

Bachiller para Adultos N°2

Lengua y literatura.

Segundo año. Período noviembre-diciembre.

Módulo de actividades.

Primer cuatrimestre

Literatura fantástica

Los relatos con acontecimientos irreales

Toda persona en uso de razón conoce el límite entre lo real y lo irreal, entre lo posible de lo que no lo es. No obstante, al escribir un relato, el autor dispone de la libertad de hacer desaparecer dicho límite. Nada impide al escritor crear personajes, situaciones y entornos completamente irreales, y a nosotros se nos presenta el dilema de cómo clasificar ese tipo de relatos.

Antes de adentrarnos en la clasificación, podemos responder a la sencilla pregunta del por qué de los relatos con acontecimientos irreales. ¿Cuál es el sentido de los mismos? Podemos encontrar la respuesta aquí:

"Los relatos con acontecimientos irreales (como también los de ciencia-ficción) responden a una necesidad de evasión del mundo cotidiano, demasiado vulgar y desprovisto de sorpresas, nos hacen soñar en un mundo en el que todo es posible, donde la Tierra es el único habitáculo del hombre porque este sale a la conquista de otros universos, situados unas veces en el mundo sobrenatural, otras en el cosmos y otras, simplemente, en el devenir misterioso de la humanidad."

Este texto analiza el tópico considerando que el relato con acontecimientos irreales gira en torno al humano. Podríamos agregar entonces que, en los relatos con situaciones irreales, al no haber límite alguno, puede que los protagonistas nada tengan que ver con la "humanidad". Como por ejemplo, duendes, elfos, o cualquier otra raza, cada uno con su respectiva misión dentro del ámbito irreal.

Se han adoptado tres tipos de clasificación para los relatos con acontecimientos irreales: fantásticos, extraños y maravillosos. A continuación, desarrollaremos estas tres clasificaciones, con el objetivo de dejar en claro las diferencias que existen entre cada una de ellas.

Reconociendo lo fantástico

"En el caso de la literatura fantástica superponemos lo extranatural a lo natural, la (...) estética, a la realidad."

Un cuento no necesariamente es fantástico porque se produzca en él un simple hecho irreal, como podría ser un animal que habla. Esto simplemente se asume y se continúa la lectura, teniendo en cuenta que la historia transcurre en un mundo donde dicho animal tiene la facultad de hablar.

En el relato fantástico, los hechos irreales no tienen justificación alguna. No existe una certeza sobre lo que está ocurriendo, el lector necesita explicaciones y estas no son provistas por el relato. Como

lo afirma Tzvetan Todorov: "la ambigüedad subsiste hasta el fin de la aventura: ¿realidad o sueño? ¿Verdad o ficción?"

Todorov también sostiene que el cuento será fantástico mientras dure la vacilación del lector, pero este, al finalizar la lectura, inevitablemente tomará una decisión. Si el lector niega que los hechos sucedidos son irreales, y pretende enmarcarlos dentro de lo posible, la obra pertenece al género extraño. Si el lector asume que es necesario renunciar a la lógica, es decir, acepta que los hechos del relato transcurren en un universo distinto y con otras leyes, el relato es maravilloso. Si bien esto es lo que expresa Todorov, depende además de la valoración personal del lector: puede no arribarse a una conclusión porque, como se dijo anteriormente, el relato fantástico no provee todas las explicaciones que el lector necesita para tomar una decisión firme y segura sobre lo que ocurre.

El relato extraño y maravilloso

Podemos calificar a un relato como "extraño" cuando este nos da la posibilidad de justificar, con herramientas reales, todos los acontecimientos irreales que han sucedido a lo largo de la obra. Son ejemplos claros de relatos extraños: Los sueños, las historias contadas por dementes o personas bajo efectos de sustancias que alteran su percepción de la realidad, etc. Entonces, un relato es extraño cuando, a pesar de los hechos irreales que en él se suceden, no causa vacilación (o esta se disipa) por haber una explicación perfectamente lógica para los mismos.

Todorov introduce el concepto de "fantástico-extraño": Según él, un relato es fantástico-extraño si la vacilación se disipa al final, es decir, solo al final del relato se aclaran todas las dudas, como sería el clásico final "...y todo resultó ser un sueño". Todorov también menciona el relato "extraño puro": aquel relato donde, ya desde el comienzo, contamos con la herramienta real que nos permite enmarcar todos los hechos irreales dentro de la lógica: "Y comenzó a soñar que...". Otro ejemplo de relato "extraño puro" es aquel que, si bien puede explicarse mediante la lógica, son enormes casualidades, o hechos que muy difícilmente puedan ocurrir; hechos altamente improbables.

En cuanto al relato maravilloso, Todorov lo explica muy claramente en su obra: "Si el lector decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso." Es decir, en el relato maravilloso, como se menciono anteriormente, resultan insuficientes las posibilidades lógicas para explicar los hechos que se desencadenan, y es necesario asumir que la acción transcurre en otro universo, con otras leyes.

Todorov establece divisiones entre las distintas clases de relato maravilloso, mencionando las siguientes divisiones:

Ciencia-ficción y literatura fantástica

Tras lo descripto anteriormente, se hace necesario aclarar, de manera breve, la diferencia entre literatura fantástica y ciencia-ficción. Para ello resulta apropiado el siguiente fragmento:

"Aunque ambos géneros comparten varios elementos, son distintos: la ciencia-ficción (...) tiene una base racional, mientras que la literatura fantástica no la tiene. La ciencia-ficción es una especie de proyección al futuro a partir de datos científicos del presente.

En su origen, la ciencia-ficción no fue más que una rama de la literatura fantástica. Nació en la segunda mitad del siglo XIX, y en el XX ha conocido un desarrollo prodigioso."

Queda claro entonces, que ciencia-ficción y literatura fantástica son dos géneros bien diferenciables entre sí, siendo dicha diferencia tan concreta como el límite entre lo posible y lo imposible.

El realismo fantástico

Ya hemos desarrollado los distintos tipos de relatos con acontecimientos irreales: el fantástico, el extraño y el maravilloso. Además, hemos diferenciado la literatura fantástica de la ciencia-ficción. Para concluir esta introducción, trataremos el tema del realismo fantástico: "un movimiento literario constituido en los últimos años en Hispanoamérica, que se caracteriza sustancialmente por una combinación de la realidad y la fantasía". El realismo fantástico ciertamente pertenece a la literatura fantástica, aunque posee sus propias características: el argumento es un hecho real, al cual se le agrega un "ingrediente ilusorio o fantasioso". Los personajes de este tipo de relatos provienen de la cultura de los pueblos, sus supersticiones, sus tradiciones, su folklore, sus leyendas, su historia, en conclusión, su idiosincrasia.

Casa tomada [Cuento. Texto completo]

Julio Cortázar

Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia.

Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella, lo que era una locura pues en esa casa podían vivir ocho personas sin estorbarse. Hacíamos la limpieza por la mañana, levantándonos a las siete, y a eso de las once yo le dejaba a Irene las últimas habitaciones por repasar y me iba a la cocina. Almorzábamos al mediodía, siempre puntuales; ya no quedaba nada por hacer fuera de unos platos sucios. Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa y cómo nos bastábamos para mantenerla limpia. A veces llegábamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos. Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a mí se me murió María Esther antes que llegáramos a comprometernos. Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por nuestros bisabuelos en nuestra casa. Nos moriríamos allí algún día, vagos y esquivos primos se quedarían con la casa y la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos; o mejor, nosotros mismos la voltearíamos justicieramente antes de que fuese demasiado tarde.

Irene era una chica nacida para no molestar a nadie. Aparte de su actividad matinal se pasaba el resto del día tejiendo en el sofá de su dormitorio. No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada. Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias, tricotas para el invierno, medias para mí, mañanitas y chalecos para ella. A veces tejía un chaleco y después lo destejía en un momento porque algo no le agradaba; era gracioso ver en la canastilla el montón de lana encrespada resistiéndose a perder su forma de algunas horas. Los sábados iba yo al centro a comprarle lana; Irene tenía fe en mi gusto, se complacía con los colores y nunca tuve que devolver madejas. Yo aprovechaba esas salidas para dar una vuelta por las librerías y preguntar vanamente si había novedades en literatura francesa. Desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina.

Pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia. Me pregunto qué hubiera hecho Irene sin el tejido. Uno puede releer un libro, pero cuando un pullover

está terminado no se puede repetirlo sin escándalo. Un día encontré el cajón de abajo de la cómoda de alcanfor lleno de pañoletas blancas, verdes, lila. Estaban con naftalina, apiladas como en una mercería; no tuve valor para preguntarle a Irene que pensaba hacer con ellas. No necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba plata de los campos y el dinero aumentaba. Pero a Irene solamente la entretenía el tejido, mostraba una destreza maravillosa y a mí se me iban las horas viéndole las manos como erizos plateados, agujas yendo y viniendo y una o dos canastillas en el suelo donde se agitaban constantemente los ovillos. Era hermoso.

Cómo no acordarme de la distribución de la casa. El comedor, una sala con gobelinos, la biblioteca y tres dormitorios grandes quedaban en la parte más retirada, la que mira hacia Rodríguez Peña. Solamente un pasillo con su maciza puerta de roble aislaba esa parte del ala delantera donde había un baño, la cocina, nuestros dormitorios y el living central, al cual comunicaban los dormitorios y el pasillo. Se entraba a la casa por un zaguán con mayólica, y la puerta cancel daba al living. De manera que uno entraba por el zaguán, abría la cancel y pasaba al living; tenía a los lados las puertas de nuestros dormitorios, y al frente el pasillo que conducía a la parte más retirada; avanzando por el pasillo se franqueaba la puerta de roble y mas allá empezaba el otro lado de la casa, o bien se podía girar a la izquierda justamente antes de la puerta y seguir por un pasillo más estrecho que llevaba a la cocina y el baño. Cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande; si no, daba la impresión de un departamento de los que se edifican ahora, apenas para moverse; Irene y yo vivíamos siempre en esta parte de la casa, casi nunca íbamos más allá de la puerta de roble, salvo para hacer la limpieza, pues es increíble cómo se junta tierra en los muebles. Buenos Aires será una ciudad limpia, pero eso lo debe a sus habitantes y no a otra cosa. Hay demasiada tierra en el aire, apenas sopla una ráfaga se palpa el polvo en los mármoles de las consolas y entre los rombos de las carpetas de macramé; da trabajo sacarlo bien con plumero, vuela y se suspende en el aire, un momento después se deposita de nuevo en los muebles y los pianos.

Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles. Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche y de repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate. Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o en la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la pared antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad.

Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene:

-Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado parte del fondo.

Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.

-¿Estás seguro?

Asentí.

-Entonces -dijo recogiendo las agujas- tendremos que vivir en este lado.

Yo cebaba el mate con mucho cuidado, pero ella tardó un rato en reanudar su labor. Me acuerdo que me tejía un chaleco gris; a mí me gustaba ese chaleco.

Los primeros días nos pareció penoso porque ambos habíamos dejado en la parte tomada muchas cosas que queríamos. Mis libros de literatura francesa, por ejemplo, estaban todos en la biblioteca. Irene pensó en una botella de Hesperidina de muchos años. Con frecuencia (pero esto solamente sucedió los primeros días) cerrábamos algún cajón de las cómodas y nos mirábamos con tristeza.

-No está aquí.

Y era una cosa más de todo lo que habíamos perdido al otro lado de la casa.

Pero también tuvimos ventajas. La limpieza se simplificó tanto que aun levantándose tardísimo, a las nueve y media por ejemplo, no daban las once y ya estábamos de brazos cruzados. Irene se acostumbró a ir conmigo a la cocina y ayudarme a preparar el almuerzo. Lo pensamos bien, y se decidió esto: mientras yo preparaba el almuerzo, Irene cocinaría platos para comer fríos de noche. Nos alegramos porque siempre resultaba molesto tener que abandonar los dormitorios al atardecer y ponerse a cocinar. Ahora nos bastaba con la mesa en el dormitorio de Irene y las fuentes de comida fiambre.

Irene estaba contenta porque le quedaba más tiempo para tejer. Yo andaba un poco perdido a causa de los libros, pero por no afligir a mi hermana me puse a revisar la colección de estampillas de papá, y eso me sirvió para matar el tiempo. Nos divertíamos mucho, cada uno en sus cosas, casi siempre reunidos en el dormitorio de Irene que era más cómodo. A veces Irene decía:

-Fijate este punto que se me ha ocurrido. ¿No da un dibujo de trébol?

Un rato después era yo el que le ponía ante los ojos un cuadradito de papel para que viese el mérito de algún sello de Eupen y Malmédy. Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar.

(Cuando Irene soñaba en alta voz yo me desvelaba en seguida. Nunca pude habituarme a esa voz de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta. Irene decía que mis sueños consistían en grandes sacudones que a veces hacían caer el cobertor. Nuestros dormitorios tenían el living de por medio, pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa. Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios.

Aparte de eso todo estaba callado en la casa. De día eran los rumores domésticos, el roce metálico de las agujas de tejer, un crujido al pasar las hojas del álbum filatélico. La puerta de roble, creo haberlo dicho, era maciza. En la cocina y el baño, que quedaban tocando la parte tomada, nos poníamos a hablar en voz más alta o Irene cantaba canciones de cuna. En una cocina hay demasiados ruidos de loza y vidrios para que otros sonidos irruman en ella. Muy pocas veces permitíamos allí el silencio, pero cuando tornábamos a los dormitorios y al living, entonces la casa se ponía callada y a media luz, hasta pisábamos despacio para no molestarnos. Yo creo que era por eso que de noche, cuando Irene empezaba a soñar en alta voz, me desvelaba en seguida.)

Es casi repetir lo mismo salvo las consecuencias. De noche siento sed, y antes de acostarnos le dije a Irene que iba hasta la cocina a servirme un vaso de agua. Desde la puerta del dormitorio (ella tejía) oí ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido. A Irene le llamó la atención mi brusca manera de detenerme, y vino a mi lado sin decir palabra. Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y el baño, o en el pasillo mismo donde empezaba el codo casi al lado

nuestro.

No nos miramos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos hacia atrás. Los ruidos se oían más fuerte pero siempre sordos, a espaldas nuestras. Cerré de un golpe la cancel y nos quedamos en el zaguán. Ahora no se oía nada.

-Han tomado esta parte -dijo Irene. El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado, soltó el tejido sin mirarlo.

-¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa? -le pregunté inútilmente.

-No, nada.

Estábamos con lo puesto. Me acordé de los quince mil pesos en el armario de mi dormitorio. Ya era tarde ahora.

Como me quedaba el reloj pulsera, vi que eran las once de la noche. Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos así a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.

Segundo trimestre

Cohesión textual

La cohesión es la propiedad que tiene un texto cuando su desarrollo no presenta repeticiones innecesarias y no resulta confuso para el receptor. La cohesión es una característica de todo texto bien formado, consistente en que las diferentes frases están conectadas entre sí mediante diversos procedimientos lingüísticos que permiten que cada frase sea interpretada en relación con las demás. Al redactar un texto resulta inevitable el repetir determinadas ideas o conceptos que son esenciales para el tema que se está tratando. Con el objeto de producir un texto lingüísticamente atractivo, el emisor suele utilizar determinados procedimientos para conseguir que esas repeticiones no sean literales o innecesarias: manteniendo el mismo contenido, con esos mecanismos puede introducir una cierta variación estilística y formal dentro del texto. Por lo demás, el problema que se puede presentar es que si eso no se hace con cierta precisión es probable que surjan dificultades para la comprensión del texto, pues puede ocurrir que haya expresiones o palabras que sea difícil o imposible relacionar con algo ya dicho o que se vaya a decir.

Ejemplo

A continuación se presenta un texto carente de cohesión:

Los beneficios de la siesta son bien conocidos, aunque parece que quedan algunas cosas por aclarar. Manfred Walzl, neurólogo austriaco, pone en marcha un estudio; con un estudio él pretende demostrar que la siesta aumenta la productividad laboral. Muchos son los que practican la siesta, no sólo ellos practican la siesta en nuestro país, sino que ellos practican la siesta a nivel mundial. En el

trabajo, algunas empresas permiten a los empleados de la empresa disfrutar de una hora de siesta tras la comida, aunque la mayor parte de las empresas son reacias a implantar la práctica de la siesta tras la comida.

Básicamente, los defectos que se pueden observar en el texto son los siguientes:

- en la línea 2 se repite sin necesidad de ello la palabra 'estudio' y además no queda claro que la segunda aparición de la palabra se refiera a lo mismo que se refiere la primera,
- en la línea 2 se explicita innecesariamente el pronombre sujeto 'él',
- en todo el párrafo 2 se repite sin necesidad la palabra 'siesta' en varias ocasiones,
- en la línea 4 la aparición del pronombre 'ellos' hace que no quede claro que el sujeto de 'practican' sean el mismo que de 'son',
- en la línea 5 se repite innecesariamente el pronombre 'ellos',
- en las líneas 5-8 se repite sin necesidad la palabra 'empresa(s)'.

Cohesión gramatical y cohesión léxica

Relaciones cohesivas gramaticales: Se basan en la relación sintáctica entre las palabras (involucra las clases de palabras, pronombres, verbos, adverbios).

Relaciones cohesivas léxicas: Se establecen a partir del vocabulario, de los significados de las palabras.

Recursos Cohesivos Gramaticales:

Elipsis Consiste en suprimir palabras. El emisor evita duplicar términos que supone que el receptor podrá llenar esos vacíos con palabras que aparecieron antes gracias a sus conocimientos de sintaxis. El caso más habitual es el sujeto tácito. Ej: Tamara esperó un llamado hasta tarde. Estaba ansiosa por escucharlo.

Otro Caso de elipsis: Reemplazo del predicado por un adverbio de afirmación o negación (sí, no, tampoco) Por ejemplo: Tamara espero su llamado hasta tarde. Nosotros también.

Otro ejemplo: Por la mañana, llegaron tres camiones cargados de mercaderías. Por la tarde, otros dos.

Referencia: La referencia es un recurso que relaciona dos palabras presentes en el texto, pero para interpretar el sentido de una de esas palabras es necesario relacionarla con otra.

Ej: María estaba segura de que no había perdido el libro. Recordaba cuando Juan se lo pidió. "Si lo necesitas", le había dicho él, con cortesía, y ella creyó que era todo un caballero. Pero nunca no se lo devolvió y eso no podía perdonarlo.

Recursos cohesivos léxicos:

Sinónimos: Son palabras que tienen el mismo significado o similar. Ejemplo: Los obreros se retiraron a las seis de la tarde. Eran cuatro operarios que trabajaban en la fábrica desde hacía tiempo.

Campos semánticos: Las palabras de un texto pueden relacionarse porque comparten rasgos de significado sin ser sinónimos, hiperónimos ni hipónimos esto es pueden compartir un campo semántico porque se relacionan con un mismo tema, una ocupación.

Ejemplo: Ciertos lectores prefieren saltar extensas descripciones de una novela, páginas enteras dedicadas a enumerar los mínimos detalles de un paisaje, de una escena, de un personaje. Otros, en cambio, se zambullen en esos párrafos con placer.

Palabras generalizadoras: Relacionan palabras a partir de su significado. Son sustantivos cuyo significado tiene una referencia generalizada. Ejemplo: Gente, persona, hombre, mujer, muchacho, niño. Cosa, objeto. Materia, ocupación, asunto, hecho. Jugada, movimiento. Lugar. Problema, cuestión, tema, idea.

Género dramático (OBRA: Edipo Rey)

El drama o género dramático es un género literario que representa algún episodio o conflicto de la vida de los seres humanos por medio del diálogo de los personajes.

Origen

La palabra dramático proviene de “drama”; esta palabra corresponde al nombre genérico de toda creación literaria en la que un artista llamado Dramaturgo concibe y desarrolla un acontecimiento dentro de un espacio y tiempos determinados. Los hechos se refieren a personas o caracteres que simbolizan en forma concreta y directa un conflicto humano.

Este género está destinado a ser representado públicamente frente a un auditorio, por lo tanto, este género abarca a todas las manifestaciones teatrales, a todo lo escrito para el teatro y a todo lo que es susceptible de representación escénica ante un público.

Características

Una característica esencial es la acción. Lo que sucede en la obra no está descrito ni narrado ni comentado directamente por el dramaturgo, sino visto por el espectador. La obra está escrita, pero lo principal en ella es lo que ocurre (debido a esto, existen obras dramáticas sin palabras, o sea mudas, en las cuales se utilizan gestos y actitudes que expresan el conflicto).

La obra teatral se caracteriza por la reunión de ellas en diversos códigos, como el verbal, el paraverbal y el no verbal. Cuando hablamos de código paraverbal, nos referimos a aquel que complementa al verbal, esto es entonación, énfasis y pausas. En la categoría de códigos no verbales encontramos los gestos, la música, el sonido, la iluminación, la escenografía, el vestuario y el maquillaje. Esta confluencia de códigos permite dar vida en el escenario al mundo creado por un escritor (que crea la obra dramática) y el director, que es el responsable del espectáculo u obra teatral.

Los géneros dramáticos

Según la teoría de Eric Bentley y Luisa Josefina Hernández, existen siete géneros teatrales mayores:

La tragedia: Género realista. En la tragedia hay personajes ilustres, cuya finalidad es producir una crisis, es decir, una purificación del receptor (lector o espectador) y que culmina en muchas ocasiones con la destrucción social o física del protagonista. Es el más importante de los siete. Edipo rey de Sófocles es un ejemplo de este género.-

La comedia: Género realista. En la comedia los personajes son, complejos, comunes y corrientes que encarnan los defectos y vicios de los seres humanos, el conflicto que se presenta es posible y probable en la vida real, si bien su contenido se exagera o ridiculiza en el intento por provocar la risa del receptor. El protagonista en este conflicto lucha con su antagonista en un intento fallido por

lograr sus propósitos; fallido, porque sus intentos los llevan a diversas situaciones, en las cuales fracasa o es objeto de burla. El desenlace presenta una solución alegre al conflicto con la cual todos los problemas se alegran y todos quedan felices. Generalmente los autores a través de la risa intentan que el receptor reflexione acerca de lo que sucede en la obra y de esta manera pueda extraer una enseñanza si se ve identificado con alguno de los personajes. Por ello, algunos autores consideran que la comedia es moralista. Tartufo o el impostor de Molière es un ejemplo.-

La pieza: Género realista. Se caracteriza por tener personajes comunes y complejos que se enfrentan a situaciones límites de su vida y que terminan por reconocer aunque esto no necesariamente genera un cambio interno en el protagonista. Los frutos caídos de Luisa Josefina Hernández es un ejemplo.-

Melodrama: Género no realista. Las anécdotas complejas donde los personajes son simples es la característica fundamental de este género. Busca que el espectador tenga una respuesta emocional superficial ante los sucesos de la escena. Los personajes tienen reacciones emocionales exacerbadas ante las acciones de los otros personajes. Hay un conflicto de valores opuestos que pueden estar en cualquier ámbito: moral, estético, etc. Nuestra Natacha de Alejandro Casona es un ejemplo.-

Tragicomedia: Género no realista. El personaje protagónico simple, generalmente un arquetipo, está en busca de un ideal: el amor, la amistad, la fraternidad, etc. La anécdota es compleja. A pesar de lo que el nombre pueda sugerir, no se trata de la unión o mezcla de la tragedia y la comedia.-

Obra didáctica: Género no realista. Caracterizada por presentarse en forma de silogismo que invita a la reflexión del espectador y que a partir de ella tenga un aprendizaje. Los personajes son simples y la anécdota compleja. El círculo de tiza caucasiense de Bertolt Brecht es un ejemplo claro.-

Farsa: Género imposible. Su característica principal radica en la unión de una sustitución de la realidad (de lenguaje, de lugar, etc.) con elementos de cualquiera de los otros seis géneros, por ello no es un género puro. Es simbólica. Sus orígenes se remontan a Aristófanes pero es en el siglo XX cuando este género toma verdadera importancia y relevancia. La cantante calva de Eugène Ionesco es el más claro ejemplo de ello.... también podemos decir que nosotros podemos crear melodramas y otros documentos

Géneros dramáticos (formas discursivas)

El Diálogo: Es el intercambio de mensajes entre 2 o más personas, alternando los papeles de emisor y receptor. Se representa a través de los parlamentos de los personajes o voces dramáticas.

Monólogo: Es una forma discursiva que permite al personaje estando solo en el escenario, plantear dudas acerca de las decisiones o compromisos que va a tomar en su fuera interno. Es la expresión de pensamientos y sentimientos sin esperar respuesta.

Soliloquio: Es una forma discursiva en la cual el personaje habla en voz alta, estando solo, refiriéndose no a sí mismo, sino más bien al acontecer con presencia de un auditorio no necesariamente identificable. Su diferencia con el monólogo es muy sutil y está en la presencia de un interlocutor. Muchos autores no notan la diferencia entre ellos y toman los términos como sinónimos.

Aparte: Es una forma discursiva en donde un personaje habla en voz alta, suponiendo que los demás no lo escuchan, estableciendo además cierta complicidad con el público.

Mutis: Se caracteriza como el silencio de un personaje, que señala su retirada de la escena.

Antecedentes históricos

El género dramático tuvo su origen en Grecia. Al inicio, las representaciones teatrales estaban relacionadas con el culto a Dionisos, dios del vino y la alegría, y poseían por lo tanto un carácter sagrado. Dichas representaciones consistían en himnos dedicados a esa deidad o divinidad. Más tarde, fueron introduciéndose cambios a los cantos; de esta forma surge el género dramático propiamente dicho. Los dramaturgos griegos más importantes fueron: Téspis (que fue el primero en sacar a un integrante del coro para crear un diálogo), a éste lo llamó protagonista, luego Esquilo saca a otro integrante del coro y lo pone a dialogar con el corifeo (jefe del coro) a éste lo llamó deuteragonista y por último Sófocles introduce al tercer actor (triagonista), introduce también el decorado y aumenta los coreutas (demás integrantes del coro) de 12 a 15.

De Grecia la obra dramática pasa a Roma siendo los autores más destacados: Terencio, Séneca y Plauto. Durante el primer período de la Edad Media el género dramático se extingue, olvidándose por completo las obras griegas. Alrededor de los siglos XI y XII los europeos reinventan el teatro, surgiendo comedias escritas en latín, que eran representadas en monasterios, cortes y universidades. No eran un teatro para el pueblo. Éste surgió en las iglesias y consistió en la dramatización de ciertas escenas del Evangelio. Dichas representaciones escritas en lengua vulgar, se hacían principalmente en las tres fiestas más importantes de la liturgia: Navidad, Epifanía y Resurrección.

La primera obra teatral escrita completamente en Castellano fue el "Auto de los Reyes Magos". Se conserva incompleta (142 versos); falta la parte final, que debía mostrar la adoración de los reyes al Niño Jesús. Esta representación fue escrita a fines del siglo XII o principios del XIII y, como todas las de su tiempo, es anónimo.

Género dramático o Dramática es en el que el autor lleva el desarrollo de la acción a la escena: los hechos no se relatan, sino que se representan. Su forma expresiva es el diálogo y los personajes adquieren vida gracias a unos actores que lo escenifican.

Género lírico

El género lírico se caracteriza por tener la presencia de un:

- Hablante lírico, es el que expresa todos los sentimientos en el poema respecto a un objeto lírico.
- El objeto lírico es el ente, objeto o situación que provoca los sentimientos en el poeta, los que son expresados por el hablante lírico.
- El motivo lírico es el tema del cual trata la obra lírica, eso quiere decir que es el sentimiento predominante que expresa al objeto lírico el hablante lírico.

La actitud lírica es la forma en la cual el hablante lírico expresa sus emociones. esta se clasifica en 3 tipos:

- *Actitud enunciativa*: Se caracteriza porque el lenguaje empleado por el hablante lírico representa una narración de hechos que le ocurren a un objeto lírico. El hablante intenta narrar los sentimientos que tiene de esa situación tratando de mantener la objetividad.

- *Actitud apostrofica o apelativa*: Es una actitud lírica en la cual el hablante se dirige a otra persona, le intenta interpelar o dialogar con esta otra persona. En esta actitud el hablante le dialoga a otro de sus sentimientos.
-
- *Actitud carmínica o de la canción*: En esta el hablante abre su mundo interno, expresa todos sus sentimientos, reflexiona acerca de sus sensibilidades personales.

LA VERSIFICACION (II)

Versificación silábica. -Es el más riguroso de los sistemas de versificación. Tres son las condiciones requeridas para la belleza del verso en este sistema, propio de las literaturas modernas:

1. La medida exacta de las sílabas.
2. Una determinada distribución de los acentos en cada verso.
3. La rima.

Medida de los versos.- Para medir las sílabas de los versos, deben tenerse en cuenta dos cosas: las sinalefas y el acento final del verso. Las estudiaremos a continuación. (Las licencias poéticas).

MEDIDA DE LAS SILABAS. - Las sílabas de los versos se cuentan tal como se pronuncian, no tal como están escritas. Ello se debe a que en la pronunciación de nuestra lengua hacemos

SINALEFAS continuamente; además, los poetas se permiten algunas veces recurrir a la sinéresis y a la diéresis.

LA SINALEFA es la unión de la última vocal de una palabra con la primera de la palabra siguiente. Esto es normal en castellano: hu-bo-un-rey lo pronunciamos hu-boun-rey. En esta frase no se oyen cuatro sílabas, sino tres, debido a la sinalefa.

LA SINERESIS consiste en unir en una sola sílaba dos vocales que se hallaban

el-a-e-re-o-ru-mor,
pronunciado el-a-e-reo-ru-mor.

LA DIERESIS, más forzada que la anterior y contrariamente a ella, desgarrar un diptongo para pronunciar sus vocales en hiato:

en-cár-de-nos-ma-ti-ces-cam-bia-ban,
pronunciado en-cár-de-nos-ma-ti-ces-cam-bi-a-ban.

La diéresis suele señalarse en la escritura con el signo del mismo nombre, colocado sobre una vocal: cambiaban.

EL ACENTO FINAL DEL VERSO EN EL COMPUTO DE LAS SILABAS.- Además de la sinalefa, que debe hacerse siempre, para contar las sílabas de un verso ha de tenerse en cuenta el acento final.

El acento normal del castellano es el acento grave. Por esta razón, si el verso termina en acento grave, el número de sílabas es el que en realidad se ha contado.

- Si el verso es agudo, se cuenta una sílaba más.
- Si el verso es esdrújulo, se cuenta una sílaba menos.

Ejemplos:

Terminación grave:

Pas-tor-to-caun-ai-re-vié-io, = 8 sílabas.

Terminación aguda:

llo-rael-en-sue-ño-del-sol. = 7 sílabas + 1 = 8.

Terminación esdrújula:

de-sus-es-qui-las-con-lá-gri-mas, = 9 sílabas - 1 = 8.

Estos tres versos tienen, a efectos de versificación, el mismo número de sílabas.

La rima: sus clases.- Se llama RIMA a la coincidencia de sonidos que tienen algunas palabras desde el último acento hasta el final. Puede ser

a) CONSONANTE, cuando la coincidencia es absoluta, es decir, cuando desde el último acento todos los sonidos son iguales.

Véase el final de los versos de esta poesía:

Rechinó en la vieja cancela mi llave;
con agrio ruido abrióse la puerta
de hierro mohoso y, al cerrarse, grave
golpeó el silencio de la tarde muerta.

Tomemos las últimas palabras:

llave puerta grave muerta.

Por el sonido se pueden agrupar de este modo:

ll-áve	pu-érta
gr-áve	mu-érta

Observemos que desde el acento, todos los sonidos -vocales y consonantes- son los mismos.

Estos versos riman, pues, con rima consonante.

b) ASONANTE cuando, desde el último acento hasta el final del verso, sólo coinciden las vocales.

La cuna, casi en sombra. El niño duerme.
Dos hadas laboriosas lo acompañan,
hilando de los sueños los sutiles
copos en ruelas de marfil y plata.

Obsérvese que los dos versos que riman - es decir aquellos cuyos finales se parecen - son el segundo y el cuarto: "acompañan" rima con "plata" en rima asonante, puesto que coinciden desde el acento final las vocales a-a, pero no las consonantes.

h-íja	b-éso
m-ía	p-érro

son otros tantos ejemplos de rima asonante.

La rima es un procedimiento de versificación relativamente moderno. La poesía grecolatina no la conocía, y fue precisamente en la Edad Media, al perderse la noción de cantidad silábica - largas y breves -, cuando apareció en ciertos himnos religiosos. De ahí la tomaron las literaturas romances.

CONDICIONES DE LA RIMA CONSONANTE.- La rima consonante, por ser culta, tiene muchas exigencias. La rima consonante debe ser perfecta, pero, además, el poeta debe huir de las consonancias demasiado fáciles, como los finales de idénticos tiempos de verbo (imperfectos en -aba, -ara), de los diminutivos (-ito), etc. No obstante, la rima es perfecta entre dos finales de distinta ortografía, si la pronunciación es la misma. Así, entre lava y ritmaba existe rima consonante.

CONDICIONES DE LA RIMA ASONANTE.- En la rima asonante se hacen concesiones que conviene conocer:

1. Las palabras esdrújulas basta que tengan iguales la vocal tónica y la última. Así, pueden rimar huérfano, nuestro y eléctrico (asonancia en eo).
2. Cuando en la sílaba tónica hay diptongo, sólo se atiende a la vocal fuerte. Así, riman puerta y ceja (asonancia en -ea).
3. Las vocales i y u finales pueden rimar, respectivamente, Con e y o, porque todas ellas se relajan mucho en posición final. Así, cede puede rimar con débil, y sitio con rictus.
4. Si la serie de versos asonantes tiene mucha extensión, se admite la presencia de algunos consonantes no contiguos.

Las pausas de los versos. La cesura.- Cuando los versos son muy largos, generalmente se dividen en dos grupos, llamados HEMISTQUIOS, que se separan por una pausa, llamada cesura, (1). A efectos del ritmo, el final de cada hemistiquio se considera como final de verso, de modo que lleva acento y la medida de las sílabas se somete a él como de costumbre:

El teclado armónico || de su risa fina (6 + 6 y no 7 + 6).

La acentuación en el verso.- La COLOCACION DE LOS ACENTOS no se lleva a cabo en el sistema de versificación silábica de un modo absolutamente periódico, como en el acentuar, sino buscando tan sólo cierta armonía y un ritmo particular. Obsérvese cómo en los siguientes versos no hay una coincidencia absoluta en cuanto a las sílabas acentuadas:

Miré los muros de la patria mía (4ª, 8ª y 10ª)
si un tiempo fuertes yá desmoronados (4ª, 6ª y 10ª).

Las REGLAS GENERALES DE LA ACENTUACION DE LOS VERSOS en castellano son las siguientes:

1. Todos los versos castellanos llevan un acento en la penúltima sílaba métrica.

2. No puede haber acento rítmico en dos sílabas consecutivas.

La distribución de los acentos es más rigurosa en los versos largos que en los cortos, pues en estos últimos domina el de la penúltima sí