento de terror (E. A. Poe, E.T.A. Hoffman).

Sobre los orígenes de la novela, este deicidio sutil, Vargas Llosa opina que la novela occidental arranca con los libros de caballerías medievales. García Gual, por su parte, retrae los orígenes a la Antigüedad y establece una tipología:

-Novela de viajes fabulosos: Vida de Alejandro, PseudoCalístenes (III d.C.).

-Novela romántica: Dafnis y Cloe de Longo (II), Etiópicas de Heliodoro.

-Novela cómica: Satiricón de Petronio (60 d. C.), El asno de Luciano de Samosata (II), El asno de oro de Apuleyo (II).

-Novela de reencuentros azarosos: Historia de Apolonio, rey de Tiro (III).

La narratividad es la nota común de los distintos relatos, pero hay diferencias entre los relatos idealistas con finalidad placentera y los relatos cómicos con finalidad crítica y satírica.

No siempre los límites entre el cuento y la novella o novela corta son claros. La tradición de la novella es italiana, la inaugura Boccaccio con el Decamerone y el Ninfale d'Ameto, libros en que el hecho de narrar es en sí mismo un placer. Lo siguen Sacchetti con sus Trecento novelle y Piccolomini con Historia de duobus amantibus. En el XVI, Bandello renueva el género llevándolo a un ámbito más idealizado, así Hecatommithi de Cinthio, el Heptamerón de Margarita de Navarra o El Patrañuelo de Timoneda. A la tradición de la novella se adhieren Cervantes con sus Novelas ejemplares y Lope con las Novelas de Marcia Leonarda. La novela cortesana es un especie tardía de novela corta, cultivada por María Zayas y Tirso de Molina. El género novela corta tras sus vinculaciones temático-formales con los modelos de Boccaccio y Bandello, queda posteriormente definido únicamente por su menor extensión respecto a la novela (Azorín, Pérez de Ayala, Unamuno).

D.SUBGÉNEROS NOVELÍSTICO-ROMANCÍSTICOS.

1.Romances en prosa.

Junto a la novella existió en la E. M. un tipo de relato, de breve o larga extensión, a menudo en verso, que fue llamado en Francia Roman. Trataba de aventuras caballerescas como el ciclo de Bretaña de Chrétien de Troyes, o de temas alegóricos, como el Roman de la Rose de Guillaume de Lorris y Jean de Meung. Chrétien sentó las bases del género que sería el germen de la novela gótica de aventuras medievales, que tuvo gran seguimiento en el Romanticismo. El roman fue también el fundamento de los libros de caballerías, como el Amadís o el Tirant lo Blanc. La materia del amor courtois que trataron los trovadores provenzales, también tuvo continuidad en los llamados libros sentimentales. N. Frye opina que el romance desempeña una función social, pues, en todas las épocas, la clase social o intelectual predominante tiende a proyectar sus ideales en alguna forma de romance, en que los héroes virtuosos y las bellas heroínas representan estos ideales.

Gómez Redondo defiende la utilidad de devolver al vocablo romance la acepción con que el período medieval lo entendía, ya que es menos perturbador afirmar que el Amadís es un romance que una novela. Divide los romances en prosa en romances de materia historiográfica, de materia caballerisca, de materia literaria, de materia sentimental; estos, presentan

concomitancias en la representación del mundo de carácter idealista platónico.

-Romance sentimental: Relato breve cuyo asunto son los amores desgraciados de una pareja de amantes. El modelo lo proporcionó Boccaccio con su Elegia de Madonna Fiammetta, y, más tarde, Piccolomini con la Historia de duobus amantibus. El romance sentimental del medievo era una composición multiforme con formas como la poesía trovadoresca, el tratado didáctico o la epístola, formas no propiamente narrativas.

-Novela epistolar: Ofrece un contenido de índole sentimental como el romance, pero da cabida a otros desarrollos argumentales. El aprovechamiento argumental de las epístolas ya se da en las Heroidas de Ovidio, modelo de los primeros autores de romance sentimental. La primera obra es Proceso de cartas de amores (Juan de Segura), luego Pasqualigo (Delle lettere amorose), en el XVIII, Rousseau escribió Nouvelle Heloise y Richardson, Pamela. Goethe le dio gran impulso al género con su Werther. Ambos géneros guardan estrecha relación con la novela lírica moderna, relato subjetivado al máximo, óptica individual del sujeto del enunciado.

-Romances pastoriles: Los autores renacentistas, con su concepción neoplatónica, gustaron de enmarcar acciones fabulosas en ámbitos ideales de apariencia real. El género no tiene en la Antigüedad modelos narrativos, sino líricos, Bucólicas y Geórgicas, de Virgilio, y en E. M. el Ninfale Fiesolano, de Boccaccio, pero el modelo más cercano fue la Arcadia de Jacopo Sannazaro, imitada en España por Jorge de Montemayor (Los siete libros de Diana), Gil Polo (Diana Enamorada), Cervantes (La Galatea). Es un género sin normas retóricas fijas, donde se combinan resortes propios de la lírica, el drama o el relato. Igual que la novela moderna viene a definirse por su indefinición, "saco donde todo cabe" que decía Pío Baroja.

-Novela morisca: Romance de aventuras sentimentales protagonizada por moros y cristianos.

-Romance griego o bizantino: Idea del viaje, consecución de aventuras en tierras lejanas, separación de los amantes. En la Antigüedad, Caritón, Las aventuras de Quereas y Calíroo; Heliodoro, Historia etiópica de los amores de Teágenes y Clariclea; Longo, Dafnis y Cloe; Aquiles Tacio, Leucipa y Clitofonte. El modelo renacentista fue el de Heliodoro, en él se inspiró Núñez de Reinoso para su Clareo y Florisea; Cervantes, Los trabajos de Persiles y Segismunda. Carlos García Gual opina que la novela griega es el germen de la novela moderna. En la literatura griega la novela fue un género tardío que representó la madurez frente a la normatividad infantil de la epopeya. Así: épica---lírica---drama---relato histórico-filosófico---novela. También tiene en cuenta los libros de viaje con motivos novelescos como

Las maravillas de más allá de Tule y las Efesíacas de Jenofonte de Efeso, o El asno de oro de Apuleyo. Bajtín sitúa el origen de la novela en Grecia, pero toma como bases el diálogo socrático y la sátira menipea de Luciano.

-Novela de aventuras: Aventuras marinas, Aventuras de Gordon Pym (Poe), Moby Dick (Melville), El lobo de mar (London), La isla del tesoro (Stevenson), El corsario negro (Salgari); lugares exóticos, Nostromo (Conrad); lugares imaginarios, Los viajes de Gulliver (Swift), Viaje al centro de la tierra (Verne), Robison Crusoe (Defoe); en la selva, Tarzán (Rice Burroughs), El libro de la selva (Kipling).

-Novela del oeste: Fenimore Cooper, La pradera; Zane Grey, La región de la frontera.

-Novela de ciencia-ficción: Pioneros fueron Verne, De la tierra a la luna, Viaje al centro de la tierra; H.G. Wells, Una utopía moderna.

-Novela picaresca: Se sitúa en un ámbito no idealizado, por tanto no es en rigor novela romancística. Un tipo de pocos escrúpulos cuenta la historia de sus experiencias en el mundo actual, que comprende por lo general una serie de viajes de un lugar a otro y a través de un amplio horizonte social. Aparece un nuevo antihéroe novelesco, el protagonista es resultado y no causa, va arrastrando las experiencias adquiridas. El punto de vista autobiográfico que inaugura el Lazarillo establece una novedosa relación con la realidad, que se convierte en el punto de partida. Supone una apelación radical de la vida real y una postergación de la literatura. El Lazarillo fue influido por El asno de oro y abrió un largo camino en España (Mateo Alemán, Quevedo, Espinel) y en el extranjero (Grimmelshausen, Le Sage, Defoe, Günter Grass...).

2.La novela.

Los orígenes de la novela moderna pueden ser nebulosos hasta llegar al annus mirabilis de 1605, año en que se publica la primera parte de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. En la preceptiva italiana se tenía clara la diferencia entre epopeya y novela (romanzo), en libros como I romanzi de Giovanni Battista Pigna (1554) o Della poesia romanzesca de Giuseppe Malatesta (1596). Cervantes entendió que había llegado la hora de cerrar un ciclo, el de las mitificaciones del pasado caballeresco desligadas del presente. Para Ortega (Meditaciones), la obra de Cervantes se convierte en el prototipo de la novela realista frente a la novela de imaginación. En el Quijote periclita para siempre la épica, la realidad de la aventura queda reducida a lo psicológico. Ortega realiza una acertada identificación entre

realismo, novela moderna y humor (se basa en el nacimiento de la tragedia de Nietzsche). Bajtín sostiene que la intención cómica conlleva un interés estético, en Grecia sólo se encuentran temas actuales en la comedia, Aristófanes, como Cervantes, echa mano de las gentes del pueblo y las introduce en su obra para burlarse de ellas. De la comedia nace el diálogo, género que no ha logrado independencia, Platón describe lo real y también se burla de lo real; cuando trasciende lo cómico se apoya en un interés extrapoético, científico. La novela nace llevando dentro el aguijón cómico y con ella irá a la sepultura. La crítica no es un ornamento, sino que forma la textura misma del género, tal vez de todo realismo.

Riley presenta un cuadro con las ideas básicas en torno a la novela ídica defendida por Cervantes en el capítulo 48, I a través de la figura del canónigo:

1. Amplio campo para describir:

- variedad de sucesos excepcionales.
- un héroe ejemplar.
- acontecimientos trágicos y alegres.
- variedad de caracteres.
- variedad temática que represente distintas ramas del saber.
- variedad de cualidades y situaciones humanas ejemplares.

2. con:

- un estilo agradable,
- una invención ingeniosa,
- verosimilitud.

3. con el fin de:

- alcanzar la perfección estética en una obra que unifique todos los matices.
- deleitar y enseñar.

4. Ofrece también la posibilidad de incluir:

- rasgos de los cuatro géneros literarios mayores.
- las mejores cualidades de la poesía y de la oratoria.

Durante el XVIII permanece la diferenciación entre romance (ficción fantástica) y novela (ambiente cotidiano y realista). El tono romancístico de la literatura epistolar y sentimental (Richardson, Rousseau) destaca la práctica de una verdadera novela asentada en los modelos del Lazarillo y el Quijote. En la línea narrativa humorística están las mejores creaciones del género, Sterne, Swift, Fielding. Entre la época ilustrada y la romántica, encontramos el Wilhelm Meister de Goethe, paradigma del subgénero:

-Novela de aprendizaje o educación (Bildungsroman): Describe la evolución de una vida desde la infancia hasta la madurez, la imagen del hombre en proceso de desarrollo en la novela. Así, Tom Jones (Fielding), David Copperfield (Dickens), Los Buddenbrook (Mann), Llámalo sueño (Roth). En la mayoría de ellas, la transformación del hombre se realiza dentro del tiempo histórico real, el héroe se ve obligado a ser un nuevo tipo de hombre, antes inexistente, los fundamentos del mundo están cambiando y el hombre es forzado a transformarse con ellos. El ejemplo supremo de novela de aprendizaje sería, Gargantúa y Pantagruel de François de Rabelais, grandioso intento de construir la imagen del hombre en el proceso de su desarrollo dentro de la temporalidad histórico-popular del folclore.

El Romanticismo consideró el drama como género por excelencia y la novela sufrió cierto anquilosamiento. La modalidad preferida fue:

-La novela histórica: Contenido pseudohistórico, su mérito reside en la vivificación humana de tipos histórico-sociales. Su principal divulgador fue Walter Scott (Waverley, 1814). Las tendencias nacionalistas del XIX son propicias para el tratamiento de temas históricos: La hija del capitán (Puschkin), Taras Bulba (Gogol), Guerra y paz ("verdadera epopeya de la vida popular, Bajtín"); en Francia Stendhal y Merimee contrastan pasado y presente para extraer la lección; en España, Los episodios nacionales (Pérez Galdós), novela scottiana de corte romántico-> El doncel de don Enrique el Doliente (Larra), Sancho Saldaña (Espronceda), El señor de Bembibre (Gil y Carrasco).

-El folletín y la novela por entregas: Modalidades que se definen en función del medio de transmisión, son literaturas marginadas fruto de la cultura de masas. Segunda mitad del XIX. Literatura de cordel.

-Novela realista (Balzac, Dickens, Galdós) y novela naturalista (Zola, Clarín): Se pone de manifiesto el valor multiforme, supragénérico y multigenérico a la vez, de la novela. Se produce una identificación del género novelesco con la nueva y cambiante sociedad (Galdós ingresa en la RAE con el discurso, La sociedad presente como materia novelable.

-Novela polifónica: Término empleado por Bajtín para el caso de Dostoievsky, es el resultado de imbricar voces y mundos diversos en el espacio de la novela e incluso en el encuentro de géneros distintos. La novela hace lo que quiere, nada le impide utilizar para sus propios fines la descripción, el drama, la narración, el ensayo, el comentario, el monólogo, el discurso. Así, Don Quijote y Gargantúa. Este polifonismo le viene de su

vinculación con los géneros jocoserios de la Antigüedad, iría constituyéndose como un conjunto de estructuras de diversa procedencia: narración directa; estilización de formas tradicionales de la narrativa oral; estilización de forma semiliterarias, epistolarios, diarios, etc.; formas literarias del discurso del autor, escritos morales, filosóficos, digresiones, declaraciones retóricas; discurso de los personajes estilísticamente individualizados. Este pluriestilismo nos lleva al concepto de polifonismo, que, según Bajtín, creó Dostoievsky, en cuyas obras además de darse una estratificación lingüístico-literaria, además los personajes aparecen con voz propia. Pío Baroja, al hablar de Crimen y Castigo, ya observó que al autor tan pronto uno de sus personajes le parece simpático como antipático, da la impresión de que el autor es extraño a sus tipo y ellos se desenvuelven por sí solos. Dilthey reconocía que la teoría de la novela es actualmente la tarea más inmediata, prácticamente la más importante de la poética. Con las innovaciones experimentales de principios del XX, sobre todo Proust (En busca del tiempo perdido) y Joyce (Ulises) , la acción pasa a un segundo lugar.

La esencia de lo novelesco no está ya en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es pasar algo, en el propio vivir, en el ser y estar de los personajes (Ortega). En la obra de Proust se extrema hasta la más superlativa exageración el carácter no dramático de la novela, el lector queda en una actitud puramente contemplativa. La novela es un género tupido (Cervantes, Stendhal, Dickens, Dostoievsky), abierto, no constreñible a través de normas, es el género más joven con un poder irrefrenable para absorber otros géneros.

+*Novela contemporánea, siglo XX*: Algunas modalidades temáticas y formales:

-*Novela policíaca*: Modalidad prototípica del mundo moderno, ambientes suburbanos, el detective es el autor del patrimonio, el que pesca a los canallas que osan atentar contra la propiedad (Eisenstein). Poe fue el fundador con Los crímenes de la calle Morgue, luego Conan Doyle, Las aventuras de Sherlock Holmes; Hammet, El halcón maltés; Le Carré, El topo; Graham Green, El tercer hombre, Nuestro hombre en la Habana; Umberto Eco, El nombre de la rosa; Eduardo Mendoza, La verdad sobre el caso Savolta; Manuel Vázquez Montalbán, Francisco García Pavón (Plinio).

-*Novela lírica*: Reducción al punto de vista de la subjetividad, al yo-lírico, encrucijada entre el género épico y el lírico. Emerge como una antinovela, subvierte las cualidades de la novela comúnmente aceptadas que se enfocan sobre el intercambio entre hombres y mundos. Libros medievales como Vita nuova de Dante y formas posteriores como las novelas epistolares (Goethe,

Richardson, Rousseau) pueden considerarse antecedentes de esta modalidad a cuyo surgimiento contribuyó la prosa poética de bastantes novelas románticas, como Aurelia de Nerval, o después en Inglaterra El retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde, y el Retrato del artista adolescente, de James Joyce. Es una tradición anglogermánica muy arraigada, Hermann Hesse (Siddharta, Der steppen Wolf) y Virginia Woolf (Las olas), junto a autores franceses como Marcel Proust (En busca del tiempo perdido) y André Gide (Sinfonía pastoral). La literatura española de primeros de siglo se contagió también, las Sonatas, de Valle-Inclán, los relatos de Azorín, y de Eugenio D'Ors (Gualba la de mil veus), Tres novelas poématicas (Pérez de Ayala), El jardín de frailes (Manuel Azaña). En Francia, en los años cincuenta, la nueva novela o nouveau roman, supone una evolución del género con autores como Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett, Michel Butor y Claude Simon, proponen una búsqueda en el propio espacio del texto literario. Dice Robbe-Grillet,

"nuestro mundo, hoy, está menos seguro de sí mismo, ha renunciado a la omnipotencia de la persona, pero tiene la vista puesta más allá. Se ha producido una toma de conciencia más amplia, menos antropocentrista. La novela parece tambalearse, al haber perdido su mejor apoyo, el protagonista".

Gonzalo Sobejano ha ensayado una tipología del animado panorama novelístico español de los últimos años:

-Novela poématica, tiende a integrar superlativamente un conjunto saturado de las virtudes del texto poético en verso, Juan Benet (Saúl ante Samuel), Cela (Mazurca para dos muertos).

-Novela lúdica: Le interesa sobre todo el juego formal-expresivo, Miguel Espinosa (Escuela de mandarines), Julián Ríos (Larva).

-Metanovela: Alto grado de autoconciencia sobre el propio discurso.

-Novela dialogada: Se reivindica el carácter novelesco de La Celestina, la naturaleza cómica y paródica de la obra, en relación con el romance de materia cortés y sentimental, la razón principal para adscribirla al género novelesco, siendo paragonable la actitud de Rojas a la de Cervantes respecto del romance de caballerías.

IX.-LA POESÍA LÍRICA.

La poesía toma como materia prima las lenguas naturales, constituye una forma de conocimiento estético que no puede apoyarse en un lenguaje previo. La función estética es la realización de un conocimiento subjetivo, la

lengua es una estructura simbólica, social, convencional. Considerando el triángulo sujeto/objeto/lengua existen dos esquemas posibles de representación del conocimiento: S->L->O, conocimiento del objeto a través de la lengua; S->O->L, conocimiento de la lengua a través del objeto, éste es el modo estético de conocimiento y representación del mundo. El conocimiento estético exige la creación del lenguaje necesario para su representación. No existe un lenguaje poético, un código dado de antemano, sino sólo formas particulares que adopta el lenguaje en la historia de la poesía.

La poesía, la creación lingüística, elige como materia la lengua natural en todas sus posibilidades. La falta de un lenguaje literario está en relación con la unidad fondo-forma y el carácter presentacional del texto poético. Las unidades lingüísticas con significados predeterminados en el código de la lengua, en poesía, pierden esta condición para ser partes de un signo más amplio. El poema funciona como un todo, los significantes y los significados de los términos son como un trazo en un cuadro cuyo valor radica en las relaciones que contraen con el todo. La poesía no se puede traducir, ni el poema se puede decir con otras palabras.

No hay un lenguaje poético porque la poesía no se apoya en códigos, cada acto poético crea el único signo con valor de lenguaje que la poesía puede utilizar. Pero, al utilizar como materia las lenguas naturales, es posible observar la diversidad de operaciones a través de las que el poema transforma el modo de ser y de actuar del lenguaje. El desvío, romper las conexiones en la combinación de palabras, la suspensión de la función referencial, la liberación del sentido latente de los elementos combinados (hipérbaton, metáfora). La recurrencia, el respeto de las reglas del lenguaje, la organización peculiar del espacio textual favoreciendo la creación de las relaciones entre las partes, la institución de significantes no convencionales, la suspensión de la referencialidad, la profundización en el sentido y la aprehensión rítmica.

No obstante, recurrencia y desvío, no suponen per se ningún efecto artístico específico, pueden estar ausentes de textos poéticos y presentes en otro tipo de enunciados. La contribución no se produce de manera mecánica y conlleva peligros. La exacerbación y abuso pone en peligro el mensaje, lo trivializa. Recurrencia y desvío da lugar a formas perceptibles de conformación del lenguaje, son índices externos de la poesía que pueden presentarse en ausencia de la poesía. Constituyen así principios muy generales que al institucionalizarse se vuelven poéticamente ineficaces. En poesía, el lenguaje juega con los sonidos, con las palabras y las frases,

persigue el conocimiento estético de la complejidad del mundo y del hombre.

X.-CONVENCIONES DE LA LÍRICA: LAS SEÑALES RETÓRICAS.

A.ANÁLISIS MÉTRICO DEL VERSO.

1.Medida (cómputo silábico).

No es lo mismo número de sílabas fonológicas que número de sílabas métricas, al existir fenómenos que afectan al cómputo silábico:

- Sinalefa: Palabra acaba en vocal y siguiente empieza en vocal se unen contándose una sílaba menos de las que tiene fonológicamente. La cesura en el verso compuesto y la pronunciación enfática impiden la sinalefa.
- Dialefa o hiato: No se forma sinalefa por acentuación de una de las vocales.
- Sinéresis: Se unen en interior de palabra sílabas no diptongantes.
- Diéresis: Separación de dos vocales que forman diptongo, 1 sílaba más.
- Aféresis: Supresión de una sílaba a comienzo de palabra.
- Síncopa: Supresión de una sílaba en el centro de la palabra.
- Apócope: Supresión de una sílaba al final de las palabra.
- Prótesis: Adición de una sílaba a comienzo de palabra.
- Epéntesis: Adición de sílaba en interior de palabra.
- Paragoge: Adición de una sílaba al final de la palabra.

La posición de la última sílaba acentuada afecta al cómputo silábico. En el verso oxítono se cuenta una sílaba más, el verso paroxítono corresponde con el de sílabas fonológicas, el verso proparoxítono se cuenta una sílaba menos. La ley de Mussafia equipara un verso de rima oxítona a otro con rima paroxítona, igualando el número de sílabas.

+Por el número de sílabas métricas los versos se dividen:

-Versos simples de arte menor: Entre dos y ocho sílabas.

-Versos simples de arte mayor: Entre nueve y once sílabas.

-Versos compuestos de arte mayor: Tienen más de doce sílabas (excepto los casos de decasílabo compuesto), están formados por dos versos simples separados por cesura (impide sinalefa). Dodecasílabo (6+6, 8+4, 7+5, 5+7), tridecasílabo (7+6, 6+7), alejandrino (7+7), tetradecasílabo (8+6), pentadecasílabo (6+9,7+8), hexadecasílabo (8+8), heptadecasílabo

(11+6,7+10), octodecasílabo (9+9), de veintesílabas (10+10). Existe además una versificación irregular desde el punto de vista métrico.

2.Ritmo (acento).

Es un elemento fundamental, pues la versificación española es de intensidad y no cuantitativa.

+Acento estrófico: Todo verso tiene un acento en la penúltima sílaba (en versos compuestos una por hemistiquio). Da lugar a un pie trocaico.

+Posición de los acentos del verso: Pueden ser rítmicos (coinciden con par o impar del acento estrófico), extrarrítmico (no coincide), antirrítmico (sílabas acentuadas junto a otra con acento rítmico).

+Período rítmico por la posición de los acentos: Paralelos a los pies métricos latinos, se han señalado varios tipos de ritmos en el verso castellano, equiparando la sílaba acentuada con la sílaba larga y la sílaba sin acentuar con la breve. En latín existía: yambo(u-), troqueo (-u), dáctilo (-uu), anfíbraco (u-u) y anapesto (u--). Esta equiparación violenta la base métrica del castellano. Navarro Tomás ha difundido una teoría original, la parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el primer acento hasta la que precede al último constituye el período rítmico interior; las sílabas anteriores al primer acento actúan como anacrusis y el acento final del verso es el arranque del período de enlace (última sílaba acentuada, inacentuadas que se siguen y las inacentuadas del verso siguiente). Los períodos interiores y los de enlace se suceden regularmente a modo de compases en una composición musical. Dentro del período las palabras se organizan en cláusulas de dos o tres sílabas correspondientes al tipo trocaico (óo), dactílico (óoo) que configuran períodos de ritmo trocaico, dactílico, mixto A (troqueo+dactilo) y mixto B (dactilo+troqueo).

Navarro Tomás insiste en que no hay equiparación posible entre sílaba larga y sílaba acentuada, no obstante, recalca el papel esencial de la cantidad en el ritmo del verso, el compás queda determinado por la duración uniforme de las cláusulas. Sílabas combinadas en cláusulas, cláusulas organizadas en períodos y períodos regularizados por los apoyos del acento constituyen los elementos fundamentales de la versificación española.

3.Rima.

Según Quilis, la rima es la total o parcial identidad acústica, entre dos o más versos, de los fonemas situados a partir de la última vocal acentuada.

Se trata de un ritmo de timbre de poco interés en la prosa, pero fundamental en el verso.

+Rimas según el timbre. Puede ser total o consonante (identidad fonética de todos los sonidos); parcial o asonante (identidad de los sonidos vocálicos).

+Rimas según la cantidad. Puede ser oxítona o masculina (versos oxítonos), paroxítona o femenina y proparoxítona.

+Rimas según la disposición. Puede ser continua(aaaa), gemela (aa,bb), abrazada (abba), encadenada (abab).

+Rima semántica. Entre las palabras rimadas hay vinculación semántica.

4.Pausa-Encabalgamiento-Tono.

+Clases de pausa. Pausa estrófica, versal (final de verso), interna (versos pausados, no es obligatoria). La cesura es una pausa versal que divide al verso compuesto en dos hemistiquios, a la vez que impide la sinalefa. Las pausas determinan la extensión, la armonía y la unidad del verso.

+Encabalgamiento. Es el desajuste que se produce en la estrofa cuando una pausa versal no coincide con una pausa morfosintáctica, es un desacuerdo entre el metro y la sintaxis, con gran valor expresivo. Se denomina verso encabalgante al que continúa en el verso siguiente, que recibe el nombre de verso encabalgado. El encabalgamiento puede ser versal, coincide con la pausa final del verso simple; medial, coincide con la cesura; léxico, divide una palabra; sirremático, divide un sirrema (sustantivo-adjetivo, verbo adverbio...); oracional, después del antecedente en oración adjetiva especificativa. Además según su extensión, pueden ser abruptos, verso encabalgante se detiene antes de la quinta sílaba del verso encabalgado; suave, hasta la quinta sílaba o más allá. El braquistiquio sirve para potenciar una palabra que se sitúa entre una pausa versal y una pausa interna.

+El tono. Cuanto más largo sea el grupo fónico, más bajo será el tono y más solemne resultará el verso; cuanto más larga sea la pausa más descenderá el tono.

5.Estrofa.

Unidad menor que el poema y mayor que el verso.

+Condiciones de la estrofa.

- Axis rítmico. Ordenación vertical de la última sílaba acentuada de los versos. Determina la medida, el ritmo, la rima, el tono, la frontera versal.
- Número y distribución determinados de las rimas.
- Estructura sintáctica determinada.
- Sistema estructurado de versos (estrofa isométrica /heterométrica).

+Tipos de estrofa.

-*Dos versos:*

pareado: aa, AA; aA, Aa

-*Tres versos:*

Terceto: A-A

Terceto encadenado: ABA BCB CDC

Tercerilla: a-a ; -aa.

Soleá: a-a (asonante).

Terceto medieval: aab (hexasílabo).

-*Cuatro versos:*

Cuarteto: ABBA

Serventesio: ABAB

Redondilla: abba

Cuarteta: abab

Cuaderna vía: AAAA (alejandrinos)

Cuarteta asonantada: -a-a (asonante)

Serventesio agudo: AB´AB´

Seguidilla: -a-a (1º y 3º heptasílabos, 2º y 4º pentasílabo).

Seguidilla gitana: -a-a(1º,2º,4º hexasílabo, 3º de once o diez sílabas)

Estrofa sáfica: Tres endecasílabos sáficos y un pentasílabo adónico.

-*Cinco versos:*

Quintilla: aabab; aabba; abaab; ababa; abbab.

Quinteto: quintilla de arte mayor.

Lira: aBabB (heptasílabos y endecasílabos).

-*Seis versos:*

Sexta rima: ABABCC

Sexteto agudo: ABE´ABE´

Sexteto paralelo: AAB CCB

Sexteto romántico: Aab CCb

Sexteto lira: aBaBcC (heptasílabos y endecasílabos).

Sextilla: aabaab, abcabc, ababab

Sextilla manriqueña: abcabc (3º y 6º tetrasílabos, resto octosílabos)

-*Siete versos:*

Seguidilla con bordón: -a-ab-b (1ª,3ª,6ª heptasílabos, resto pentasílabo)

Séptima: -A-AB-B

-*Ocho versos:*

Octava real: ABABABCC

Octava italiana: -AAB´-CCB´ . ABBC´DEEC´

Octavilla: -aab´-ccb´ / abbe´ acce´

Copla de Arte mayor: ABBAACCA ABABBCCB (dodecasílabos)

Copla de Arte menor: Igual con octosílabos.

Copla castellana: abba cddc.

-*Diez versos:*

Décima irregular: abba ababbb / ababbaabbb

Décima espinela: abbaaccddc

Copla real: abaabcdccd (estancia real).

Ovillejo: aabbccddc (octosílabos y tetrasílabos)

-*Doce versos:*

Copla de pie quebrado o manriqueña: dos sextillas de octosílabos.

-Número variable de versos:

Estancia: versos de 7 y 11 sílabas.

6.Poema.

Unidad rítmica constituida por una o varias estrofas. Puede ser estrófico (monoestrófico o poliestrófico-suelto o encadenado) o no estrófico.

+Poema no estrófico.

-Serie épica: AAAA... (rima asonante, irregular número de sílabas)

-Romance:-a-a-a-a...(rima asonante)

-Romancillo: Romance de versos hexasílabos.

-Endecha: Romance de versos de 5, 6 o 7 sílabas.

-Romance heroico: Endecasílabos.

-Silva: Heptasílabos y endecasílabos con rima consonante.

-Poema de versos sueltos: versos sin rima.

-Poema de versos libres: Estructura acentual como base poemática.

+Poemas estróficos.

- Estríbote (zéjel): aa (estribillo) bbba (mudanza) aa (vuelta).
- Villancico: abb(cabeza) cdcd (mudanza) d (verso de enlace) b (vuelta) b (represa)
- Letrilla: Villancico de tema satírico.
- Glosa: Redondilla en cuatro estrofas de diez versos (XVI).Comentario
- Sextina: ABCDEF FAEBDC CFDABE ECBFAD DEACFB BDFECA
- Canción medieval: abba (tema) cdcd (mudanza) abba (vuelta)
- Canción petrarquista: Fronte (dos piede) volta (rima) coda envío
- Madrigal: Similar a la silva (estrofas de 3 y 6 versos).
- Cosaute: Canción paralelística, pareados separados por estribillo cte.
- Soneto: ABBA ABBA CDC DCD, admite variaciones en tercetos
- Soneto con estrambote: Suma estrofa de tres versos (7+11+11)
- Soneto acróstico: Letras iniciales componen un lema o palabra.
- Soneto alejandrino
- Sonetillo: Con versos de arte menor.
- Canción alirada: cuarteto-lira, canción pindárica.

B.FIGURAS RETÓRICAS.

1.Figuras retóricas basadas en el sonido.

La relación entre significante y significado es arbitraria, pero los sonidos pueden ser asociados a sensaciones e incluso estado psíquicos. Esta es la base de los fonemas expresivos (valor incisivo, agudeza de la i).

- Aliteración: Repetición de un sonido o varios iguales o próximos.
- Onomatopeya: Imitación de sonidos reales mediante procedimientos fonét.
- Similicadencia: Uso de dos o más palabras en el mismo accidente gramat.
- Paranomasia: Semejanza fonética de palabras o grupos de palabras.
- Asonancia y consonancia: Propio de la poesía, puede estar en prosa.
- Eco: Repetición de un vocablo o parte de él.
- Aféresis: Pérdida de un sonido a comienzo de palabra.

- Anagrama: Transposición de las letras de una palabra (deforma nomb. prop.)
- Palíndromo: Frase que dice lo mismo izquierda-derecha e inversa.

2.Figuras retóricas en el plano morfosintáctico.

+Por adición de palabras.

- Amplificatio: Amplificación de un motivo.
- Expolitio (conmoración): Mismo pensamiento en diversos aspectos.
- Paráfrasis: Reproducción modificada y libre del modelo.
- Pleonasmo: Insistencia, redundancia con valor expresivo.
- Sinonimia: Acumulación de sinónimos.
- Epíteto: Adjetivo no imprescindible de gran valor expresivo.
- Paradiástole: Reunir palabras con significado semejante.

+Por omisión de palabras.

- Elipsis (detractio suspensiva): Supresión de elementos sin alterar comprens.
- Asíndeton: Supresión de conjunciones.
- Zeugma: Funcionamiento en dos enunciados de término sólo expreso uno.

+Por repetición de palabras.

- Anáfora: Repetición de palabra a comienzo de frase (epanalepsis-epanáfora)
- Epífora: Repetición al final de frase.
- Complexión: Repetición de palabra a principio y final de frase.
- Epímone: Repetición de misma palabra con carácter enfático.
- Anadiplosis: Reduplicación de palabra o grupo sintáctico.
- Epanadiplosis: Se recoge palabra para desarrollarla en nuevo enunciado.
- Derivación: Palabras que proceden de igual raíz en una misma cláusula.
- Políptote: Repetición de verbo en distintos tiempos, o nombre en casos.
- Concatenación: Última palabra de verso es primera de verso siguiente.
- Polisíndeton: Repetición innecesaria de conjunciones.
- Repetición dispersa: No se atiende a un orden estricto, al final recolección.
- Retruécano: Repiten palabras u oración entera, invirtiendo orden d palabras

+Por analogía: accidentes gramaticales, cambio de orden, concordancia.

- Silepsis: Alteración de la concordancia (concordancia ad sensum).
- Dilogía: Uso de palabras con doble sentido, parónimos, etc.

- Calambur: Unión de sílabas produce otras palabras.
- Juego de palabras: Retruécano, paronomasia, calambur, zeugma...
- Hipérbaton: Inversión del orden lógico o gramatical.
- Anacoluto: Renuncia a la construcción sintáctica lógica por otra expresiva.
- Anástrofe: Inversión del orden normal de palabras sucesivas.
- Antiestrofa: Retruécano entre períodos.

3.Figuras retóricas en el plano semántico.

+Descriptivas.

- Prosopografía: Descripción exterior de persona o animal.
- Etopeya: Descripción de cualidades espirituales, morales de una persona.
- Retrato: Prosopografía más etopeya.
- Hipotiposis: Descripción viva y gráfica, mediante datos sensoriales.
- Topografía: Descripción del paisaje.
- Evidencia: Descripción minuciosa por enumeración de características.
- Enumeración: Mediante sustantivos y adjetivos visión analítica de la realidad.
- Expolitio: Mismo pensamiento en diversos aspectos.

+Patéticas

- Exclamación: Manifestación emotiva.
- Interrogación retórica: Pregunta que no exige respuesta.
- Comunicación: Simulación de pregunta.
- Sujeción (hipophora): Se formula pregunta y se responde.
- Licencia: Reproche enérgico dirigido al público.
- Apóstrofe: Pregunta dirigida con vehemencia a un ser vivo o inanimado.
- Optación: Expresión de un deseo vehemente (execración, imprecación).
- Ostentación: Poner como testigo a los hombres, cosas o a Dios.
- Hipérbole: Exagerar los términos.
- Prosopopeya: Otorgar cualidades de seres inanimados a seres animados.
- Prolepsis: Adelantarse a las posibles objeciones.
- Dialogismo: Reproducir textualmente discursos reales o fingidos.

+Lógicas.

- Sentencia: Máxima, adagio, epifonema, chria, idolopeya (difuntos).
- Símil: Comparación expresa entre dos términos.
- Antítesis: Oposición de dos ideas (regressio, comparatio, conmutatio).
- Oxímoron: Unión sintáctica íntima de conceptos contradictorios.
- Paradiástole: Palabras de significado parecido opuestas.

- Paradoja: Ideas opuestas en un solo juicio.
- Concesión: Reconocimiento de argumento opuesto como verdadero.
- Corrección: Desechar una expresión recién empleada.
- Dubitación: Fingir duda sobre cómo comenzar o proseguir.
- Sustentación: Cerrar de modo inesperado un párrafo.
- Lítote: Negar lo contrario de lo que se desea afirmar.
- Gradación (clímax): Conceptos en escala ascendente o descendente.

+Oblicuas.

- Perífrasis: Uso de varias palabras para lo que podría expresarse en una.
- Alusión: Referencia a ideas no mencionadas explícitamente.
- Eufemismo: Rodeo para no emplear una palabra malsonante.
- Preterición: Afirmar que no se va a hablar de algo haciéndolo.
- Aposiopesis: Reticencia a acabar una frase por sobreentenderse.
- Ironía: Se da a entender lo contrario de lo que se dice.
- Sarcasmo: Ironía mordaz, cruel o hiriente.
- Hipálage: Hysterología, combinar contenidos de manera inversa.

C.CAMBIOS SEMÁNTICOS. TROPOS.

Dámaso Alonso distingue entre imagen (los dientes eran perlas) y metáfora (las perlas de su boca) según se mencionen los dos elementos o sólo el término irreal. La metáfora consiste en la comparación entre dos objetos, en la semejanza entre dos planos, pero manteniendo cada uno sus características propias; frente al símbolo que representa algo diferente de sí mismo.

+Sinécdoque: Tropo basado en las relaciones de contigüidad, de proximidad, es un cambio semántico basado en la transferencia del significante por la contigüidad de los significados. Las principales clases son: la parte por el todo (mil cabezas de ganado), el todo por la parte (brillan las lanzas), la materia por la obra (los bronces), el continente por el contenido (tres platos), singular por plural (el perro es fiel), plural por singular (los Dantes y Petrarca), número determinado por indeterminado (mil olas cual pensamientos rápido pasando), género por la especie (animal veloz), especie por el género (ganar el pan), lo abstracto por lo concreto (el amor es egoísta), lo concreto por lo abstracto (lo bueno se alaba), antonomasia (un Goya, el Fénix).

+Metonimia: La diferencia con la sinécdoque no es precisa. Es una transferencia del significante por contigüidad de los significados, una anomalía en la relación referencial basada en las relaciones de causalidad o sucesión entre términos. Tipos: la causa por el efecto (vive de su trabajo), el efecto por la causa (respeto de las canas), el instrumento por quien lo maneja (un famoso espada), el lugar por el producto que procede de él (tomó un oporto), el autor por la obra (leo a Calderón), lo físico por lo moral (un hombre sin entrañas), el signo por la cosa significada (la cruz venció).

+Imagen: Es la representación de un objeto por medios sensibles, es la expresión verbal dotada de poder representativo que presta forma sensible a ideas abstractas o relaciona diversos seres, objetos, fenómenos... (Lapesa). No todas las imágenes son metáforas, pero todas las metáforas son imágenes. Bousoño distingue la imagen tradicional, donde hay una relación visible y racional; e imagen visionaria, donde no hay relación visible.

+Metáfora: Es el tropo fundamental, se apoya en una comparación, se establece una identidad entre los dos términos (el real y el evocado), y puede estar fuera del pensamiento lógico. Cuando aparecen los dos términos la metáfora es impura o in praesentia, cuando no aparece el término real es pura. Tipos: sinestésica, mezcla confundida de sensaciones visuales, auditivas, táctiles (sobre la tierra amarga); A (plano real) es B (plano evocado) nuestras vidas son los ríos; metáfora simple impura, B es A (el vacío es luna), A de B (labios de coral), B de A (tocando el tambor del llano); metáfora oposicional, A,B (mariposa ebria, la tarde); metáfora descriptiva, A, B,B',B"... (la cintura no es rosa,/ no es ave, no son plumas. /La cintura es lluvia); metáfora continuada, A origina B,C,D; metáfora pura, B en lugar de A (su luna de pergamino / preciosa tocando viene).

+Alegoría: Imagen continuada a lo largo de todo un poema o una parte de él. Una realidad formada por los términos a1,a2,a3... se corresponde con los términos evocados b1, b2, b3... Hace comprensible conceptos abstractos.

+Parábola: Narración alegórica sencilla que apunta una lección.

+Símbolo: Se compone de un elemento sensorial y otro intelectual. El sensorial es la representación mental de un objeto (la balanza), el intelectual es la asociación y connotación que se da al elemento sensible (justicia). Es pues un signo motivado de carácter repetitivo (la cruz). Bousoño distingue entre símbolo disémico (al significado irracional se añade otro lógico) y símbolo monosémico (sólo sigdo. Irracional). Si se renuncia a todo significado conceptual estamos ante la jitanjáfora.

D.LAS CONVENCIONES GENÉRICAS. LOS GÉNEROS POÉTICO-LÍRICOS.

Aristóteles postergó en su Poética la poesía lírica a un lugar secundario y no estableció una tipología precisa. Hegel en su Estética sí lo hizo, afirma que la poesía lírica satisface la necesidad de expresar lo que sentimos y contemplarnos a nosotros mismos en la manifestación de nuestros sentimientos. Su margen es más estrecho que el de la épica, los poetas líricos pueden ofrecer lo que hay de más elevado y profundo en las creencias, imaginación y conocimientos de un pueblo. Para Schelling, encierra la representación de lo infinito o lo general en lo particular. Se abre así la teoría romántica al sector popular de la lírica.

GÉNEROS POÉTICO-LÍRICOS

Formas primitivas	Formas clásicas	Formas populares
Himno	Oda	Canción
Ditirambo	Elegía	Villancico
Peán	Sátira	Jarcha
	Epístola	Seguidilla
	Égloga	Romance
		Balada lírica

FORMAS MEDIEVAL-RENACENTISTAS

Canción	
Trovadoresca	Petrarquista
Soneto	

+Formas líricas en la literatura griega. Extraordinaria variedad.

- Peán: Canto ritual en honor del dios Apolo.
- Ditirambo: Canto de petición a Dionisos.
- Hiporquema: Canto coral interpretado por danzantes.
- Treno: Canto de tema fúnebre.
- El escolio: Canto típico del banquete aristocrático.
- El epinicio: Canto triunfal en honor de los vencedores olímpicos.
- El epitalamio: Canto de bodas.
- El epigrama: Inscripción de carácter funerario que amplió su temática.
- El himno: Sentimientos e ideales religiosos, políticos, patrióticos, guerreros
- La oda: Poema de larga extensión. Safo de Lesbos, Píndaro, Horacio, Fray Luis, Fernando de Herrera.

- La oda pindárica, estrófica, clásica, simbolista.
- La elegía: Alterna hexámetros y pentámetros, expresión de dolor en honor a los muertos.
- El planto: Equivalente medieval de la elegía (Adelardo, Berceo, Manrique).
- La endecha: Elegía popular en versos cortos.
- La anacreónica: Placeres báquicos (Villegas, Eróticas o amatorias). Qasida.
- La égloga: Diálogo entre pastores, Idilios (Teócrito), Bucólicas y Geórgicas (Virgilio).

+Formas líricas cultas en la Edad Media.

- La cansó: Amor cortés, yo lírico del trovador, serie indeterminada de coblas
- Cantiga de amor gallego-portuguesa: Mayor densidad conceptual.
- Canción castellana: Cancionero del siglo XV.
- Canción petrarquista: Estancias rematadas con un commiato o envío.
- Sirventés: Ataque burlesco a personas e instituciones.
- Cantigas de escarnio e maldizer: Forma gallega del sirventés.
- El gap: Jactancia o alarde fanfarrón del trovador.
- El sirventés-cansó: Unión de ambas formas.
- Tensó: Disputa entre dos trovadores.
- El torneamen: Debate de varios trovadores sobre cuestiones fútiles.
- Los debates y las danzas de la muerte- Mezcla de teatro y lírica.
- El alba: Separación de los amantes tras la llegada del alba (Meleagro).
- La pastorela: Encuentro ficticio con una pastora para burlarla.
- La serranilla: Pastorela castellana con componente dialogado.
- El madrigal: Asunto amoroso con referencias a vida campestre-pastoril.
- El soneto: Mayor concentración temático-formal frente a la canción.

+Formas líricas renacentistas.

- El Canzonere de Petrarca como modelo supragenérico.
- Epístola poética: Pensamientos acerca de una cuestión. Epístola ad Pisones (Horacio). Une en verso un tema filosófico y la forma de carta personal.
- Égloga lírica: Garcilaso, Boscán.

+Formas líricas románticas. Hibridismo de formas, épico+lírico.

- La balada: Relato en versos compuestos por estancias regulares que presenta un carácter épico, sobre tradiciones o leyendas.
- La leyenda: Mezcla de poesía y narración.
- El cuento poético: Espronceda, Zorrilla.
- Uso de la prosa para expresión del yo lírico: Cursus rítmico, similitud.

-El poema en prosa: Novalis, Baudelaire, Aleixandre, Cernuda. Hombre-ciudad.

E.LÍRICA POPULAR.

Los románticos acabaron con la marginación de la llamada poesía popular, formas transmitidas por vía oral. Tales prejuicios habían sido superados por los poetas del Renacimiento, Lope, Quevedo, Góngora, San Juan de la Cruz, los admitieron en su repertorio (villancico, romance) junto al sonetos y canciones petrarquistas, superando así el desprecio de la Poética medieval. Hegel les dio soporte teórico, afirmaba que el poeta no es más que un simple órgano por el cual la vida nacional se manifiesta bajo la forma del sentimiento o del pensamiento lírico. Hegel parece referirse a los cantos épico-líricos, que tenían una mujer como sujeto del enunciado, las Frauenlieder alemanas, las Chansons de femme francesas y en España, las jarchas (enclavada en la moaxaja para cerrar la composición, dio lugar al zéjel, cultivado por Ibn Quzman de Córdoba), las cantigas de amigo gallego-portuguesas y los villancicos castellanos.

Los rasgos de la lírica popular, según López Estrada, residen en se una poesía apretada, de gran capacidad sintetizadora; con lenguaje elemental y expresión directa; con un léxico limitado y una retórica repetitiva. Desde finales de la E.M. se produce un trasvase lírica culta-popular:

+El villancico: Fue la forma castellana de la jarcha, en principio era un poema de 2 ó 4 versos con tema rural; los líricos cultos del XV, utilizaron estos villancicos como estribillos a los que añadieron una glosa o comentario poético, formando un todo (Santillana, Encina). Lope lo introdujo en el teatro asociado a la música. En el XVIII sólo subsiste el villancico religioso de tema navideño. J.R. Jiménez y Alberti lo cultivaron.

+El romance: Nacido a la sombra del poema épico (Cid, Bernardo el Carpio, Fernán González), no se traslada a la escritura hasta el XV, momento en que empieza a ser tratado por poetas cultos y se adecúa a un material temático más amplio. En el siglo XVI se producen dos hechos fundamentales, la impresión de los romances y el surgimiento de los romances nuevos (con rima asonante, de ámbito urbano). El romance nuevo impone un tono lírico innovador, instala el verso octosílabo (el más natural del idioma, Menéndez Pidal) y se convierte en expresión de los sentimientos

nacionales. El siglo de Oro lo tuvo en la más alta estima; en el XVIII, en pleno clasicismo, fue cultivado por Meléndez Valdés. En el Romanticismo, se convierte en forma nuclear del movimiento, según Agustín Durán, en él se ven retratadas, aun mejor que en la historia, las costumbres, las creencias, las supersticiones de nuestros mayores, y la idealidad con que el pueblo concebía el heroísmo, la lealtad y el valor. Para los alemanes (los Schlegel, Wolf), España era la tierra del Romancero, el corazón del auténtico espíritu romántico. En el XIX se hizo verso preferido de Rivas, Espronceda o Zorrilla. Ya en el XX, Machado afirmó que le parecía el romance la suprema expresión de la poesía y quiso escribir un nuevo Romancero (La tierra de Alvar González). Posteriormente, Alberti, Lorca, Gerardo Diego, Miguel Hernández.

CONCLUSIÓN.

La integración lengua-literatura es tan obvia que no precisa explicación. Esta integración arrancarían de la consideración de la literatura como discurso social y género discursivo, de la utilización de contenidos lingüísticos en el análisis de la obra literaria como elementos que contribuyen al sentido global: la literatura en cuanto forma de comunicación

Para Barthes la literatura no es un corpus de obras, ni tampoco una categoría intelectual, sino una práctica de escritura. Como escritura o como texto, la literatura se encuentra fuera del poder porque en ella se está produciendo un desplazamiento de la lengua, en la cual surten efecto tres potencias: Mathesis, Mímesis, Semiosis. Como la literatura es una suma de saberes, cada saber tiene un lugar indirecto que hace posible un diálogo con su tiempo. Como en la ciencia, en cuyos intersticios trabaja la literatura, siempre retrasada o adelantada con respecto a ella: “La ciencia es basta, la

vida es sutil, y para corregir esta distancia es que nos interesa la literatura.” Por otra parte el saber que moviliza la literatura no es completo ni final. La literatura sólo dice que sabe de algo, es la gran argamasa del lenguaje, donde se reproduce la diversidad de sociolectos constituyendo un lenguaje límite o grado cero, logrando de la literatura, del ejercicio de escritura, una flexibilidad infinita, un actuar de signos.

La poesía no es el poema, el poema es el resultado de una actividad, la del poeta, y el estímulo para otra actividad, la del lector. La poesía es, pues, la actividad que el poema promueve. La poesía tiene una función antropológica, es una necesidad real del hombre, una creación personal, de conocimiento directo, de relación inmediata con el mundo.

El lenguaje poético representa la plena funcionalidad del lenguaje, por tanto, la poesía (la literatura como arte) es el lugar del despliegue, de la plenitud funcional del lenguaje. La poesía ignora la distinción entre lo verdadero y lo falso y entre existencia e inexistencia: tanto el lenguaje como la poesía son previos a tales distinciones. La poesía es aprehensión de lo universal en lo individual, objetivización de los contenidos intuitivos de la conciencia.

Como actividad del sujeto relativo (dotado de alteridad), el lenguaje es aprehensión y estructuración del mundo, pero no es interpretación del mundo, ni creación de mundos posibles. En cambio, la poesía es siempre absoluta y, precisamente, crea también otros mundos posibles. La poesía hay que interpretarla, pues, como absolutización del lenguaje, absolutización que, sin embargo, no ocurre en el plano lingüístico como tal, sino en el plano del sentido del texto. En poesía, todo lo significado y designado mediante el lenguaje (actitudes, personas, situaciones, sucesos, acciones...) se convierte a su vez en significante, cuyo significado es, precisamente el sentido del texto.

La teoría de los géneros debe imponerse como tarea básica el establecimiento de tipologías actualizadas, que superen las carencias de las tipologías clásicas. Deben ser lo más abiertas posible, al ser la literatura un arte vivo de posibilidades, y dándose continuamente interferencias entre formas y subgéneros de distintos grupos.

BIBLIOGRAFÍA.

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. Teoría de la literatura. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1972. pp. 10-13.
- BARTHES, ROLAND. Placer del texto y lección inaugural. México: Siglo XXI, 1986.
- EAGLETON, TERRY. Una introducción a la teoría literaria. Bogotá: Fondo de cultura económica, 1988.
- Diccionario de la Real Academia Española. "Literatura".
- MOLINER, MARÍA. Diccionario de uso del español. "Literatura". Madrid: Editorial Gredos, 1988.
- KAYSER, W. Interpretación y análisis de la obra literaria. Versión española de María D. Mouton y V. García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1992.
- MIGNOLO, W. Disposition. "La lengua, la letra, el territorio: La crisis de los estudios literarios coloniales". Department of Romance Languages, University of Michigan. Vol XI, Nos. 28-29, pp. 137-160.
- CASTAGNINO, Raúl H. ¿Qué es la literatura?. La abstracción "Literatura, naturaleza y funciones de lo literario". Buenos Aires: Editorial Nova, 1992.
- GÓMEZ DE SILVA. Diccionario internacional de literatura y gramática. "Literatura". México: Fonda de cultura económica, 1999.
- CASTILLEJO BRULL, J.L. Nuevas perspectivas. De la C. De la Educación, M, Anaya.
- COLL, C.:1997. El constructivismo en el aula, Barcelona, Grao.
- ECO, U.:1979. Lector in fabula, Barcelona, Lumen.
- FORGIONE, R. (1973). Cómo se enseña la composición, Kapelusz, Buenos Aires.
- MIGNOLO, W.:1983. Comprensión teórica y comprensión literaria, Revista de Literatura.
- ROSALES, C.:1984. Didáctica de la comunicación verbal, Narcea, Madrid
- SÁNCHEZ-ENCISO, J. Y RINCÓN, F.:1984.Los talleres literarios, Barcelona, Montesinos.
- SCHÖN, D.A.:1992. La formación de profesionales reflexivos, Barcelona, Paidós.
- TARRÉS, M.1980. "Historia de la literatura", Cuadernos de pedagógicos, N°60.

