



APROXIMACIÓN A LA POESÍA EN ESPAÑOL: PROPUESTAS DIDÁCTICAS

Serie Didáctica

P aiseop
 PO iseop
 POE seop
 POES eop
 POSEI op
 POESIA p

POESIA p
 POSEI op
 POES eop
 POE seop
 PO iseop
 P aiseop

POESIA p
 POSEI op
 POES eop
 POE seop
 PO iseop
 P aiseop



Coordinación editorial

Antoni Lluch Andrés

Elena Haz Gómez

COLECCIÓN

COMPLEMENTOS

SERIE

DIDÁCTICA

**APROXIMACIÓN A LA
POESÍA EN ESPAÑOL:
Propuestas Didácticas**

2009



EMBAJADA
DE ESPAÑA
EN BRASIL

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

Serra Martínez, Elías
Aproximación a la poesía en español :
propuestas didácticas / coordinación editorial
Antoni Lluçh Andrés, Elena Haz Gómez Elías
Serra Martínez, Alicia Silvestre Miralles. --
Brasília, DF : Consejería de Educación de la
Embajada de España, 2010. -- (Colección
complementos. Série didáctica)

Bibliografía.

1. Espanhol - Estudo e ensino
2. Poesia - Estudo e ensino
3. Poesia espanhola
- I. Silvestre Miralles, Alicia.
- II. Lluçh Andrés, Antoni.
- III. Haz Gómez, Elena.
- IV. Título.
- V. Série.



MINISTERIO DE EDUCACIÓN

Dirección General de Relaciones Internacionales
Subdirección General de Cooperación Internacional

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General de Documentación y Publicaciones

Catálogo de publicaciones del Ministerio - www.educacion.es

Catálogo general de publicaciones oficiales - www.060.es

Texto completo de esta obra:

www.educacion.es/exterior/br/es/publicaciones/complementos.shtml

Fecha de edición: 2009

NIPO: 820-09-444-0

ISBN: 978-85-61207-14-4

Imprime: Prol Gráfica e Editora

**APROXIMACIÓN
A LA POESÍA
EN ESPAÑOL:
Propuestas Didácticas**

Autores:

Alicia Silvestre Miralles

Elías Serra Martínez

PRESENTACIÓN

Presentamos en esta ocasión un manual diferente, un asunto poco explotado en el aula de ELE: el acercamiento a la poesía.

A través de las actividades y explicaciones de los profesores Alicia Silvestre y Elías Serra, pretendemos dedicar un espacio que conteste a las preguntas que la profesora Silvestre plantea: “¿es posible enseñar poesía?” Estamos convencidos de que la respuesta es afirmativa; “¿Cómo?” Proponemos en este volumen algunas sugerencias para abordar la que, como muy bien reconoce la autora “ha sido la gran relegada y renegada de la enseñanza de la literatura”: actividades de análisis, lectura crítica, manipulación de textos y datos, talleres de composición y traducción... que pueden orientar al docente sobre distintas formas de llevar al aula esta forma de expresión, y con cuyas técnicas y herramientas estamos más familiarizados de lo que nos parece.

A las sugerencias anteriores les sigue una aportación del profesor D. Elías Serra, en la que repasaremos “el panorama poético español de las últimas décadas, sus principales tendencias, características y poetas representativos. Especialmente (...) la *poesía de la experiencia*”, para, más adelante, a través de un poema de Luis García Montero, desbrozar el proceso de creación poética de modo que el alumno reflexione sobre qué es “poeticidad” y cuáles son los límites entre el lenguaje poético y el del día a día: es posible que al desarrollar los ejercicios propuestos por el profesor Serra algunos se sorprendan con los resultados... De nuevo, como en el apartado anterior, podemos concluir que no se trata de algo tan alejado de nuestra realidad.

Esperamos, tras la lectura de este Complemento, despertar en el lector la duda sobre si la poesía es algo reservado a unos pocos, o si podemos incluir a nuestros alumnos en esa “inmensa minoría” de la que ya hablaba Juan Ramón Jiménez.

Las figuras retóricas

Alicia Silvestre Miralles

Universidade de Brasília

A) LA RETÓRICA

Para entender qué es la Retórica hemos de retrotraernos a la Antigüedad clásica. En principio, esta ciencia o disciplina se ocupaba de la lengua oral, pero después trascendió al discurso escrito e influyó poderosamente en la literatura cuando la palabra escrita ganó prestigio en el régimen imperial en Roma.

La Retórica ocupó un lugar importante en el sistema educativo antiguo y medieval, resurgió durante la época del Renacimiento a causa de la recuperación y admiración hacia el mundo clásico. Hasta el Romanticismo fue crucial dentro de las disciplinas humanísticas.

En la actualidad, es utilizada en publicidad, política, justicia, etc., y también puede hablarse de una retórica de la imagen, ya que gracias a las nuevas tecnologías audiovisuales podemos hablar sobre algo mediante imágenes o vídeos utilizando figuras retóricas (metáfora, metonimia, prosopopeya, personificación, etc.).

B) LA COMPOSICIÓN DEL DISCURSO

La elaboración del discurso verbal y su exposición ante un auditorio son aspectos que exigen la atención a cinco dimensiones:

- Como estructura lingüística, el discurso se compone de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*;
- En cuanto actividad oral, el discurso está configurado por la *memoria* y la *actio*.

1. *Inventio*. Es la fase en que se establecen los contenidos del discurso. El orador selecciona en un repertorio prefijado de temas aquellos que son los más adecuados a su exposición. Se trata de hallar en la memoria, llena de *topoi* o *loci* (“tópicos” o “lugares” comunes) las ideas propias o heredadas de la sociedad en general, susceptibles de ser utilizadas en el discurso. La tipología del tópico retórico incluye los siguientes elementos: persona, cosa, lugar, instrumento, causa, modo, tiempo, comparación y argumentación.

2. *Dispositio*. Sirve para la preparación discursiva. Consiste en organizar los elementos de la *inventio* en un conjunto estructurado. Son relevantes aquí el número de partes del discurso y su orden de aparición. Los discursos presentan

por lo general una estructura tripartita (en la que se supone un desarrollo lineal con principio, medio y fin). Consta de:

1. *Exordium* o parte inicial que tiene por objeto captar la atención, el interés o favor del oyente (*captatio benevolentiae*) e indicar a éste la estructuración del discurso; su función es señalar que el discurso comienza, atrayendo la atención del receptor, fijando su interés al tiempo que se establece el tema, tesis u objetivo, a través de una proposición breve y clara. Puede contener una enumeración de las partes de las cuales va a tratar el discurso.
2. *Narratio*, es la exposición del asunto y la tesis del orador sobre el mismo. Es también llamada desarrollo o exposición y es la parte más extensa del discurso. Cuenta los hechos necesarios para demostrar la conclusión perseguida. Si el tema presenta subdivisiones, es preciso adoptar un orden conveniente (*partitio* o *divisio*). En la *partitio* tenemos que despojar al asunto de los elementos que no nos conviene mencionar y desarrollar y amplificar aquellos que sí nos convienen.
3. *Argumentatio*, aparecen las razones que sustentan dicha tesis. Se aducen las pruebas que confirman la propia posición revelada en la tesis de la exposición (*confirmatio* o *probatio*) y se refutan las de la tesis que sostiene la parte contraria (*refutatio* o *reprehensio*). Esta confirmación exige el empleo de argumentos lógicos y de las figuras estilísticas del énfasis.
4. *Peroratio*, recapitulación de lo dicho con apelaciones al auditorio. Esta parte está destinada a inclinar la voluntad del oyente suscitando sus afectos, recurriendo a móviles éticos o pragmáticos y provocando su compasión (*conquestio* o *conmiseratio*) y su indignación (*indignatio*) para atraer la piedad del público y lograr su participación emotiva, mediante recursos estilísticos patéticos; en ocasiones también resume y sintetiza lo que fue desarrollado para facilitar el recuerdo de los puntos fuertes y lanzar la apelación a los afectos; es un buen lugar para lanzar un elemento nuevo, inesperado e interesante, un argumento que refuerce todos los demás creando en el que escucha una impresión final positiva y favorable.

3. Elocutio. Se refiere a la expresión verbal adecuada a los materiales de la *inventio* ordenados por la *dispositio*. Actualmente, es denominada estilo. Se manifiesta a través de dos aspectos: cualidades y registros.

- Las cualidades elocutivas son tres: *puritas*, *perspicuitas* y *ornatus*. La *puritas* es la corrección gramatical en la expresión lingüística, que busca, sobre todo, evitar el barbarismo o palabra incorrecta y el solecismo o construcción

sintáctica errónea. La *perspicuitas* es el grado de comprensibilidad del discurso, que se opone a la *obscuritas*. El *ornatus* tiene por objeto embellecer el discurso con el uso de las distintas figuras literarias. Consta de dos formantes básicos: la elección de palabras (tropos y figuras) y su combinación (*compositio*).

- Los registros de la elocución (*genera elocutionis*) son modalidades estilísticas que dependen de la combinación de las cualidades elocutivas. Hay tres modelos tradicionales:

El *genus humile* o estilo llano tiene por objeto enseñar; se caracteriza por la puritas y la *perspicuitas*, y un *ornatus* poco desarrollado.

El *genus medium* o estilo medio pretende deleitar; se caracteriza por una mayor presencia del *ornatus* que en el anterior.

El *genus sublime* o estilo elevado busca conmover y las cualidades elocutivas están presentes en su grado máximo.

4. *Compositio*. Analiza la estructura sintáctica y fónica de los enunciados, esto es, sus constituyentes y sus distintas posibilidades de distribución en el discurso. Así, se distinguen la *compositio* sintáctica (centrada en la oración y sus partes) y la *compositio* fonética (centrada en la combinación de palabras en la oración por razones fonéticas).

5. *Memoria*. La memorización del discurso elaborado depende de dos tipos de memoria según los tratadistas clásicos: la *memoria naturalis* (la innata) y la memoria artificial, que implica una serie de procedimientos mnemotécnicos para facilitar el recuerdo. Es recomendable memorizar los puntos principales del discurso así como las anécdotas que se van a incluir para dar una forma perfecta al guión.

6. *Actio*. También llamada *pronuntiatio*, se ocupa de la declamación del discurso, presta atención a la modulación de la voz y de los gestos, que ha de estar en consonancia con el contenido del mismo.

C. LAS FIGURAS RETÓRICAS

La retórica fue como vemos la madre de poderosas armas estilísticas. Entre ellas subsisten hasta hoy las llamadas **figuras retóricas o tropos**. Hay autores que diferencian las figuras de los tropos. Así, para algunos, un tropo es una figura estilística de carácter **semántico** mediante la cual una palabra toma un significado que no es el suyo propio. Son tropos la metáfora, el símil, la alegoría, la metonimia o sinécdoque, la antonomasia, la prosopopeia, la lítote, el sarcasmo, el oxímoron, la paradoja, la

silepsis o diloxía, la hipérbole, la sinestesia, la antífrase, la antítesis, la ironía, el símbolo, etc. Aquí tenemos un cuadro con algunas de ellas:

Fig. 1

	Caracterización	Ejemplos
Concesión	Estrategia que busca “desarmar” al auditorio creando un clima favorable al orador.	“Podría concordar con ustedes, pero...” “Eventualmente lo que defienden es correcto, sin embargo....”
Prolepsis	Consiste en prever objeciones a la tesis funcionando como estrategia de anticipación.	“Dir-me-ño que...(…)mas...” “Podrán discordar porque...(…) sin embargo...”
Repetición	Funciona como recurso argumentativo amplificando y acentuando la fuerza de la posición defendida	“Doblan las campanas por una antropología insular...” Doblan las campanas por... Doblan las campanas por...”
Antítesis	Juego de contrarios que, a través del ritmo que imprime al discurso, realza el sentido de aquello que se está defendiendo	“El extremismo en la defensa de la libertad no es vicio, la moderación en la busca de la justicia no es virtud.”
Metáfora	Implica comparación a través de palabras en sentido figurado	“Desde Stetin, en el Báltico, hasta Trieste, en el Adriático, una cortina de hierro descendió sobre el continente.”
Personificación	Consiste en atribuir personalidad a algo impersonal	“Inglaterra espera que cada uno cumpla su deber.”

Se denominan figuras literarias ciertas formas de utilizar las palabras (**léxico**) que, aunque empleadas con sus acepciones habituales, son acompañadas de algunas particularidades fónicas, gramaticales o semánticas, que las alejan de su uso normal, por lo que terminan por resultar especialmente expresivas. Su uso es característico, aunque no exclusivo, de las obras literarias. Reciben

también el nombre de recursos literarios, recursos estilísticos, recursos retóricos, figuras retóricas, figuras del discurso, etc.

Las figuras constituyen dentro del ámbito de la Retórica, uno de los formantes básicos del *ornatus* retórico, el constituyente principal de la *elocutio*. Se dividen en dos grandes grupos: las figuras de dicción y las figuras de pensamiento:

a) Figuras de dicción

Afectan primordialmente a la forma de las palabras, aunque en ocasiones inciden también sobre el significado. Se distinguen cuatro categorías:

A1. Figuras de transformación. Consisten en la utilización de formas léxicas que serían, en teoría, incorrectas en la lengua ordinaria. Las más conocidas de estas figuras son las licencias métricas. Son: prótesis, epéntesis, parágoqe, aféresis, síncopa, apócope, diástole o éctasis, sístole, diéresis, sinéresis, sinalefa, *ecthlipsis* y metátesis.

A2. Figuras de repetición. Consisten en el uso de elementos lingüísticos (fonemas, sílabas, morfemas, frases, oraciones...) que ya habían sido usados en el mismo texto. La repetición no tiene por qué ser necesariamente exacta, por lo que en muchas ocasiones se dan casos de semejanza. Son: aliteración, onomatopeya, homeotéleuton, anáfora, epífora, complexio, geminación, anadiplosis, gradación, epanadiplosis, polisíndeton, *annominatio* (paronomasia, *derivatio*, figura etimológica, diáfora, políptoton), traductio, equívoco/*antanaclasis*, paralelismo (*isocolon*, *parison*, correlación), quiasmo y *commutatio*/retruécano.

A3. Figuras de omisión. Consisten en la supresión de un elemento lingüístico necesario, en teoría, para la construcción del texto. Su uso tiende a aligerar la expresión. Son las siguientes: asíndeton, elipsis, zeugma, silepsis y reticencia / aposiopesis.

A4. Figuras de posición son aquellos procedimientos que se basan en la alteración del orden normal de las partes de la oración. Son: hipérbaton, anástrofe, *tmesis* y *synchysis/mixtura verborum*.

b) Figuras de pensamiento

Afectan principalmente al significado de las palabras. Son:

B1. Figuras de amplificación Aunque en latín, *amplificatio*, no es tanto un desarrollo más por extenso de una idea sino más bien su realce (por un uso

especial de la entonación, por ejemplo), en la práctica las figuras de amplificación incluyen técnicas de alargamiento de los contenidos de un texto. Son las siguientes: *expositio*, *interpretatio*, paráfrasis, isodinamia, digresión y epifonema.

B2. Figuras de acumulación Son procedimientos que buscan la adición de elementos complementarios a las ideas expuestas. Son: enumeración, *distributio*, epífrasis y epíteto.

B3. Figuras lógicas Son procedimientos que tienen que ver con las relaciones lógicas entre las ideas dentro de un texto; de forma especial, se considera la relación de contradicción o antinomia, por lo que la figura lógica por antonomasia es la antítesis. Como variantes de ésta, se encuentran la cohabitación, la paradoja y el oxímoron.

B4. Figuras de definición Las figuras de definición (y descripción) se utilizan para reflejar lingüísticamente la esencia o apariencia de los temas tratados (personas, objetos, conceptos...).

Son las siguientes: *definitio*, prosopografía, etopeya, pragmatografía, topografía, cronografía y *evidentia / demonstratio*.

B5. Figuras oblicuas Las figuras oblicuas designan de forma indirecta una realidad utilizando las palabras en sentido apropiado. Constituyen la frontera con los tropos. Son: perífrasis / circunloquio, lítotes y preterición.

B6. Figuras de diálogo o figuras patéticas Las figuras de diálogo son las propias del estilo directo, pues subrayan el carácter comunicativo del discurso. Se denominan también figuras patéticas pues pretenden incidir afectivamente en el destinatario. Son: apóstrofe / invocación, exclamación, interrogación retórica, optación y deprecación.

B7. Figuras dialécticas Las figuras dialécticas o de argumentación son las propias de los debates dialécticos (la *disputatio*, en latín); se trata de técnicas *argumentativas*. Son: *concessio*, *correctio*, *dubitatio*, *communicatio*, *conciliatio* y *distinctio / paradiástole*; pueden, además, incluirse aquí las llamadas *probationes argumentativas*, o pruebas expuestas por el orador para defender su argumentación: *simile*, *argumentum* y *sententia*.

B8. Figuras de ficción Las figuras de ficción permiten presentar como reales situaciones imaginarias. Son la personificación / prosopopeya, *sermocinatio* / idolopeya y *subiectio / percontatio*.

ACTIVIDAD 1

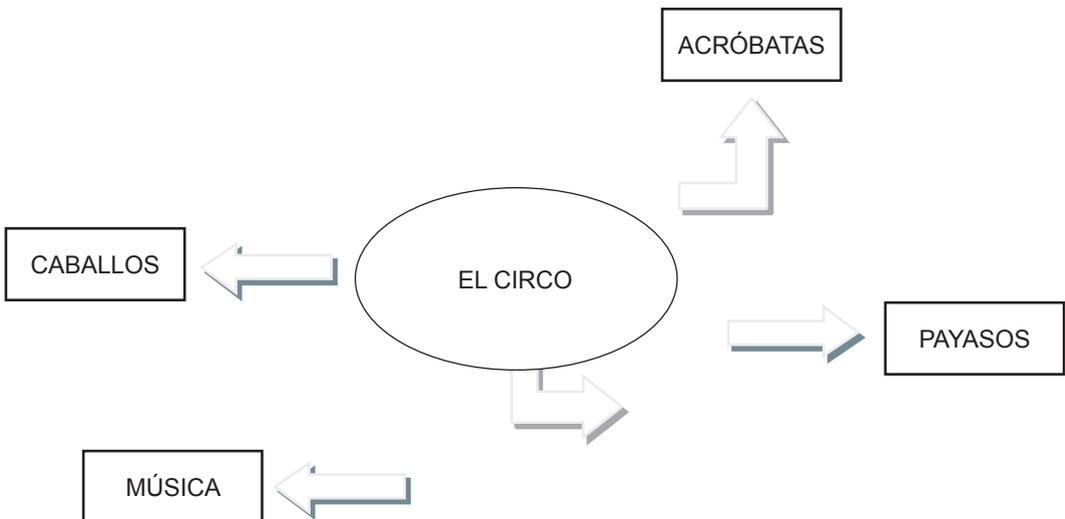
Mi primer discurso

Objetivos: practicar y memorizar cuáles son las partes en la composición del discurso según la retórica clásica. Desarrollar habilidades de oratoria básica

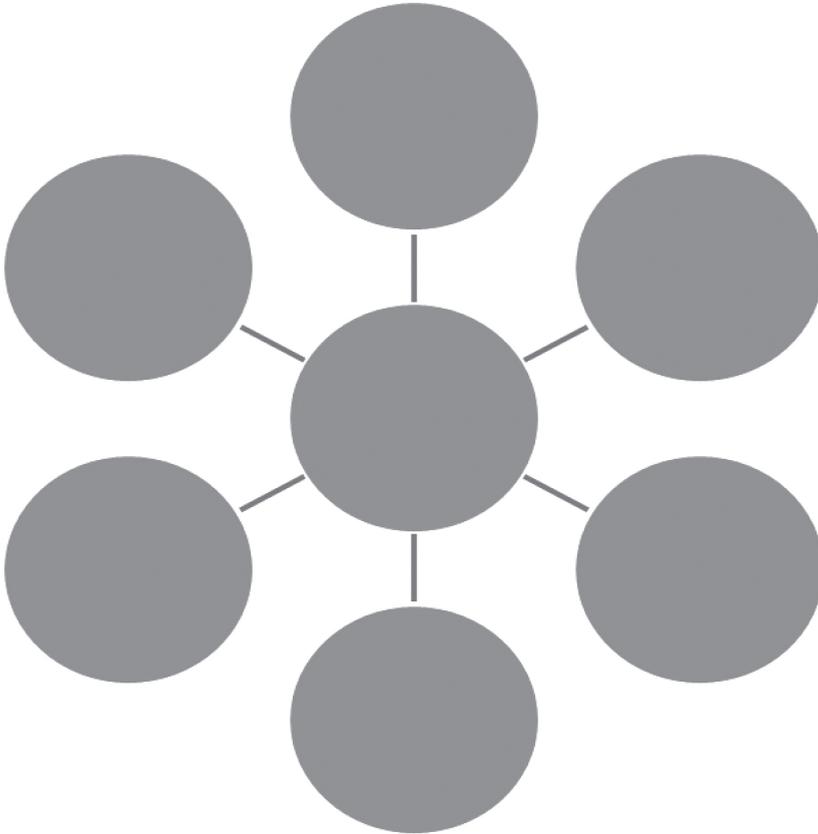
Descripción de la actividad: imagina que vas a ser presidente, dirigente de una orden eclesiástica y preparas tu discurso inaugural. Juega no sólo con ideas y estilo formal en tus palabras, sino también con gestos, entonación y otros recursos a tu alcance.

Fases:

INVENTIO. Realiza una lluvia de ideas por escrito de todos los temas que te vengan a la cabeza relacionados con el asunto. Si te acuden varios no los deseches de antemano. Es el momento para escribir todo lo que potencialmente puedes incluir. Puedes relacionar las ideas con dibujos, a modo de árbol, o de satélites, como en el modelo siguiente (fig. 2):



Usa este diagrama si te resulta más fácil (fig. 3):



DISPOSITIO. Organiza jerárquicamente y ordena las ideas de la fase anterior, aprovechando para eliminar aquellas que no sean útiles esta vez, buscando coherencia temática. Crea categorías y subcategorías, y establece un esquema que sirva de armazón para poder vestirlo desarrollando posteriormente las ideas que en él aparecen.

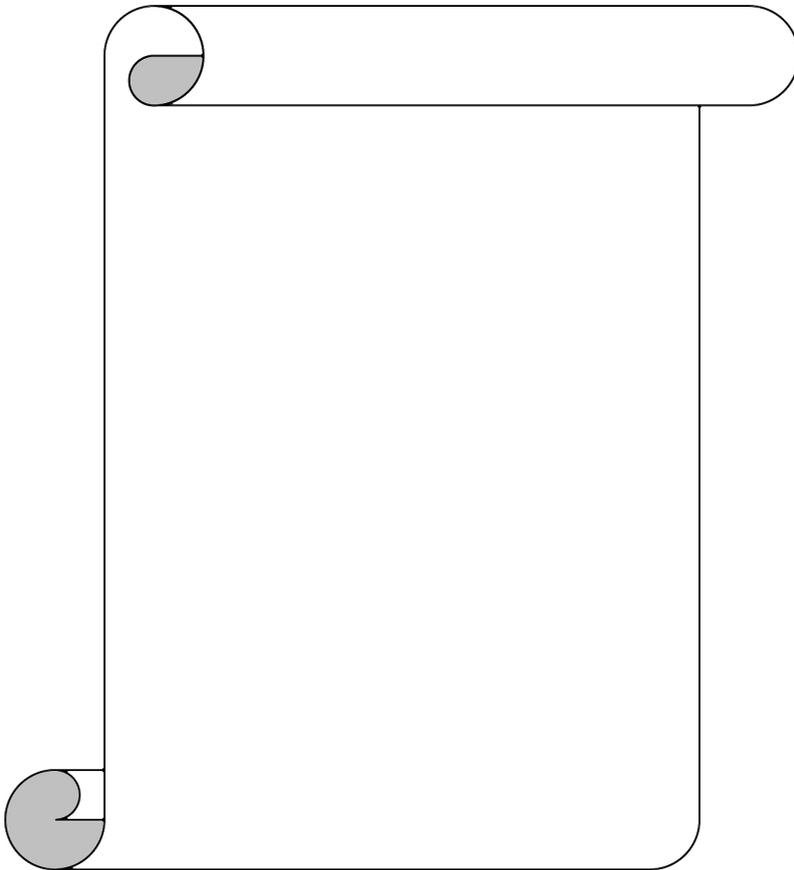
ELOCUTIO. Introduce anécdotas, narraciones, fábulas, refutaciones o confirmaciones, lugares comunes, encomios, vituperios, comparaciones, etopeyas, descripciones, tesis, o defensas y ataques, con el fin de dar fuerza y estructura sólida a tu discurso. Puedes ayudarte de la página web: <http://retorica.librodenotas.com/?s=Los-14-progymnasmata-o-ejercicios-de-retorica>

COMPOSITIO. Compón ahora tu discurso redactando las ideas en el orden en que las has dispuesto.

MEMORIA. Memoriza el discurso, puedes ensayarlo ante el espejo o ante amigos o familiares y contabilizar el tiempo. Sin duda cada ensayo acrecentará nuevas ideas y perfeccionará tu actuación final.

ACTIO. En esta fase se trata de presentar ante un auditorio tu discurso y ver sus reacciones. Si hay otros candidatos concursando puede haber una votación general. También un grupo puede actuar como jurado aportando juicios críticos constructivos para la mejora del discurso presentado. Estos juicios pueden referirse tanto a las ideas expuestas sugiriendo posibles indagaciones como al estilo y presentación oral (gesticulación, tono de la voz, interacción empática con el auditorio, elegancia, etc.).

Fig. 4.



ACTIVIDAD 2

Corto, pego, creo

Objetivo: familiarizar al alumno con las figuras retóricas de acuerdo con la clasificación encontrada en la página web:

<http://retorica.librodenotas.com/?s=Recursos-estilisticos-fonicos>

<http://retorica.librodenotas.com/?s=Recursos-estilisticos-sintacticos>

<http://retorica.librodenotas.com/?s=Recursos-estilisticos-semanticos>

Materiales: cartulinas de colores, tijeras, rotuladores y marcadores de colores, pegamento.

Proceso de la actividad y tiempo:

Fase 1: (10 minutos) el profesor distribuye cada figura a los alumnos (dependiendo de la cantidad total de alumnos, puede ser una para cada uno, o hasta 5 cada uno). El alumno dispondrá de estas 5 cartulinas que pueden ser de tamaño A4 para alumnos entre 7 a 12 años, y del tamaño de una ficha (la cuarta parte de un A4) para los alumnos de 12 en adelante. Este segundo tamaño posibilita que se guarden en archivo y puedan ser consultadas, mientras que las grandes pueden ser expuestas en los tabloneros de la clase.

Fase 2: (20 minutos) cada alumno investiga en internet sobre las figuras que le han tocado y elabora un cartel o ficha en el que han de constar: **clasificación**, (fónico, sintáctico, semántico), **definición** (con indicación sobre de dónde procede), **ejemplo** en la literatura hispánica (se copia un fragmento del texto y se coloca en cursiva la figura, con el nombre del autor al final). Al final se pueden añadir tipos si los hubiera.

Fase 3: (30 a 50 minutos) se exponen los resultados en el estrado de la clase, cada alumno dispone de unos cinco a 10 minutos para explicar a los demás sus hallazgos.

MODELO (fig. 5)

RECURSO ESTILÍSTICO SEMÁNTICO

Ironía, dissimulatio o ilussio: con la ironía o afectación de ignorancia se afirma lo que no se piensa, escondiéndolo de quien no llega a entenderlo, unas veces para rehuir el castigo o reprobación, otras veces por afecto respetuoso, otras por no herir ni suscitar discusiones y las más de las ocasiones por burla y afán de superioridad.

Ejemplo: cuando dijo Pilatos “Salve, rey de los judíos”.

Tipos. Existen nueve clases:

- a) **antífrasis:** dar a algo un nombre que indique cualidades contrarias (“Peludo”, a un calvo)
- b) **asteísmo:** fingir que se vitupera para alabar con más finura (“Te falta mundo”, a un viajero).
- c) **carientismo:** usar expresiones que suenan verdaderas o serias para burlarse (“Nunca oí algo tan certero”, ante una frase desafortunada);
- d) **clenasmo:** atribuir a alguien las buenas cualidades que nos convienen y a nosotros, sus malas cualidades (“Tu vigoroso estado atlético contrasta con mi débil figura”, cuando en realidad es al revés);
- e) **diasirmo:** humillar la vanidad del otro, recordándole cosas de que debe avergonzarse (“¿Qué otra cosa puede esperarse de un hombre que una vez se vistió de mujer...?”);
- f) **mímesis:** imitar a quien se quiere ridiculizar (“_io_ no quiero ye-yelección; quiero irme a mi _Aniyaco_”)
- g) **Sarcasmo:** cuando la burla es tal y tan cruel que se convierte en un redondo insulto
- h) **meiosis:** atenuación que rebaja exageradamente la importancia de algo que en verdad la tiene. Véase su entrada respectiva.
- i) **auxesis:** lo opuesto a la meiosis, tipo de hipérbole irónica que confiere una importancia desusada a algo trivial o despreciable.
- j) **tapinosis:** rodear aquello que se quiere dar a entender con unas palabras que le quitan o rebajan su importancia: “Su señora, señor, con el pretexto de que trabaja en un lupanar vende géneros de contrabando”

Bibliografía

<http://retorica.librodenotas.com/?s=Recursos-estilisticos-sintacticos>
<http://retorica.librodenotas.com/?s=Recursos-estilisticos-semanticos>
<http://retorica.librodenotas.com/?s=Los-14-progymnasmata-o-ejercicios-de-retorica>
<http://retorica.librodenotas.com/?s=Los-recursos-estilisticos-Introduccion>
<http://retorica.librodenotas.com/>

ACTIVIDAD 3

Harry & Holmes en la biblioteca

Descripción de la actividad:

En la primera fase el profesor aconseja a los alumnos que se distribuyan en grupos de 3 ó 4 personas. Previamente habrá recortado pequeñas tarjetas con los nombres de las figuras literarias a partir de la figura 5 que aparecen en el anexo que sigue. Cada grupo escoge una y a continuación los alumnos en grupos se dirigen a la biblioteca o a la sala de ordenadores, donde puedan consultar el significado de cada figura. Tan pronto como regresa con la respuesta y con un ejemplo por escrito puede tomar otra tarjeta. Gana el equipo que haya descubierto y averiguado el significado correcto de más figuras literarias.

Materiales: cartulinas de colores, tijeras, rotuladores y marcadores de colores, pegamento.



Catálogo alfabético de recursos literarios y estilísticos (fig. 5):

Aféresis	Alegoría	Aliteración	Anacoluto	Anadiplosis
Anáfora	Anástrofe	Animalización	Annominatio	Antanaclasis
Antífrasis	Antítesis	Antonomasia	Apócope	Aposiopesis
Apóstrofe	Argumentum	Asíndeton	Asonancia	Batología
Cacofonia	Calambur	Captatio Benevolentiae	Catacrexis	Circunloquio
Clímax	Cohabitación	Communicatio	Commutatio	Comparación
Complexio	Concatenación	Concessio	Conciliatio	Correctio
Correlación	Cosificación	Cronografía	Datismo	Definitio
Demonstratio	Deprecación	Derivación	Derivatio	Diástole
Diéresis	Digresión	Distinctio	Distributio	Dubitatio
Ecthlipsis	Enálage	Encabalgamiento	Endiádis	Elipsis
Énfasis	Enumeración	Epanadiplosis	Epéntesis	Epífora
Epífrasis	Epíteto	Epifonema	Equívoco	Etopeya
Eufemismo	Exclamación	Expolitio	Falacia patética	Figura etimológica
Geminación	Gradación	Hipálage o Epíteto transferido	Hipérbaton	Interrogación retórica
Hipotiposis	Homeotéleuton	Idolopeya	Interpretatio	Hipérbole

Invocación	Ironía	Isocolon	Isodinamia	Lítotes
Metáfora	Metalepsis	Metátesis	Metonimia	Mixtura verborum
Onomatopeya	Optación	Oxímoron	Palindromía	Parábola
Paradiástole	Paradoja	Paráfrasis	Parágoqe	Paralelismo
Parison	Paronomasia	Percontatio	Perífrasis	Personificación
Pleonasmo	Polisíndeton	Políptoton	Pragmatografía	Preterición
Prosopografía	Prosopopeya	Prótesis	Quiasmo	Repetición
Reticencia	Retruécano	Sarcasmo	Sententia	Sermocinatio
Silepsis	Símil	Sinalefa	Síncopa	Sinécdoque
Sinéresis	Sinestesia	Sístole	Subiectio	Synchysis
Tautología	Tmesis	Topografía	Traductio	Zeugma

ACTIVIDAD 4

Harry & Holmes juegan a la oca

Objetivos: que los alumnos se familiaricen con los términos y su significado de una forma más sinestésica. Favorecer la memorización de las principales categorías.

Descripción de la actividad: es la segunda fase de la actividad anterior. Se juega con el cuadro de la figura 6 y dos dados y una ficha por grupo. Cada grupo tira y avanza por turnos, contando sus movimientos en el cuadro. Llegado a una casilla blanca ha de definir si se trata de una figura fónica, sintáctica o semántica en tres minutos. Cada grupo puede ayudarse de las fichas que haya elaborado en la actividad 3 pero no de las de los otros grupos. Si lo consigue correctamente, la colorea (verde fónica, amarillo sintáctica y rojo semántica). Así va acumulando puntos de cada color. Si no acierta, pasa un turno sin jugar, si acierta puede tirar de nuevo hasta 3 veces. Las casillas que ya están coloreadas dan puntos gratis si el grupo consigue dar una definición correcta de en qué consiste tal figura retórica. Las casillas en color azul dan doble puntuación. Si caes en las coloreadas de violeta te quedas un turno sin jugar. Las casillas naranjas permiten tres minutos extras para responder (6 min. en total).

Materiales: dos dados, fichas. Bibliografía a mano, o disposición de Internet si el profesor decide que la búsqueda de información sea online.

Tiempo: se precisa haber preparado el tablero imprimiendo el cuadro que aparece a continuación. Una vez está todo listo para empezar a jugar, y formados los equipos, se explican las reglas de juego en 10 min.



Fig. 6

(Versión en colores en: www.educacion.es/externo/br/es/publicaciones/complementos.shtml)

→ Aféresis	Alegoría	Aliteración	Anacoluto	Anadiplosis
Anáfora	Anástrofe	Animalización	Annominatio	Antanaclasis
Antífrasis	Antítesis	Antonomasia	Apócope	Aposiopesis
Apóstrofe	Argumentum	Asíndeton	Asonancia	Batología
Cacofonía	Calambur	Captatio Benevolentiae	Catacrexis	Circunloquio
Climax	Cohabitación	Communicatio	Commutatio	Comparación
Complejo	Concatenación	Concessio	Conciliatio	Correctio
Correlación	Cosificación	Cronografía	Datismo	Definitio
Demonstratio	Deprecación	Derivación	Derivatio	Diástole
Diéresis	Digresión	Distinctio	Distributio	Dubitatio
Ethlipsis	Enálage	Encabalgamiento	Endiádis	Elipsis
Énfasis	Enumeración	Epanadiplosis	Epéntesis	Epífora
Epífrasis	Epíteto	Epifonema	Equívoco	Etopeya
Eufemismo	Exclamación	Hipálage o Epíteto transferido	Falacia patética	Figura etimológica
Geminación	Gradación	Idolopeya	Hipérbaton	Interrogación retórica
Hipotiposis	Homeotéleuton	Isocolon	Interpretatio	Hipérbole
Invocación	Ironía	Metátesis	Isodinamia	Lítotes
Metáfora	Metalepsis	Oxímoron	Metonimia	Mixtura verborum
Onomatopeya	Optación	Paráfrasis	Palindromía	Parábola
Paradiástole	Paradoja	Percontatio	Parágoqe	Paralelismo
Parison	Paronomasia	Poliptoton	Perífrasis	Personificación
Pleonasmo	Polisíndeton	Prótesis	Pragmatografía	Preterición
Prosopografía	Prosopopeya	Sarcasmo	Quiasmo	Repetición
Reticencia	Retruécano	Sinalefa	Sententia	Sermocinatio
Silepsis	Símil	↑	Síncopa	Sinécdoque
Sinéresis	Sinestesia	Sístole	Subiectio	Synchysis
Tautología	Tmesis	Topografía	Traductio	Zeugma

ACTIVIDAD 5

¿Qué he aprendido? Ejercicio de repaso 1

Instrucciones:

Ahora se trata de poner en práctica lo aprendido y comprobar si hemos comprendido en profundidad lo tratado en el tema de las figuras retóricas. Para ello nada mejor que poner las manos en la masa y analizar estas frases de la Biblia, rica en figuras que se repiten a lo largo de la Literatura universal:

El cuadro que te damos está desordenado, une las siguientes figuras retóricas con sus respectivos ejemplos:

FIGURA RETÓRICA	EJEMPLO
Simil	Los árboles aplauden y los montes cantan de alegría (Is. 55:12)
Metáfora	“Me he consumido a fuerzas de gemir; todas la noches inundo de llanto mi lecho, riego mi cama con mi lágrimas” (Sal 6:6)
Metonimia	Como riberas se extienden, como jardines a la orilla de los ríos; como árboles de sándalo el Señor los plantó, como cedros junto a las aguas; Números 24:6.
Hipérbole	Jeremías 25:29, donde Dios dice que va a traer “espada... sobre todos los moradores de la tierra”. El singular “espada” representa muchas espadas.
Sinécdoque	Paloma mía, que andas por las hendiduras de las peñas, en lo oculto de las laderas, muéstrame tu faz, hazme oír tu voz, porque tu voz es dulce, y tu faz graciosa. Cánticos 2:14
Prosopopeya o personificación	Apocalipsis 1:14: “Sus ojos como llama de fuego.”
Ironía	“Salían a él toda la provincia de Judea.” La metonimia consiste en el uso de “provincia”, ya que no era la provincia la que salía a él, sino la gente que habitaba en la provincia. Note, de paso, la hipérbole presente en la frase “toda la provincia”.

Comparación	En 1 Reyes 22:1-23, un profeta verdadero le dice al rey lo que éste espera escuchar, aunque en realidad está mintiendo. Resulta evidente que está hablando en tono irónico, ya que el rey le ordena dejar de profetizar con falsedad y decir la verdad. En 1 Corintios 4:8, Pablo les dice a los corintios: “Ya estáis saciados, ya estáis ricos, sin nosotros reináis. ¡Y ójala reinaseis, para que nosotros reinásemos también juntamente con vosotros!” Cuando se lee esto, resulta evidente que los corintios no son reyes, y que tampoco Pablo desea reinar con ellos.
Sinestesia	Juan 6:48: “Yo soy el pan de vida.”

Solución:

FIGURA RETÓRICA	EJEMPLO
Simil	Apocalipsis 1:14: “Sus ojos como llama de fuego.”
Metáfora	Juan 6:48: “Yo soy el pan de vida.”
Metonimia	“Salían a él toda la provincia de Judea.” La metonimia consiste en el uso de “provincia”, ya que no era la provincia la que salía a él, sino la gente que habitaba en la provincia. Note, de paso, la hipérbole presente en la frase “ <i>toda</i> la provincia”.
Hipérbole	“Me he consumido a fuerzas de gemir; todas la noches inundo de llanto mi lecho, riego mi cama con mi lágrimas” (Sal 6:6)
Sinécdoque	Jeremías 25:29, donde Dios dice que va a traer “espada... sobre todos los moradores de la tierra”. El singular “espada” representa muchas espadas.
Prosopopeya o personificación	Los árboles aplauden y los montes cantan de alegría (Is 55:12)
Ironía	En 1 Reyes 22:1-23, un profeta verdadero le dice al rey lo que éste espera escuchar, aunque en realidad está mintiendo. Resulta evidente que está hablando en tono irónico, ya que el rey le ordena dejar de profetizar con falsedad y decir la verdad. En 1 Corintios 4:8, Pablo les dice a los corintios: “Ya estáis saciados, ya estáis ricos, sin nosotros reináis. ¡Y ójala reinaseis, para que nosotros reinásemos también juntamente con vosotros!” Cuando se lee esto, resulta evidente que los corintios no son reyes, y que tampoco Pablo desea reinar con ellos.
Comparación	Como riberas se extienden, como jardines a la orilla de los ríos; como árboles de sándalo el Señor los plantó, como cedros junto a las aguas; Números 24:6.
Sinestesia	Paloma mía, que andas por las hendiduras de las peñas, en lo oculto de las laderas, muéstrame tu faz, hazme oír tu voz, porque tu voz es dulce, y tu faz graciosa. Cánticos 2:14

ACTIVIDAD 6

¿Qué he aprendido? Ejercicio de repaso 2

Elabora un cuadro como éste con ejemplos para que te sirva como estudio y repaso. Así siempre que quieras lo podrás consultar. Busca en Internet ejemplos de las figuras vistas en esta unidad que no aparecen en el cuadro y complétalo.

FIGURA RETÓRICA	EJEMPLO
ALITERACIÓN	Con el ala aleve del leve abanico (Rubén Darío) El ruido con que rueda la ronca tempestad (Zorrilla)
ONOMATOPEYA	Una torrentera rojiza rasga los montes (Azorín)
SIMILICADENCIA	Con el ruido del mirlo se besaron
PARONOMASIA	Vendado que me has vendido (Góngora)
CALAMBUR	Si el Rey no muere el Reino muere (Alonso de Ledesma) Con dados ganan condados (Góngora)
DILOGÍA	Cruzados hacen cruzados, escudos pintan escudos (Góngora)
ANADIPLOSIS	Oye, no temas, y a mi ninfa dile, dile que muero (Villegas)
EPANADIPLOSIS	Verde que te quiero verde (García Lorca)
ANÁFORA	Salid fuera sin duelo, salid sin duelo, lágrimas corriendo (Garcilaso de la Vega)
EPÍFORA	¿Está usted aburrido ? Me parece que está usted muy aburrido (Alberti)
SÍMPLOQUE	El mar. La mar. El mar. Sólo la mar. (Alberti)
PARALELISMO	Que te amo con el alma que te quiero con el corazón (que te + verbo + con el + sustantivo)
QUIASMO	quitan gusto y celos dan (Tirso de Molina) (verbo-CD, CD-verbo)
POLISÍNDETON	Hay un palacio y un río, y un lago, y un puente viejo (Juan Ramón Jiménez)

ASÍNDETON	<i>Acude, corre, vuela</i> (Fray Luis de León)
REDUPLICACIÓN	<i>díle, díle que la amo</i>
HIPÉRBATON	<i>Del salón en el ángulo oscuro</i> (Bécquer)
ELIPSIS	<i>La (hora) del alba sería...</i> (Cervantes)
HIPÉRBOLE	<i>Yace, en esta losa dura, una mujer tan delgada que en la vaina de una espada se trajo a la sepultura</i> (Baltasar de Alcázar)
PLEONASMO	<i>Ya ejecuté, gran señor, tu justicia justa y recta</i> (Tirso de Molina)
PARADOJA	<i>El que ha ofendido a otro nunca le perdona</i> (Quevedo)
ANTÍTESIS	<i>Cuando quiero llorar, no lloro; y a veces lloro sin querer</i> (Rubén Darío)
OXÍMORON	<i>Hoy es siempre todavía</i> (Antonio Machado)
PROSOPOPEYA	<i>oh prados y verduras, de flores esmaltado, decid si por vosotros ha pasado</i> (San Juan de Cruz)
PERÍFRASIS	<i>Estando en el lugar aquel, me encontré con quien fue tu amigo y ajustamos cuentas</i> (busqué a quien te ofendió y le maté)
METÁFORA	<i>Su luna de pergamino</i> (pandereta) (F. G. Lorca)
METONIMIA	<i>me tomé una copa</i>
SINÉCDOQUE	<i>La ciudad le recibió cálidamente</i> (personas de la ciudad)
SÍMBOLO-ALEGORÍA	<i>Paloma blanca, ven a mí</i>
EPÍTETO	<i>el terrible Caín, la blanca nieve</i>
ALUSIÓN	<i>Aquel solo me encomiendo, aquel solo invoco yo de verdad, que en este mundo viviendo el mundo no conoció su deidad</i>
EUFEMISMO	<i>Pasó a mejor vida.</i> (por morir)
RETRUÉCANO	<i>La hípica es el rey de los deportes y el deporte de los reyes.</i>
RETICENCIA	<i>Por el solio (trono) de Apolo soberano juro... y no digo más. Y ardiendo en ira, se echó a las barbas una y otra mano. (Viaje del Parnaso, capítulo tercero, de Miguel de Cervantes</i>

Bibliografía e hipervínculos recomendados

ALBADALEJO, Tomás (1989), *Retórica*, Madrid, Síntesis.

CONDE, Juan Carlos. Manual de retórica española, Dicenda: Cuadernos de filología hispánica, N° 15, 1997, pags. 327-330.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1998): *Las figuras retóricas*, Madrid, Arco/Libros.

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio (1994), *Historia breve de la Retórica*, Madrid, Síntesis.

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio (2004), *El arte de hablar. Manual de retórica práctica y de oratoria moderna*, Barcelona, Ariel.

LÓPEZ EIRE, Antonio (2002b): *Retórica y Lenguaje*, México, UNAM.

MARCHESE, A. - FORRADELLAS, J. (1986): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.

MAYORAL, José Antonio (1994): *Figuras Retóricas*, Madrid, Síntesis.

PUJANTE, David (2003): *Manual de Retórica*, Madrid, Castalia Universidad.

RUIZ CASTELLANOS, Antonio et alt. (eds.) (1994): *Retórica, Texto y Comunicación*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad.

<http://retorica.librodenotas.com/?s=Los-14-progymnasmata-o-ejercicios-de-retorica>

<http://retorica.librodenotas.com/?s=Recursos-estilisticos-fonicos>

<http://retorica.librodenotas.com/?s=Recursos-estilisticos-sintacticos>

<http://retorica.librodenotas.com/?s=Recursos-estilisticos-semanticos>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Ret%C3%B3rica>

http://www.filosofia.tk/versoados/figuras_sintacticas.htm

<http://www.apoloybaco.com/Lapoesiafigurasretoricas.htm>

<http://www.mundopoesia.com/foros/foro-sobre-el-arte-de-la-poesia/7107-tropos-y-figuras-retoricas.html>

<http://www.teatro.meti2.com.ar/dramaturgia/poesia/figurasdelapoesia/figurasdelapoesia.htm>

Los ismos

Alicia Silvestre Miralles
Universidade de Brasília

Dedico esta unidad a Antonio Fernández Molina, creador, creedor, muso, maestro y mentor.

Objetivos de la unidad:

- Familiarizarse con la vanguardia literaria latinoamericana y europea.
- Aprender las fechas, autores y rasgos más representativos de cada *-ismo*.
- Memorizar algunas reglas para la formación de adjetivos.
- Revisar posiciones en el espacio.

Nivel: Grados 1 y 2. Español como lengua extranjera.

Procedimiento:

1. Los ismos

Se juega con las piezas del cuadro para estimular la memoria y potenciar el aprendizaje visual, táctil y auditivo.

Respuestas: *Unir según tipo de letra y color.*

2. ¡Derivando nuevos adjetivos!

El alumno identifica raíces y sufijos y deriva adjetivos siguiendo el ejemplo.

Respuestas: *modernista, vanguardista, dadaísta, creacionista, ultraísta, cubista, posmodernista, realista, expresionista, arte, trapecio, transporte, máquina, cocinero, torero, frutero, carnicero, zapatero, trabajador, apuntador, calentador.*

3. Premio al mejor poema improvisado.

- Los alumnos siguen las instrucciones para escribir un poema con la ayuda del profesor.
- Recitan el poema al resto de alumnos.

Respuestas: *Libre respuesta según la creatividad de cada alumno.*

Materiales:

- Conexión a Internet
- Cuadro informativos

- Fotografías
- Manuales de literatura
- Revistas de literatura
- Obras literarias de los autores mencionados

Indicadores de progreso:

Los alumnos:

- Comprenden las reglas morfológicas de derivación de adjetivos a partir de nombres y verbos.
- Son capaces de asociar fechas, países, rasgos ideológicos y autores de cada *ismo*.

ACTIVIDAD 1. Los ismos.

INSTRUCCIONES

a. El profesor distribuye una fotocopia del cuadro (anexo 2, figura 4) a cada grupo, de cuatro personas, que han de pintar cada línea con un color distinto intentando memorizar las características de cada *ismo*. El propósito de esta actividad es que los alumnos tengan un contacto manual y visual con la información para auxiliar en la fijación de conocimiento en la memoria.

b. Los alumnos recortan y barajan las cartas obtenidas a partir del cuadro-resumen (anexo 2, figura 4). Hacen preguntas unos a los otros, reconstruyen el cuadro como si fuera un puzzle. Durante unos 25 minutos, el profesor permite que los alumnos jueguen libremente con estos materiales elaborados por ellos, dentro de cada grupo. Pueden servirse del color, del tipo de letra y de las páginas web de apoyo como ayuda extra, (ver ejemplo de solución en el anexo 1, figura 3).

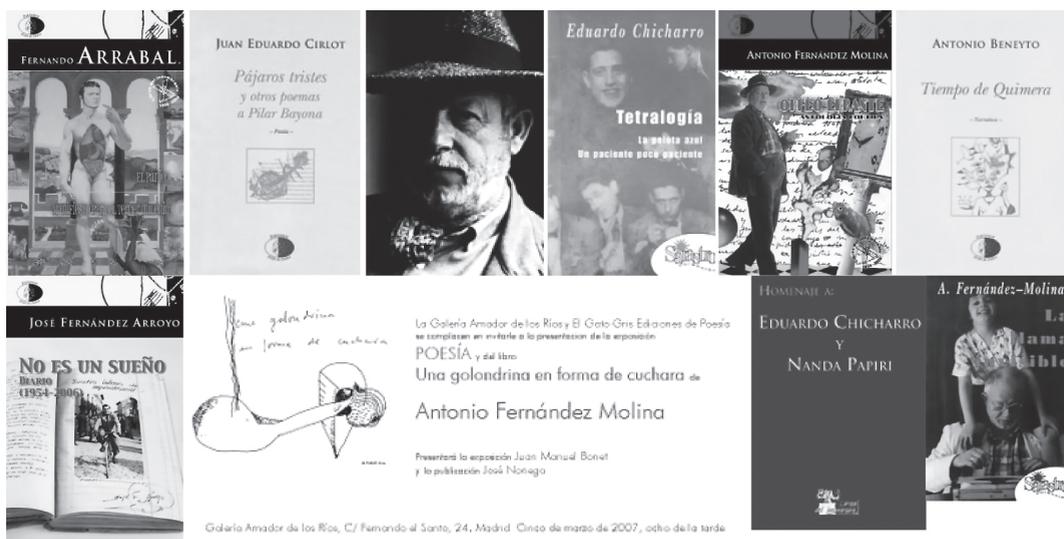
c. El profesor recoge las cartas de cada grupo de la columna que contiene los nombres de cada movimiento. Al azar toma una de las cartas y la lee en voz alta, por ejemplo, el maestro lee “postismo”.

d. Cada grupo deberá organizar en su mesa el puzzle con la línea completa del *ismo* pronunciado por el profesor. Cuando un grupo termina levanta la mano y dice el nombre del artista, por ejemplo, si el maestro ha extraído “postismo” el alumno ha de gritar “postista”. Gana el grupo que tenga todas las respuestas correctas más rápido.

e. Páginas web de apoyo:

- ◆ <http://raulygustavo.tripod.com>

- ◆ <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/01/modernismo.asp>
- ◆ <http://roble.pntic.mec.es/~msanto1/lengua/2realism.htm>
- ◆ <http://www.ideasapiens.com/textos/Arte/manifiesto%20dadaista.htm>
- ◆ <http://www.hf.uio.no/kri/spansk/emne/spa1301/litteraturhistorie/vanguardismo.html>
- ◆ <http://www.arrabal.org/>, <http://www.mediavaca.com/autores/fichas/Fantoniofer.html>
- ◆ <http://antoniofernandezmolina.blogia.com/temas/apuntes-biograficos.php>



ACTIVIDAD 2. ¡Derivando nuevos adjetivos!

A partir de los ejemplos, el alumno ha de identificar raíces y sufijos y derivar nuevos adjetivos. En esta actividad se trabaja el vocabulario de la actividad anterior, por lo que puede servir como material de apoyo y/o refuerzo.

Sustantivos y verbos	Adjetivos
postismo	post-ista
futurismo	futur-ista
modernismo	
vanguardismo	
dadaísmo	
creacionismo	
ultraísmo	
cubismo	
posmodernismo	

realismo	
expresionismo	
	art-ista
	trapec-ista
	transport-ista
	maquin-ista
cocina	-ero
toro	-ero
fruta	-ero
zapato	-ero
maquillar	maquillador
	-ador
	-adora
apuntar	-ador
calentar	-ador
	-ón
	-ón
	-izo
	-izo
	-uco
	-uco
	-uca
	-uca
	-ucha
	-ucho
	-astro
	-astra

FIG. 1

ACTIVIDAD 3. Premio al mejor poema improvisado.

Escribe un poema siguiendo las instrucciones y recítalo a tus compañeros. La clase vota al final para designar al ganador.

a) **Lluvia de ideas:** haz una lista de palabras sobre una emoción intensa que hayas vivido, una bella memoria, o tus sentimientos en un momento especial, o

tu opinión sobre un evento particular.

b) **Combina** las palabras creando un **ritmo** o bien júntalas por su terminación, intenta crear pares, ejemplo: si tienes en la lista lluvia y fastidioso, puedes crear el par lluvioso/fastidioso.

c) Utiliza estos pares que riman para **el final de cada verso**.

d) **Asociando** las palabras de maneras originales, construye frases.

e) Piensa en una **estructura** que pueda servir de armazón al poema completo y en concreto a cada estrofa, por ejemplo:

- ◆ de muñeca rusa (conteniendo estructuras menores)
- ◆ de estructura marco (el inicio y el final están conectados)
- ◆ estructura épica: narra una historia con tesis, antítesis y síntesis
- ◆ estructura dramática: planteamiento, nudo y desenlace
- ◆ estructura circular (va y viene sin un foco preciso)

Extra: Puedes tomar como modelo un poema que te guste y adaptar su estructura a la tuya propia cambiando las palabras, el tema, la musicalidad, etc. según tu propio sentido estético. También puedes elegir **la letra de una canción** que te agrade y cambiar la letra tratando de mantener el ritmo y la musicalidad sin variaciones. O puedes variar añadiendo versos o estrofas y configurando de este modo tu propia estructura personal.



FIG. 2

Anexo 1. Figura 3.

(Versión en colores en: www.educacion.es/externo/br/es/publicaciones/complementos.shtml)

<i>MOVIMIENTO</i>	<i>ESCRITORES</i>	<i>PAÍSES</i>	<i>FECHAS</i>	<i>IDEAS BÁSICAS</i>
POSTISMO	Carlos E. de Ory, Eduardo Chicharro Silvano Sernesi	España Italia	1945	El postismo habla del deber de la poesía –el amor creador al lenguaje, el matrimonio de lo cordial y la imaginación, la lucidez diversa, el estudio, la lucha por la inocencia, la lucha por la confianza, la crítica, el humor, la investigación de lo ilegible. Influyó en autores como Antonio F. Molina, A. Beneyto y Fernando Arrabal
POSTMODERNISMO	Gabriela Mistral, Alfonsina Storni Nicolás Guillén César Vallejo Pablo Neruda	Chile Argentina Cuba, Perú	1930- 1950	Ámbitos urbanos y pesimismo sobre el progreso y avances tecnológicos. Lenguaje coloquial. Expresión de experiencias arquetípicas. Temas más humanos: social, cultural, femenino.
FUTURISMO	Marinetti Apollinaire Vladimir Maiacovsky	Italia, Francia y resto de Europa	1910	Palabras en libertad, invención de palabras Dinamismo plástico, intenta presentar simultáneamente las sensaciones presentes, pasadas y futuras. Exalta la velocidad. Sonidos onomatopéyicos.
MODERNISMO	Rubén Darío	Latinoamérica España	1896	Hiperestesia y neurastenia, experimentación con el verso, esfuerzo por una renovación de la expresión lírica y la preocupación por la belleza formal
DADAISMO	Tristán Tzara	Italia Rusia (Zurich)	1916	Rebeldía iconoclasta. Negación intelectual y antidogmatismo.

CREACIONISMO	V. Huidobro, Juan Larrea Gerardo Diego	Latinoamérica, Chile España		Disposición tipográfica nueva, influenciado por cubismo, futurismo, orientalismo y modernismo, intenta ir más allá de sus límites.
ULTRAISMO	Cansinos-Assens G. de Torre Jorge Luis Borges	España, México Argentina Uruguay, Chile	1920- 1930	Riqueza de imágenes y metáforas sorprendentes. Sentido lúdico de la creación estética y profundo lirismo. Agudeza conceptual y sentido del humor.
CUBISMO	Apollinaire Max Jacobs Jean Cocteau Pierre Reverdy	Francia	1896	Poesía sólo visual “Esprit nouveau”
REALISMO	B. Pérez Galdós L. Alas “Clarín” Juan Valera G. de Maupassant F. Dostoyevsky	España Francia Rusia	1850	Eliminación de aspectos subjetivos, fantásticos o sentimientos irreales. Análisis riguroso de la realidad: los problemas de la existencia humana, motivaciones de los personajes y las costumbres. Denuncia de defectos y males que afectan a la sociedad, se ofrecen al lector soluciones para detenerlos.
SURREALISMO	André Breton, Paul Eluard	Francia	1924	Desesperanza. Libre expresión de la imaginación y los sueños.
EXPRESIONISMO	Bertold Brecht Franz Kafka	Alemania Checoslovaquia	1890- 1920	Preocupaciones profundas: magia, sueños, religión y filosofía orientales. Anhelos de hermandad universal y aspiraciones cósmicas.
ROMANTICISMO	<i>Espronceda, Zorrilla, Rosalía de Castro, M. J. de Larra, G. A. Bécquer, J. W. Goethe, G. Leopardi, W. Wordsworth, S. T. Coleridge</i>	<i>España Alemania Italia Inglaterra</i>	<i>1800- 1815</i>	<i>Imaginación y subjetividad. Libertad de pensamiento y expresión contra formas impuestas. Idealización de la naturaleza. La imaginación y la sensibilidad frente a la razón y la intelectualidad.</i>

Anexo 2. Figura 4.

MOVIMIENTO	ESCRITORES	PAÍSES	FECHAS	IDEAS BÁSICAS
POSTISMO	Carlos E. de Ory, Eduardo Chicharro Silvano Sernesi	España Italia	1945	El postismo habla del deber de la poesía –el amor creador al lenguaje, el matrimonio de lo cordial y la imaginación, la lucidez diversa, el estudio, la lucha por la inocencia, la lucha por la confianza, la crítica, el humor, la investigación de lo ilegible. Influyó en autores como Antonio F. Molina, A. Beneyto y Fernando Arrabal
POSTMODERNISMO	Gabriela Mistral, Alfonsina Storni Nicolás Guillén César Vallejo Pablo Neruda	Chile Argentina Cuba, Perú	1930-1950	Ámbitos urbanos y pesimismo sobre el progreso y avances tecnológicos. Lenguaje coloquial. Expresión de experiencias arquetípicas. Temas más humanos: social, cultural, femenino.
FUTURISMO	Marinetti Apollinaire Vladimir Maïacovsky	Italia, Francia y resto de Europa	1910	Palabras en libertad, invención de palabras Dinamismo plástico, intenta presentar simultáneamente las sensaciones presentes, pasadas y futuras. Exalta la velocidad. Sonidos onomatopéyicos.
MODERNISMO	Rubén Darío	Latinoamérica España	1896	Hiperestesia y neurastenia, experimentación con el verso, esfuerzo por una renovación de la expresión lírica y la preocupación por la belleza formal
DADAISMO	Tristán Tzara	Italia Rusia (Zurich)	1916	Rebeldía iconoclasta. Negación intelectual y antidogmatismo.

CREACIONISMO	V. Huidobro, Juan Larrea Gerardo Diego	Latinoamérica, Chile España		Disposición tipográfica nueva, influenciado por cubismo, futurismo, orientalismo y modernismo, intenta ir más allá de sus límites.
ULTRAISMO	Cansinos-Assens G. de Torre Jorge Luis Borges	España, México Argentina Uruguay, Chile	1920-1930	Riqueza de imágenes y metáforas sorprendentes. Sentido lúdico de la creación estética y profundo lirismo. Agudeza conceptual y sentido del humor.
CUBISMO	Apollinaire Max Jacobs Jean Cocteau Pierre Reverdy	Francia	1896	Poesía sólo visual “Esprit nouveau”
REALISMO	B. Pérez Galdós L. Alas “Clarín” Juan Valera G. de Maupassant F. Dovstoevsky	España Francia Rusia	1850	Eliminación de aspectos subjetivos, fantásticos o sentimientos irreales. Análisis riguroso de la realidad: los problemas de la existencia humana, motivaciones de los personajes y las costumbres. Denuncia de defectos y males que afectan a la sociedad, se ofrecen al lector soluciones para detenerlos.
SURREALISMO	André Breton, Paul Eluard	Francia	1924	Desesperanza. Libre expresión de la imaginación y los sueños.
EXPRESIONISMO	Bertold Brecht Franz Kafka	Alemania Checoslovaquia	1890-1920	Preocupaciones profundas: magia, sueños, religión y filosofía orientales. Anhelos de hermandad universal y aspiraciones cósmicas.
ROMANTICISMO	<i>Espronceda, Zorrilla, Rosalía de Castro, M. J. de Larra, G. A. Bécquer, J. W. Goethe, G. Leopardi, W. Wordsworth, S. T. Coleridge</i>	<i>España Alemania Italia Inglaterra</i>	<i>1800-1815</i>	<i>Imaginación y subjetividad. Libertad de pensamiento y expresión contra formas impuestas. Idealización de la naturaleza. La imaginación y la sensibilidad frente a la razón y la intelectualidad.</i>

Enseñar y aprender a leer poesía

Alicia Silvestre Miralles

Universidade de Brasília

A Concha Alfageme y Ana Benedicto, por haber creído en mí cuando yo no creía

INTRODUCCIÓN

Este texto responde a la inquietud, ¿es posible enseñar poesía? ¿Cómo? Parto del principio de que funciona, aunque en algunos alumnos más que en otros.

La poesía ha sido la gran relegada y renegada de la enseñanza de literatura en todo el sistema educativo español a lo largo de los años. Cuando se enseña poesía, se hace siempre con la boca pequeña, con cierto remilgo, anticipando que no va a gustar a los alumnos, o que no la van a entender, y resignados a que *es para minorías*.

Nuestros alumnos sienten perfectamente en nuestra manera de hablar y expresarnos lo que el corazón esconde. Por eso no ha de sorprendernos que aquello que enseñamos con más pasión cale hondo en ellos, como que aquello que nos desagrada no acabe de ser comprendido o asimilado.

Mirando atrás, todos recordarán a los profesores que les inculcaron el amor por una ciencia, y seguramente pueden señalar dónde, cuándo, cómo, y sobre todo quién depositó la llama de la curiosidad amorosa en sus pasiones actuales. Es un instante de EUREKA. Hoy, como profesores, nuestra tarea es ampliar las miras y otorgar el beneficio de la duda y la inocencia (hasta que se demuestre lo contrario), a este tema expatriado y *nihilizado*.

No quiero rendirme y sí rendir homenaje aquí al género poético. Como ejemplifiqué, puedo señalar qué profesores marcaron mi amor por la poesía, recuerdo bien sus rostros, sus comentarios, sus alabanzas y consejos sabios, su entonación al declamar, su respeto por las palabras y los autores, su fina sensibilidad, en fin, un dechado de virtudes que no fueron expresadas acaso en palabras pero que emanaban de cada poro de sus pieles en forma de amor.

Y es que la ciencia que uno enseña, hay que vivirla desde dentro. Nadie es maestro si no practica lo que expone. Los alumnos son muy sensibles a esto y no es fácil engañarlos. En realidad, somos nosotros los que estamos aprendiendo de ellos, y recordando la inocencia que, a jirones, se nos quedó por el camino.

ESTRUCTURANDO EL PROPÓSITO

Recabando memorias de qué fue lo que inculcó en mí un amor hacia la poesía, he organizado varios puntos que considero claves. Para trabajar cada uno propongo después actividades:

1. Estudio de **retórica** básica. Figuras literarias y estilísticas, falacias, juegos conceptuales... El estudio de la retórica no tiene por qué ser un tema árido. Podemos usar ejemplos de la publicidad, de textos políticos, de la prensa, para que nuestros alumnos vean que el arte de la persuasión es algo plenamente vivo. También para que despierten su capacidad crítica, pues estamos sometidos a un ambiente con exceso de información y necesitamos herramientas para discernir lo verdadero de lo falso. Al fin y al cabo, el crítico de arte ha de conocer a la perfección la ciencia de la palabra para diseccionar el poema, así como el biólogo aprende anatomía antes de sus experimentos, con objeto de poder dar nombre a lo que dentro de ese cuerpo va a encontrar.

2. **Lectura** abundante de poesía de diversas épocas. Ayudar a cada alumno a encontrar autores afines a su sensibilidad, despertando de este modo en cada uno la idea de que la poesía no es para minorías, sino que hay poesía para todos. En el proceso de enseñanza-aprendizaje corresponde al profesor servir de puente para llegar, con sus conocimientos y experiencias, al sentido de estética íntimo de cada alumno. No hay lectores vagos, sino errada elección de materiales.

3. Conocer las **biografías** de los principales autores escogidos. Empleando las herramientas informáticas es hoy en día muy fácil tener acceso a numerosas y curiosas anécdotas de la vida de los autores.

4. Profundización en los **grandes temas**: amor, muerte, vida, religión, literatura, modernidad, existencialismo...; invitando a los lectores a la reflexión sobre estos temas creamos un caldo de cultivo que fomente la comparación, la argumentación, el debate, y que ejercite el autoanálisis, el cuestionamiento de lo aprendido, la revisión de creencias y la tolerancia de diferentes puntos de vista. No debemos limitarnos a los temas manidos, y sí explorar la poesía de compromiso político, la poesía mística, la poesía experimental, la poesía de vanguardia, poesía lírica y popular, poesía humorística, etc. Cuanto mayor sea el registro que presentemos, más claro quedará el concepto de qué es poesía.

5. Introducción a las **técnicas y herramientas de la crítica literaria** para la **interpretación** de textos poéticos. Investigar sobre hermenéutica es fundamental.

Puede ser abordado a partir de los 14 años, cuando el cerebro ya se halla plenamente formado y se desarrolla la capacidad de abstracción y las opiniones propias. Se puede comenzar a introducir la interpretación a partir de los 10 años, trabajando con textos breves, de estructuras claras y fácilmente asimilables, como pequeñas historias y cuentos. Sugerimos los siguientes links:

<http://www.iberletras.com/34.htm>

6. Relacionar **poesía y música**, desde el estudio de poemas clásicos cantados, pasando por cantautores, películas como *Cyrano de Bergerac* (excelente representación en verso), hasta el actual rap. Estudiar en todas estas manifestaciones el empleo de ritmo y la palabra y animar a desarrollar estructuras paralelas. Una completa colección de poetas españoles musicados la hallarás en:

<http://musicaypoemas.com/>

<http://www.musicalizando.com/>

7. Aproximación a los **géneros intrapoéticos y la Historia de la Literatura**. En la infancia y hasta los 6-7 años recomendamos trabajar textos de la lírica popular, cancionero y poesía infantil, estos alumnos son especialmente receptivos al género musical y adorarán cantar y bailar. Entre los 7 y los 12 años podemos ofrecer poemas de la literatura clásica de todos los tiempos, en especial de las mitologías populares, épica, sagas, poemas legendarios y/o heroicos, Entre adolescentes funciona especialmente bien todo el periodo romántico europeo y el realismo. Los adultos prefieren el desafío de lo experimental y vanguardista. Esta es la selección que proponemos de textos recomendados, los imperdibles:

- Gonzalo de Berceo (medieval)
- Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (medieval)
- Pero López de Ayala (medieval)
- El Marqués de Santillana (medieval)
- Romances y Villancicos (medieval)
- Jorge Manrique (medieval)
- Juan de Mena (medieval)
- Juan del Encina y Gil Vicente (teatro medieval)
- Garcilaso de la Vega (renacentista)
- Santa Teresa de Ávila (poesía mística)
- Fray Luis de León (poesía mística)
- San Juan de la Cruz (poesía mística)
- Luis de Góngora y Argote (barroco)
- Lope de Vega (barroco)
- Francisco de Quevedo (barroco)

- Pedro Calderón de la Barca (barroco)
- Sor Juana Inés de la Cruz (poesía mística)
- Fábulas y cuentos: Félix María de Samaniego, Tomás de Iriarte.
- Romanticismo: José de Espronceda, Gustavo Adolfo Bécquer, Rosalía de Castro.
- Modernismo- novecientos: Manuel y Antonio Machado, Ramón del Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez, Salvador Rueda, Ramón Gómez de la Serna.
- Toda la Generación del 27: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados, Max Aub, José Moreno Villa o León Felipe.
- Novísimos: José María Álvarez, Félix de Azúa, Guillermo Carnero, Pere Gimferrer, Antonio Martínez Sarrión, Vicente Molina Foix, Ana María Moix, Leopoldo María Panero y Manuel Vázquez Moltalbán.

Podemos ayudarnos del material en video:

- ✓ *Bright Star*, sobre Keats, de Jane Campion (2009)
- ✓ *De Neftalí a Pablo, una historia sobre Pablo Neruda* (2004), Chile
- ✓ *Mrs. Parker and the Vicious Circle* (1994)
- ✓ *Dylan Thomas's Under Milk Wood* (1972)
- ✓ *El Club de los Poetas Muertos*
- ✓ *El cónsul de Sodoma* (2009), sobre Jaime Gil de Biedma
- ✓ *El cartero y el poeta*, sobre Pablo Neruda
- ✓ *El desencanto* (1976), sobre Leopoldo Panero
- ✓ *El perro del hortelano* (1996), comedia de Lope de Vega
- ✓ *Frida*, sobre Frida Kahlo (2002)
- ✓ *Las horas*, sobre Virginia Woolf (2002)
- ✓ *Le testament d'orphée, ou ne me demandez pas pourquoi!* (1960)
- ✓ *Looking for Langston* (1989), Langston Hughes
- ✓ *Lorca, muerte de un poeta*, Juan Antonio Bardem (2007)
- ✓ *Orphée* (Francia), de Jean Cocteau (1950)
- ✓ Passolini (cualquiera de sus films)
- ✓ *Shakespeare, To Be or Not To Be* (1942, 1983), *A Double Life* (1947), *The Goodbye Girl* (1977), *The Dresser* (1983), *Looking for Richard* (1996).
- ✓ *Shakespeare in Love* (1998)
- ✓ *Sylvia*, sobre Sylvia Plath (2003)
- ✓ *Tom & Viv* (1994), sobre T. S. Eliot

UNA EXPERIENCIA: ASÍ SE HIZO

Con estos y otros principios tuvo lugar en 2008 en la Universidad de Brasilia un taller sobre cómo enseñar y aprender a leer poesía. Con la colaboración de la propia Universidad, de la Consejería de Educación en Brasilia, que cedió su espacio NUREh, (Núcleo de recursos), y el apoyo de la AECID, Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo, se consiguió convocar a cuatro generosos poetas locales de renombre y trayectoria literaria consolidada, que participaron en las sesiones compartiendo con los alumnos sus teorías sobre la creación y la inspiración, sus métodos, autores e influencias, sus técnicas y corrientes literarias favoritas. Con ello logramos que el alumnado pudiese tener una experiencia de la poesía como algo vivo, y los poetas pudieron observar directamente el efecto de sus poemas en los lectores, las diversas sensaciones suscitadas, las impresiones e interpretaciones, los sentidos no detectados, y la sonoridad en español.

Durante el taller se impartió una introducción teórica en cada módulo, acerca de retórica, figuras literarias, tipos de verso y de estructuras de poemas, musicalidad y entonación, tratamiento de los temas, intertextualidades, etc. Se proveyó a los participantes de suficientes herramientas de crítica y análisis de textos, en concreto de textos poéticos. Se manejaron enciclopedias, manuales de consulta, diccionarios (etimológicos, en una sola lengua, bilingües, de sinónimos y antónimos, de rima, de recursos estilísticos, etc.), fuentes bibliográficas y se empleó Internet. A menudo se decidía en conjunto con el poeta la mejor traducción. Pueden encontrar algunos de estos poemas, publicados en la revista “El Perro Blanco”, bajo los siguientes links:

http://www.librosdelinnombrable.com/upload/El_perro_blanco_NÂ°_0.pdf

http://www.librosdelinnombrable.com/catalogo/imagen.asp?img=El_perro_blanco_nº2.jpg

A lo largo del curso tuvimos la oportunidad de contrastar las diferentes versiones, las lecturas y enfrentar el dilema de qué término escoger en cada caso, ahondando así en la expresión y la sonoridad, en la discusión fondo/forma, la rima y la escansión, los motivos locales (flora, fauna y otros objetos poéticos a priori no traducibles).

Todos estos asuntos dieron lugar a bastantes discusiones dialécticas sobre qué sería lo más adecuado, de manera que no se establecieron unas reglas sobre cómo traducir sino que se fue conduciendo al grupo hacia la elaboración de un criterio propio. Consideramos esta tarea decisiva y fundamental para la carrera de cualquier traductor, pues si damos unas reglas, generamos una dependencia y

una idea de lo que es correcto y lo que no. En poesía y en traducción, cada caso abre un mundo a la discusión y la reformulación de teorías, por tratarse de una disciplina versátil y de una ciencia relativamente joven.

En primer lugar vamos a exponer los problemas encontrados en la traducción de la poesía de **Fred Maia**. Algunos ejemplos de esas discusiones mantenidas, se produjeron por palabras locales:

media luna
sobre la *favela*
¿quién da algo por ella?

En este *haiku* de Fred Maia, si sustituíamos la palabra *favela*, se perdía la rima y el sabor local. Por otro lado consideramos que los lectores potenciales de esta traducción ya estarían familiarizados con este término, gracias a la publicidad y noticieros, e incluso películas de cine, por lo que a pesar de no aparecer en el diccionario de español, decidimos mantenerlo en su forma original, lo que nos permitió mantener ritmo *(número de sílabas) y rima (*favela* con *ella*).

contra el cielo azul
nubes rasantes
ascendentes urubús

En este otro *haiku* teníamos una aliteración en u que deseábamos mantener, acentuada por la presencia de *urubús*, *nubes*, *azul*. El urubú es un ave carroñera típicamente brasileña parecida al buitre. Abunda en el Planalto central, donde se encuentra Brasilia. Podríamos haber escrito buitres. Si la poníamos en plural la cuenta silábica se rompía, y en los *haikai* de Fred es un factor frecuente y voluntariamente respetado (7-5-7 sílabas). Urubús rompía la métrica. *Urubús* mantenía la rima con el primer verso y al fin y al cabo, al tratarse de un calco extranjerizante no tenía por qué seguir las reglas morfológicas del español (plural de palabras acabadas en vocal tónica se forma añadiendo -es).

último de los modernos
no cabe más en sí
ni en los ternos

Esta pieza nos produjo una cierta incomodidad a tener que incluir la palabra *terno*, que hoy se halla en prácticamente en desuso. Traje era la opción más adecuada si teníamos en cuenta al traducir la frecuencia de aparición en la lengua. Este factor se

revela muy relevante en las traducciones entre portugués y español, dado que gran número de los vocablos que existieron en castellano antiguo perviven en portugués, a veces con distinto significado. Somos conscientes de que insertar un término de baja frecuencia de uso cambia el tinte y el color del poema, pero en vistas a mantener rima y métrica, y puesto que la palabra existe en español, nos decantamos por esta opción, algo más conservadora y comprometida con la fidelidad al autor.

tudo muda
o aparente
aduba

todo muda
el aparente muerto
abona

árvore torta
repete o tronco
uma natureza morta

árbol torcido
repite el tronco
una naturaleza muerta

frases perfeitas
o vento leva
grafo-as na pedra

frases perfectas
el viento lleva
las gravo en la piedra

En estos tres *haikai* encontramos diversos conflictos. El primero vino sobre perder la rima (*muda/aduba*), que en efecto acabó perdiéndose. En el segundo, dado que la palabra árbol es un heterogénico, o sea, que en portugués es femenina, daba una diferencia en la cuenta de sílabas y no existía en español la palabra *torta* como *torcida*. En el tercero la típica posposición del pronombre en portugués hubiera dado a nuestra traducción un matiz anticuado, *grávolas*. Si bien este tipo de cesiones son contempladas en el lenguaje poético, acabamos prefiriendo una construcción más cercana al español coloquial actual, para dar más frescura y dinamicidad al breve poema, pues de lo contrario sonaba denso.

Veamos a continuación un poema de **Angélica Torres**, que dio algunos quebraderos de cabeza a nuestros estudiantes. En la palabra *anseios*, pudimos haber colocado *ansias*, pero eso mudaba el número de sílabas trastocando el ritmo del poema, encontramos un sinónimo en español que nos permitía mantener ambas cualidades: *anhelos*. La frase que nos dio más que hablar fue el verso final. A los alumnos con cierto conocimiento de español les sonaba muy violento eso de *desobstruida*. El mismo término en español es raro y tampoco se aplica a este tipo de contextos. Explicué a los alumnos que era una elección premeditada de la autora para dar algo de violencia, pero el oído les chirriaba. Dieron varias opciones: desvirgada, horadada, desflorada, pero acabaron eligiendo liberada. En mi opinión esta es una creación

libre de los jóvenes traductores, pues como observarán, transmuta completamente el tono sagaz de esa importante frase final, acabando en el original cortante, en el nuestro se liberó en una rima llana y confortable en –ada, musical, elegante, poética, pero que no da fe el estilo iconoclasta de la autora. Estilísticamente llamo a esto invención o versión. Todo traductor amateur puede dejar llevarse por el juicio estético personal. Lo que cultivamos en este taller fue que desarrollaran una estética equilibrada, profesional, una ética hacia el autor y el lenguaje. Hay que decir que a veces los poetas quedaron positivamente impresionados con las invenciones y las prefirieron a su original. Pero hemos de tener en cuenta que como traductores rara vez podemos consultar cara a cara al autor su opinión o lo que quiso decir con aquella frase. Este fue una de las grandes virtudes de nuestro taller: la posibilidad de entablar discusión en vivo con los poetas.

MICHELÂNGELUZ

Por um instante, a morte flagrante.
Um passo, uma fala a menos
e a noite não se trajara rubra
perdida sangrenta foice
coração que tanto mancha.

Um travo de vinho tinto na ceia.
Os sinos mudos, silêncio enquanto
golpeias
os olhos desertos do destino,
ermo, o teu anseio.

Receios tramando no peito o
escuro no clarão.

Nela o meu reflexo, ela o meu espelho:
eternidade galopando estática
na cara da morte!
E o vagão de ida (de vida, de
lida) trazendo de volta
a virgem desobstruída.

MICHELANGELOUZ

Por un instante, la muerte flagrante.
Un paso, un habla menos
y la noche no se ataviara rubra
perdida sangrienta hoz
corazón que tanto mancha.

Un áspero vino tinto en la cena.
Las campanas mudas, silencio mientras
golpeas
los ojos desiertos del destino,
yermo, tu anhelo.

Recelos tramando en el pecho lo
oscuro en la claridad.

En ella, mi reflejo, ella mi espejo:
¡la eternidad galopando estática
en la cara de la muerte!
Y el vagón de ida (de vida, de
lidia) trayendo de vuelta
a la virgen liberada.

En la poesía de **Marcos Freitas** encontramos frecuentes alusiones a la estructura urbana de Brasilia, sus *entrecuadras* (manzanas, bloques), sus flores típicas, su representativa estepa de altiplano. Este cerrado concreto se transforma en estepa concreta, perdiendo la relación con el cemento predominante del paisaje que daba origen a la imagen del poema. En muchos casos en este autor optamos por mantener la forma original y comentarla en nota del traductor a pie de página, para mantener ese sabor local tan notorio en ciertas corrientes en los poetas brasilienses.

Inquietudes de Horas y Flores

Me destruyo en esta estepa concreta construida
Entre las líneas suaves proyectadas veo el horizonte al lo lejos
Respiro la aridez del clima en medio al vacío de los espacios entre-cuadrado
Altiplano, centrales de costumbre mezclados de todas partes del país
Bailo la danza del frenético entrecortar de palabras amoldadas
Mientras acecho la inquietud de los días y de las noches largos
Cilindra, artemisias, lasiandras, fucsias, chiribitas

Vivencias (Raia me fundo o sonho tua fala, 2007).

Las caatingas*
Como los sertones**
Están
En toda parte
De mi soledad

*catinga, según el Diccionario de uso del español de María Moliner, es un tipo de vegetación, y una región ecológica caracterizada por esa vegetación en el nordeste del Brasil.

**es una vasta región geográfica semiárida del Nordeste brasileño.

La poesía de **Cristina Bastos** se caracteriza por su ingenuidad mezclada con ironía, tiene abundantes metáforas y juegos conceptuales pero no es una lírica apoyada tanto en la forma como las anteriores que hemos tratado. Esto dio a los alumnos una ventaja, pues ya no se trataba de encontrar la expresión equivalente sino sólo entender la idea y verterla en un lenguaje accesible, llano, poco figurado, como era el original.

Bien cerca miré
mi rostro en el espejo
¡ Ay!
Cara de caballo
arrugada
Me fui alejando,
alejando...
¡ Ay!
¡ Qué bello caballo
Bailando!...

Mente,

sin ella,

transparente
 versifico el presente.

Tengo todo,
una flauta
el silencio
esa risa,

por el camino
voy bailando
por el medio

extremos baten en vigas
puertas sin salidas

Sobre métrica dimos unas indicaciones teóricas en las primeras sesiones, enseñamos a contar las sílabas a clasificar los versos y estrofas y las estructuras típicas. Definimos entre muchos otros: verso, estrofa, sinalefa, etc. Nos apoyamos en materiales clásicos, y en algunos links:

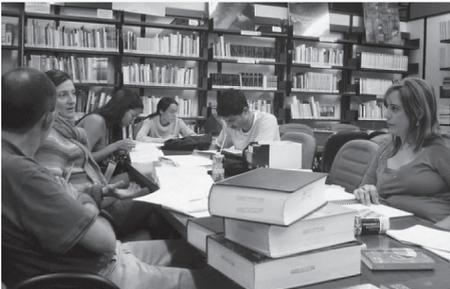
<http://www.auburn.edu/~buckdon/lit/metrica.html>

A continuación unas fotos ilustrativas de varias fases de nuestro proceso:

1. CONSULTANDO DICCIONARIOS



2. DISCUTIENDO LAS OPCIONES



3. CONSULTANDO A LOS POETAS



4. CONFRATERNIZANDO CON LOS POETAS



NUESTRO ENFOQUE

El Verbo es creador: la Lengua se hace vehículo sagrado en manos de quien la ama y perversión monstruosa en manos de quien no la respeta. Una mala traducción puede arruinar no sólo la propia reputación como traductor, sino también la del escritor traducido, por no hablar del efecto fatal en los lectores que vivirán en ideas confundidas, habiendo confiado en la profesionalidad del traductor.

La traducción es en esencia una tarea de atrevidos y de amantes. Quien osa traducir confía en poseer suficiente conocimiento de una lengua ajena. En definitiva, es por amor al arte, a la literatura o a los autores, que se intenta verter los textos que marcan nuestras vidas para hacerlos accesibles a otros.

Cuidar de los transmisores se revela un acto de pureza y compromiso: quien bebe de las mejores fuentes bibliográficas pronto ve sus frutos brillar, pero, pobre del que prostituye su talento entregándose a cualquier referencia, sin contrastarla ni verificarla.

Como lector y como traductor, es preciso siempre mantener un desapego fértil, una duda instructiva que cuestione todo lo que se lee, especialmente en la actualidad, entre medios de comunicación sensacionalistas que se venden al mejor postor por unas migajas de información. Una visión crítica correctamente desarrollada permite leer entre líneas los múltiples significados existentes y ampliar la mirada hacia profundidades nunca antes consideradas.

Es fundamental para el traductor partir de una base realista: no existe la traducción perfecta. La traducción es en esencia una traición a la verdad manifestada y como tal, no puede reproducir el original. En el mejor de los casos, seremos alarifes, vamos a tener que sacrificar algo, sea la rima, una aliteración, un doble sentido, el ritmo, o la belleza de una palabra. La tarea clave pues no es encontrar la palabra exacta, sino *pervertir* el texto original lo menos posible. Aunque cada caso exigirá un estudio detallado y un tratamiento diferenciado, es aconsejable sacrificar en este orden: el significado, el ritmo acentual, la rima, las rimas interiores, las figuras literarias. Siempre que se pierda algún contenido o rasgo por elegir una palabra, será preciso especificarlo en nota del traductor a pie de página.

Al encarar la traducción de un poema, hemos de admitir con humildad nuestras limitaciones y confiarnos a los **diccionarios y foros**, y a ser posible **trabajar en grupo** y consultando a los expertos antes de tomar una decisión final.

SELECCIÓN DE DICCIONARIOS Y FOROS:

<http://www.wordreference.com/ptes/>

<http://www.english-spanish-translator.org/foros-traductores-foro-traduccion.php>

http://cvc.cervantes.es/aula/el_atril/fet/

<http://foro.traducegratis.com/traduccion-en-portugues/>

Es imprescindible conocer al **autor en su vida y en su obra**, ponernos en su lugar tanto como nos sea posible, para reproducir fielmente el contexto en que la obra fue creada, observando el posicionamiento de las esferas personal, política, social, económica, espiritual, etc. buscando la empatía y la comunión con ellos.

Sólo una vez **encuadrados en el marco** adecuado, podremos comenzar a leer, como quien se aproxima a una rosa tentando su perfume, sin violencia, con delicadeza, para que el texto nos abra sus secretos y no se cierre herméticamente. Debemos entonces **leer y releer** hasta entrar en su musicalidad, hasta que despierten nuestros sentidos interiores, nuestra inspiración y nuestra sensibilidad, tan frecuentemente acallados por la rutina racionalista y cientificista. Recordemos que la poesía es la parte sensible del discurso, en ella se funden sentidos y razón, percepción e idea, creatividad y formalismo, por lo que exige instrumentos que puedan acceder a su parte.

Rilke, en *Cartas a un joven poeta*, afirma:

“Nada resulta más inadecuado que abordar una obra de arte con terminología crítica; de ello siempre derivan malentendidos de variada índole. Las cosas no son tan tangibles ni tan susceptibles de ser descritas como se suele hacernos creer. La mayor parte de lo que ocurre es inexpresable, se consume en un espacio en el cual jamás ha penetrado palabra alguna, y más inexpresables aún son las obras de arte existencias grávidas de secretos y con vida perdurable, al contrario de la nuestra, que es efímera.”

El **análisis filológico** comenzará por conocer los diferentes significados de cada palabra que aparece en el texto, consultando el diccionario no sólo cuando no tengamos certeza, sino especialmente cuando la tengamos.

A la hora de **seleccionar vocablos**, es preciso que el traductor sea capaz de efectuar un **reanálisis** de todas las palabras que en el poema aparecen, y de desmenuzar el universo semántico de cada una en ambos idiomas, así como debe conocer las asociaciones que puede provocar en la mente de un lector nativo. Tras ello, ha de fijar su intención en que el resultado traducido conserve la mayor parte de esas asociaciones. En este momento,

entramos en el análisis de lo connotativo, y también ahí habremos de discernir con agudo filo yendo de lo general a lo particular, es decir, colocando aquella lectura o interpretación que creamos preponderante entre una masa mayor de personas, ya que las interpretaciones personales traídas al caso por factores eminentemente subjetivos son intraducibles e irrelevantes. Por ejemplo, si nos hallamos ante una palabra madre como ‘despencar’, en portugués, se deberá tener en cuenta todo el vocabulario y conceptos que rodean a la palabra ‘penca’ en portugués, para poder traer a la traducción la palabra que más se aproxime al equivalente de la lengua de origen y mantener en la medida de lo posible la sonoridad física, sin perder de vista la escansión de los versos, el patrón tónico de la versificación, el número de sílabas, los dobles sentidos, las aliteraciones, etc.

A continuación realizaremos un **análisis gramatical exhaustivo** del texto. Entran en este apartado el análisis de sintagmas y relaciones coordinadas o subordinadas, orden de frases, efectos de estilo a raíz de la ordenación de los elementos en la frase, etc.

Con el fin de trasladar con la mayor fidelidad posible el ingenio del poeta a otra lengua hay que remarcar que dicho ingenio puede ser *grosso modo* de dos tipos: el que produce en esencia una **poesía musical**, en la que predomina la forma sobre el fondo, pudiendo considerar en ella que significado y figuras retóricas constituyen un segundo plano frente al ritmo, núcleo a preservar; por otro lado existe una **poesía conceptual** (fondo sobre forma), en que la calidad intelectual predomina sobre la forma el ritmo acentual y el resto de características.

La poesía, en su etimología de creación, no puede ser traducida sino en más creación. El poeta americano Robert Frost, al preguntarle qué es poesía, respondió: “es lo que se pierde en la traducción”. Octavio Paz dijo que “la traducción poética es una operación análoga a la creación poética, sólo que se desdobra en sentido inverso”. El poeta se sumerge en el lenguaje en movimiento, donde busca las palabras que, recombinadas, formarán un poema mientras que el traductor lidia con el lenguaje fijo de ese poema original: “No se trata de construir con signos móviles un texto inamovible, sino de desmontar los elementos de ese texto, poner los signos de nuevo en circulación y devolverlos al lenguaje”.

Será por tanto precisa una tarea de **deconstrucción**, para poder acceder a ese núcleo íntimo del poema. Antes es necesario aventurarse en la **comprensión sinestésica**, sensual, escuchando con la emoción y no con la mente. Como quien contempla una mariposa en vuelo antes de capturarla y someterla a disección, así el traductor ha de contemplar el poema vivo y sólo después pasar al análisis detallado de lo que en él encuentra. Si digo que esa primera aprehensión es necesariamente

anterior, es porque no habrá nada que transmitir sobre la verdadera alma del poema para quien no haya entrado en ella intuitivamente. Quizá sea por esto que hay pocos lectores de poesía, o que la poesía es un género de minorías. Habrá al menos una primera interpretación-versión de lo que el poema trae, *denota*, pero sin dejar de lado su lenguaje esencial, lo que *connota*.

RESULTADOS

He aquí algunas de los resultados de nuestra experiencia.

1. Para la traducción del texto poético es necesario, además de la lingüística, el conocimiento de teoría literaria;
2. La elección de los procedimientos de traducción depende de la relación entre forma y contenido;
3. Por más que el traductor se esfuerce para aproximar el Texto resultante al Texto original, siempre tendrá que recrear el texto teniendo en cuenta otros niveles estructurales además del semántico;
4. La traducción literal no siempre es un buen camino al tratar el texto poético;
5. En la traducción de un mismo texto se puede dar preponderancia a privilegiar uno u otro aspecto estructural; el aspecto estructural elegido determinará las diversas elecciones así como los procedimientos de traducción y recursos estilísticos;
6. La consideración de la intertextualidad del Texto Original con otros textos del mismo autor puede ser recomendable para su mejor comprensión;
7. El poema en prosa posee características semejantes al poema en verso, pues también presenta ritmo, sonoridad, metro y figuras de lenguaje;
8. El traductor debe tener como fin recrear la “gramática del poema” (Laranjeira, 1993), o sea, su “forma arquitectónica original” (Bakhtin, 1990).

LOS POETAS

Adjuntamos a continuación una breve biografía de cada uno de los autores participantes:

ANGÉLICA TORRES LIMA



Foto Sérgio Moura

Nacida en Ipameri/GO, en 1952, publicó *Sindicato de Estudiantes* (1986), *Solares* (1988), *Koikwa, Um Buraco no Céu* (1998), *Paleolítica* (2000) y *O Poema Quer Ser Útil* (2006). En prensa: *Luzidianas e Poeminhas*. Participa en las antologías: *Poética dos Escritores Ipamerinos* (1996); *Deste Planalto Central/ Poetas de Brasília* (2008); *Coletânea Candanga* (2008); *Dulcinéia Catadora* (2008); *Poesia em Superdotação* (2009).

Tiene páginas de poesía en portales como *Poesía Ibero-americana*; *Poesía. Net* (nº 245); página de Rubens Jardim; y en revistas como *El Perro Blanco* (Madri, 2009) y *Bric a Brac* (1988-89-91-Graphoesia89). Concibió y produjo el recital *O Poema Quer Ser Útil*, en la *Livraria Cultura/DF* (2008). Organizó la I *Bienal Internacional de Poesía de Brasília* (2008) y el *Tributo al Poeta 2009*, en la *Biblioteca Nacional de Brasília*.

Comenzó a escribir versos y componer canciones a los 13 años. De los 15 a los 22 se envolvió en teatro. En 1971, comenzó *Arquitectura y Urbanismo*, en la *Universidad de Brasília (UnB)*; interrumpió el curso en 1973 y se fue a vivir a N. York y S. Francisco, donde estableció contacto con el *Living Theatre* y actuó en el grupo del austríaco Ernst Lonner y en recitales musicales, en las calles, en bares y cafés. Retornó a Brasil en 1974 y cursó *Artes Escénicas* en la *Fefieg (RJ)*. En 1978 volvió a *Brasília*, se graduó en *Periodismo* en la *UnB*, y pasó a actuar como reportera de cultura en los periódicos de la ciudad. Se especializó en 1984 como editora en la *Universidad de Wisconsin*.

MARCOS FREITAS



Nacido en Teresina/PI. Ingeniero Civil. Profesor Universitario. Posgraduado en Recursos Hídricos, Medio Ambiente y Gestión Pública. Servidor Público Federal. Especialista en Recursos Hídricos de la Agencia Nacional de Aguas – ANA. Fundador y Ex-Consejero de la Asociación Nacional de los Especialistas en Regulación – ANER. Ex-Director de Comunicación y de Cultura de la Asociación Cultural Amigos de Piauí – ACAMPI. Poeta. Cuentista. Letrista. Pertenece al Colectivo de Poetas. Es autor de los siguientes libros: “A Vida Sente a Si Mesma” (Ed. del autor, 2003); “A Terceira Margem Sem Rio” (Ed. del autor, 2004); “Moro do Lado de Dentro” (Ed. CBJE, 2006); “Quase um Dia” (Ed. CBJE, 2006) y “Na Curva de um Rio, Mungubas” (Ed. CBJE, 2006). Tiene poemas y cuentos publicados en decenas de antologías. Es editor de la Revista Electrónica “emverso&pros@” (<http://emversoeprosa.blogspot.com>). Poeta invitado a la I Biental Internacional de Poesía – BIP, en Brasilia, lanzó el libro “Raia-me fundo o sonho tua fala” (Ed. CBJE, 2007). Publicó el libro “Staub und Schotter: Der Wind des Frühlings & die Brise des Herbstes” (Ed. CBJE, 2008), coletânea de poemas escritos en alemán, inglés, francés, español, italiano y checo. Publicó además los libros técnicos: “Neurocomputación Aplicada”, Ed. UFPI, 1998); “Que venha a seca: modelos para gestão de recursos hídricos em regiões semiáridas” (Ed. CBJE, RJ, 2009) y “A Regulação dos Recursos Hídricos” (Ed. CBJE, RJ, 2009). Tiene colaboraciones musicales con Rinaldo Barros (Fortaleza), Sigga Glitz (Alemania), Breno Silveira, Marcio Bomfim e Anand Rao (Brasilia). Inéditas las novelas “Amores fora dos eixos” y “Barroco”. Premiado en 1º Lugar en el 2º Concurso de Poesía del Terraço Shopping – Brasilia – DF, en 2005 y en 3º Lugar en el Premio SESC Carlos Drummond de Andrade (SESC-DF, Brasilia, 2006). Posee más de 100 publicaciones técnico-

científicas, entre libros, capítulos de libros y artículos en periódicos y anales de simposios nacionales e internacionales. Director del Sindicato de Escritores del Distrito Federal. Afiliado a la Asociación Nacional de Escritores – ANE y a La Unión Brasileña de Escritores - UBE.

E-mail para contato: marcosfreitas@ube.org.br

CRISTINA BASTOS



Nació en Uberlândia/MG, en 1960, y vive actualmente en Brasilia. Formada en Educación Artística. Su actividad no se limita a la poesía — es artista plástica y fotógrafa, y se enorgullece de haber pertenecido al grupo “Ladrones de Alma”, que promovió varias exposiciones en Brasilia. Escribe desde 1972 y tiene poemas publicados en las Antologías Poética Hélio Pinto Ferreira, volúmenes X, XI y XII, y en Intimidades Transvistas (Editora Escrituras), 1997, colectánea de poemas inspirados en la obra del artista plástico Valdir Rocha.

Tan pronto como publicó su primer libro, Cristina Bastos pasó a ser considerada una de las más importantes voces de la nueva poesía de Brasilia. De estructura minimalista, digna de la tradición japonesa de los hai-kais, sin necesidad de construir los poemas en formatos que no sirven para la lengua portuguesa, en que Cristina Bastos muestra toda la densidad de esta “poesía alquímica” de la generación de post-vanguardia. Publicou em 1992 *Decerto Deserto*, en la Editora Iluminuras. En 2002 publicó su segundo libro individual, *Teia*, en la editora Massao Ono. Actualmente trabaja en su más reciente libro, *Verso Bailarino*.

FRED MAIA



Periodista, poeta, letrista, intelectual que actúa en el escenario de la alta formulación y administración de las políticas públicas de la cultura nacional. Nació en Piauí y ahora vive en Brasilia. Como dice Chico César, “siempre con poesía y una sonrisa en los labios...”

Publicó “*Um Rock por Nada*” (São Paulo: Ed. Arte Pau Brasil), “*eupor*” (São Paulo: Ed. Nômades); “*Mais que Imperfeito*” (Porto Alegre: Poema Editora, 2004) y el ensayo “Plinio Marques – a crônica dos que não têm voz” (São Paulo: Ed. Boitempo), en colaboración con Vinicius Pinheiro y Javier Contreras.

“Mais que Imperfeito” tiene letras, tiene haikai, tiene poesía y hasta prosa. En el “Mais que Imperfeito” de todo modo se goza.” ALICE RUIZ

“Fred Maia llegó cerca de la perfección en ese “Mais que Imperfeito”. Sea en la precisión de los hai-kais, en los poemas más extensos o en las letras de música, une lirismo y alma. Fred es un poeta conmovedor. Como los buenos.” ZECA BALEIRO

“La densidad poética de Fred Maia es aplicada, verso a verso, sobre la base del inconformismo estético y de la economía verbal. Su poesía investiga y invierte en la invención y en la reflexión, que son exigencias básicas para cualquier producción de lenguaje moderno. La opción por el poema corto, filial a la tradición del Hai-Kai, imprime a la poesía de Fred Maia un lirismo esencial, sin adiposidades, convocando al lector a retirarse de la comodidad discursiva, de la compulsión verborréica, tan comunes en la tradición lírica brasileña.” FELICIANO BEZERRA

EJERCICIO 1. RETÓRICA COMO PERSUASIÓN

El arte de los piropos ha dado numerosos ejemplos de la creatividad puesta al servicio del amor o de los instintos. Sobre esto saben mucho los albañiles, las comparsas callejeras, los enamorados, las tunas, los paseantes, los poetas, los cantantes, y también las mujeres han comenzado a usar su ingenio para seducir con la palabra, como Scherezade en las Mil y Una Noches, que de este modo salvó su vida.

Semejantemente, el arte de la publicidad también emplea los recursos retóricos para vender y convencer, para vestir sus anuncios, para maquillar la realidad, sea a través de imágenes o palabras. Podemos decir que existe una retórica visual. Con frecuencia inspirada en el arte pictórico o escultórico, la publicidad se sirve de la estética con el fin de impactar en la sensibilidad del espectador y causar de este modo atracción o repulsión hacia algo.

PARA QUIÉN: las dinámicas presentadas a continuación pueden ser aplicadas en alumnos estudiantes de español con un mínimo de 13 años, hasta adultos sin límite de edad.

MATERIALES: ordenadores con conexión a Internet, papel, bolígrafo,

DURACIÓN: cada dinámica puede durar entre una y dos horas.

PROCESO: ver específicamente cada dinámica.

DINÁMICA 1.1. EL ARTE DEL PIROPO, ¡OLÉ TU GRACIA!

Invitamos a los alumnos a investigar en Internet sobre el arte del piropo y analizar de qué manera aparecen en ellos recursos estilísticos. ¿Qué recursos son más frecuentes? (hipérbole o exageración, hipérbaton o alteración en el orden habitual de palabras, metáfora, comparación, metonimia, etc.)

Ejemplos populares: *¡Y luego dicen que las flores no caminan...!*

- ✓ *¡Ve por la sombra que los bombones al sol se derriten!*
- ✓ *¡Eres más guapa que mi madre!*
- ✓ *¡Viva la madre que te parió!*
- ✓ *Desearía ser una lágrima tuya, para nacer en tus ojos, vivir en tus mejillas, y morir en tus labios.*
- ✓ *Unos quieren el mundo, otros quieren el sol, pero yo solo quiero un hueco en tu corazón.*
- ✓ *Quisiera ser chocolate para derretirme en tu boca.*
- ✓ *Quisiera ser el mar, y que tú fueras la roca, porque al subir la marea, te besaría en la boca.*

- ✓ *Palabras de soñador se encuentran en este canto, palabras que te dicen que eres todo un encanto.*
- ✓ *Si Colón te viera diría: ¡Santa María que preciosa pinta tiene esa niña! Es una mujer muy bella, es una hermosa mujer, pero lo que más amo de ella, es lo tierna que sabe ser.*
- ✓ *Con tu belleza llenas la vereda, dadme una sonrisa es todo lo que quiero en esta vida.*
- ✓ *Las cosas bellas e importantes de la vida solo se pueden apreciar cuando estoy a tu lado.*

Inventa tú ahora algunos piropos, recuerda que la intención es alabar o elogiar las virtudes del otro y no menospreciarlo. En cada piropo, establece por escrito la figura de estilo que has utilizado y el contexto en que podría aplicarse (puede realizarse una breve narración para encuadrar la anécdota)

Aquí tienes unos links que te pueden servir de inspiración:

<http://www.altillo.com/relaciones/articulos/piropos.asp>

<http://amor.rincondelvago.com/piropos/>

http://www.frikipedia.es/friki/Anexo:Ejemplos_de_Piropos

Sugerencia: podéis organizar en la clase un premio al mejor piropo.

DINÁMICA 1. 2. RETÓRICA EN LA PUBLICIDAD

Busca, a lo largo de una semana, anuncios (en prensa, revistas, radio, televisión, Internet, etc.) en los que se atestigüen usos retóricos. Identifica las figuras literarias o visuales empleadas. Presenta tus resultados a tus compañeros.

Hay algunos videos y páginas que muestran este uso con gran arte visual:

<http://www.slideshare.net/bienpensado/figuras-retoricas-1b>

<http://www.infovis.net/printMag.php?num=121&lang=1>

<http://lizzybrite.wordpress.com/category/clase/>

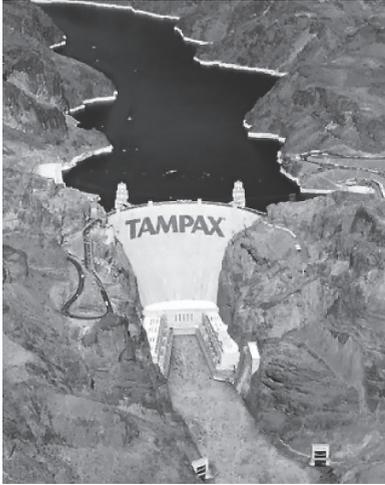
<http://percepcion-audiovisual.blogspot.com/>

<http://www.slideshare.net/lourdes.domenech/figuras-retricas-en-publicidad>

http://publicidadyretoricaelvirapaula.blogspot.com/2008_11_01_archive.html

<http://retoricaypublicidadpereysimon.blogspot.com/2008/10/blog-post.html>

COMPARACIÓN:



HIPÉRBOLE:



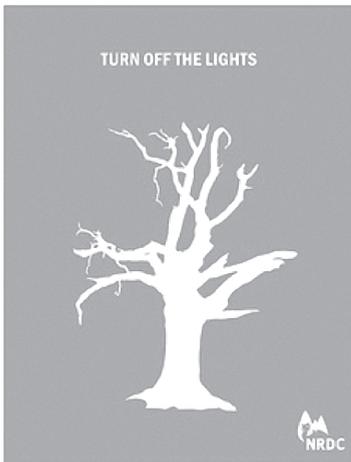
ELIPSIS:



METÁFORA:

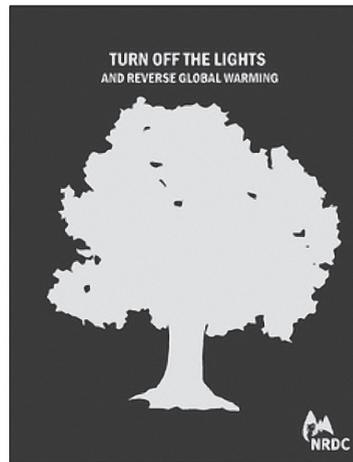


ANTÍTESIS:



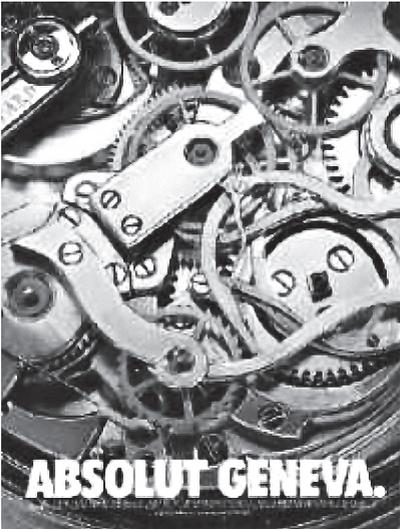
Glow in the dark print campaign

lights on



lights off

METONIMIA:



JUEGO VISUAL:



PERSONIFICACIÓN:



EJERCICIO 2. LEER POESÍA

Memorizar un poema es una de esas actividades que todo ser humano debería hacer al menos una vez en la vida. Las emociones que se trenzan a esos momentos son inolvidables y se recordarán siempre. La selección de un poema ya forma parte de la incitación a la lectura y del desarrollo del sentido estético-crítico.

PARA QUIÉN: alumnos estudiantes de español a partir de 7 años, hasta adultos sin límite de edad.

MATERIALES: libros de texto y manuales de literatura, obras escogidas de autores poetas, papel, bolígrafo,

DURACIÓN: 50-60 minutos la exhibición; varios días o hasta una semana para la memorización.

PROCESO: memoriza y declama un poema de tu elección. Intenta escenificar con gestos y usando la entonación para dar mayor énfasis. Analiza con calma la estructura del poema y su significado. Recomendamos poemas de Espronceda, y de las poetisas españolas Gloria Fuertes y Rosalía de Castro. Se puede aprovechar la clase para impartir algunas normas mnemotécnicas y de estudio.

Se aportan a continuación algunas normas como guión preliminar, que puede ser ampliado por los profesores a voluntad:

Consejos para memorizar un POEMA:

- Inventa una música y cántalo, puedes usar también una música ya conocida. Es importante que marques mucho el ritmo. Intenta un rap.
- Memoriza una palabra clave de cada verso e imagina una historia alternativa enlazando un concepto con otro.
- Copia el poema varias veces por escrito. Puedes hacerlo en un papel artístico, con fotos y bonita caligrafía para después regalarlo a tus amistades. También puedes escoger las estrofas o versos más conocidos de ese poema y fabricar unos marca-páginas.
- Grábalo en un aparato de reproducción auditiva y escúchalo tan a menudo como puedas.
- Coloca una hoja con el poema escrito en los lugares que frecuentas, el espejo del cuarto de baño, la puerta de tu cuarto, o de tu armario, la portada de un libro, etc.
- Observa con atención las palabras que riman e inventa rimas alternativas. Sugerimos que visites: <http://www.wideopendoors.net/dictionary/En.html>
- Subraya las palabras finales de cada verso, y repítelas en el orden en que aparecen, por ejemplo: oscuro, olvidada, polvo, arpa, cuerdas, ramas, nieve, arrancarlas, genio, alma, espera, anda.
- Puedes elaborar una coreografía o batir palmas, marcando cada sílaba o

palabra. Invita a tu auditorio (en los ensayos con amigos o en casa) a que te acompañe con palmas rítmicamente.

- Elabora un acróstico con la primera letra de cada verso y aprende de memoria este acróstico, luego ve reconstruyendo el resto del poema a partir de esas letras iniciales. Ejemplo:

Acróstico a la madre (Feliz día Mama)

**Fuiste la sonrisa de mi infancia
Eres mas que una joya y su elegancia
Los años no envejecen tu dulce mirada
Iluminas mi conciencia, mi sentido
Pureza acaricia el fondo de tu alma.**

**Dibujas el camino cuando estoy perdido
Intentarías todo por estar conmigo
Abrazas mi espalda cuando tengo frío.**

**Me tocas con tus manos tiernas, bellas
Abres tu corazón para escucharme
Miras mis fallas para corregirme
Alcanzarías por mi, miles de estrellas...**

Fuente: <http://poemas.de-amor.com/poemas-de/Para-Mama/poema/200>

Poema Acróstico Inicial de Héctor Rosales

*Límite impreso larva del símbolo ilimitado
En ti el sonido del alma queda blindado
Trinchera en el papel de la emoción escrita
Recluta en tus hilos de tinta esta breve cita
Antes que la olvide y antes que sea olvidado*

Fuente: <http://www.poemasde.net/acrostico-inicial-hector-rosales/>

EJERCICIO 3. QUIÉN ES QUIÉN: ESTUDIAR BIOGRAFÍAS LITERARIAS CON CARTAS.

PARA QUIÉN: esta dinámica está pensada para alumnos de español a partir de doce años y sin límite de edad.

MATERIALES: ordenadores con conexión a Internet, papel, tijeras, bolígrafos o rotuladores, pegamento, impresora, cartulina de colores.

DURACIÓN: el juego puede durar varias sesiones a lo largo del curso. La preparación del material ocupa alrededor de una hora y media. Las explicaciones sobre las reglas del juego (puede jugarse una partida como ejemplo) son imprescindibles antes de comenzar, así como la designación del

PROCESO: En primer lugar se da a los alumnos espacio para la investigación, sea en la biblioteca o en Internet. Habrán de buscar como ejemplo los datos siguientes:

NOMBRE (APODO): Miguel de Saavedra, Cervantes, el Manco de Lepanto _____

FECHA Y LUGAR DE NACIMIENTO: __29 de septiembre, Alcalá de Henares_____

FECHA Y LUGAR DE FALLECIMIENTO: __22 de abril 1616, Madrid_____

ESTUDIOS: _____Inacabados_____

TRES OBRAS PRINCIPALES: ___Don Quijote, La Galatea, Novelas Ejemplares___

RASGOS FÍSICOS RESALTABLES: ____Manco_____

UN VERSO FAMOSO: _En un lugar de la Mancha_____

SU GRAN AMOR: su esposa: Catalina de Salazar y Palacios _____

ANÉCDOTA DE SU VIDA: _Batalla de Lepanto_____

RELACIONES IMPORTANTES: Giulio Acquaviva, (cardenal), Marqués de Santa Cruz, Don Juan de Austria, Lope de Vega, Pedro Fernández de Castro v Andrade, VII Conde de Lemos

NOMBRE (APODO): _____

FECHA Y LUGAR DE NACIMIENTO: _____

FECHA Y LUGAR DE FALLECIMIENTO: _____

ESTUDIOS: _____

TRES OBRAS PRINCIPALES: _____

RASGOS FÍSICOS RESALTABLES: _____

UN VERSO FAMOSO: _____

SU GRAN AMOR: _____

ANÉCDOTA DE SU VIDA: _____

RELACIONES IMPORTANTES: _____

CÓMO SE JUEGA

En este ejercicio los alumnos construyen unas fichas o cartas con los datos más relevantes de cada autor. El profesor habrá previamente seleccionado los autores a estudiar de acuerdo con el temario de curso y el nivel y edad del alumnado. Se forman grupos, compuestos por un mínimo de 3 y un máximo de 6 miembros.

Una vez cada grupo haya elaborado y completado unas diez fichas en cartulina resistente, se recortan y se forma una baraja.

Se forman grupos y se efectúan preguntas a partir de las pistas proporcionadas en las cartas.

Se designa el portavoz, una persona neutral que no pertenece a ningún grupo y que ha sido previamente designado. Se valorarán para el puesto cualidades como buena lectura, paciencia, autoridad, imparcialidad, voz alta y clara, responsabilidad, etc.

El profesor puede sugerir autores con biografías curiosas, como por ejemplo: Lope de Vega, San Juan de la Cruz, Ramón María del Valle-Inclán, Meléndez-Valdés, Espronceda, Federico García Lorca, Miguel Hernández, etc.

REGLAS DEL JUEGO

Cada grupo dispone de 7 vidas. De manera rotativa, el portavoz, lee una pista. Por ejemplo: Nació en Alcalá de Henares. Si alguien con sólo una pista ya está en condiciones de adivinar, después de un breve consenso con su grupo, puede arriesgarse.

Se restará una vida al grupo cada vez que se equivoque.

Se penalizará al grupo que hable fuera de turno con una jugada sin poder jugar.

Si la actitud de algún grupo o de algún participante, es considerada por otros miembros de la clase contraproducente para el desarrollo del juego, se le dejará un turno sin jugar.

El grupo que averigüe el nombre de más autores, gana.

EJERCICIO 4. ¿ES CANCIÓN LA ESCANSIÓN?

Veamos en el poema VII de Gustavo Adolfo Bécquer:

Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueño tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo,
veíase el arpa.
¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas,
como el pájaro duerme en las ramas,
esperando la mano de nieve
que sabe arrancarlas!
¡Ay!, pensé; ¡cuántas veces el genio
así duerme en el fondo del alma,
y una voz como Lázaro espera
que le diga «Levántate y anda»!

En primer lugar, hagamos el ejercicio de dejar aflorar las emociones que esta letra nos trae, sin intentar comprender, sólo dejándonos llevar por la música. Colocados en esa tesitura, podremos empezar a contar versos y sílabas y observar los acentos y las palabras sobre las cuales la energía fónica del poema viene a depositarse.

De esa observación extraemos la conclusión de que todos los versos tienen un final en llana, (paroxítona), si bien el acento principal de cada verso no va a ir depositado únicamente al final, sino bien repartido en las palabras precedentes en función de su fuerza semántica y de su sonoridad para crear ecos o impactos en el lector (véase ese *arrancarlas*, tan fuerte en su doble rr).

En este momento es bueno recordar la distribución silábica (aguda, llana y esdrújula, y cómo se cuenta, menos una sílaba, igual o más una sílaba respectivamente).

El esquema acentual sería:

Su musicalidad podrá ser reducida a lenguaje métrico:

_ _ X _ _ X _ _ X _
 _ _ X _ _ _ _ _ X _
 _ _ X _ _ _ _ _ X _
 _ X _ _ X _

_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ (endecasílabo)
 _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ (endecasílabo)
 _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ (endecasílabo)
 _ _ _ _ _ _ (hexasílabo)

X _ _ _ _ X _ _ X _
 _ _ X _ _ X _ _ X _
 _ _ X _ _ X _ _ X _
 _ X _ _ X _

_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ (endecasílabo)
 _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ (endecasílabo)
 _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ (endecasílabo)
 _ _ _ _ _ _ (hexasílabo)

X _ X X _ X _ _ X _
 _ X X _ _ X _ _ X _
 _ _ X _ _ X _ _ X _
 _ _ X _ _ X _ _ X _

_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ (endecasílabo)
 _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ (endecasílabo)
 _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ (endecasílabo)
 _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ (endecasílabo)

Haz el esquema acentual de algunos poemas de libre elección, o de canciones que conozcas, marcando el número de sílabas y la distribución de acentos en cada verso. Es preferible que tomes poemas clásicos para comenzar pues tienen estructuras más regulares. Excelentes ejemplos hallarás en José Lezama-Lima, Rubén Darío, Espronceda, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, Juan Eduardo Cirlot, Oliverio Girondo, Octavio Paz, Neruda, Alberti, Lorca, Antonio Machado, Unamuno, Vicente Aleixandre, etc.

Bibliografía

- ALVES, Irene da Costa. Modalidades de Tradução: uma avaliação do modelo proposto por Vinay e Darbelnet. São Paulo, 1983.
- ARROJO, Rosemary. Tradução, desconstrução e psicanálise. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 133-150.
- ARROJO, Rosemary. Oficina de tradução: a teoria na prática. São Paulo, Ática, 1986.
- BAKHTIN, M. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: Questões de literatura e de estética. A teoria do romance (tradução de A. F. Bernardini; J. Pereira Jr.; A. Góes Jr.; H. S. Nazário; H. F. de Andrade). São Paulo: HUCITEC, 1990, p. 13-70.
- CATFORD, J. C. Uma teoria lingüística da tradução. Cultrix. São Paulo, 1980.
- DERRIDÁ, J. Torres de Babel, editora UFMG, Belo Horizonte, 2006.
- LARANJEIRA, M. Poética da tradução. São Paulo: Editora da USP, 1993.
- MAILLOT, Jean. A tradução científica e técnica. São Paulo, 1975.
- MOUNIN, Georges. Os problemas técnicos da tradução. Cultrix, São Paulo, 1975.
- TAVARES, Ildasio. A arte de traduzir. Fundação Jorge Amado. Salvador-Bahia, 1994.
- PAZ, Octavio. Traducción: Literatura y Literalidad. 2nd ed. Barcelona: Tusquets Eds., 1981.
- RILKE, Rainer Maria. Cartas a un jovem poeta, Editor: Coisas de Ler, 2007.
- STEINER, G. After Babel: Aspects of Language and Translation. 2nd ed. Oxford: O.U.P., 1992.
- TOURY, Gideon. Descriptive Translation Studies and Beyond. Amsterdam: John Benjamins, 1995.
- SCHILLER, F. Sobre a educação estética do ser humano numa série de carta e outros textos (Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

Links

- ✓ http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-7252002000100011&script=sci_arttext
- ✓ <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeII/POSSIBILIDADES%20E%20CONDICIONANTES%20DA%20TRADUCAO%20DE%20POESIA.pdf>
- ✓ <https://sistemas.usp.br/fenixweb/fexDisciplina?sgldis=FLT5023>
- ✓ <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/561/56100423.pdf>
- ✓ http://www.cadernos.ufsc.br/online/cadernos12/entrevista_egle.pdf
- ✓ <http://www.nomeiodocaminho.com.br/literatura/cassioma/oficina3.htm>
- ✓ <http://portalliteral.terra.com.br/Literal/calandra.nsf/0/CEF1F3E3AF89012F03256F5F00682AFA?OpenDocument&pub=T&proj=Literal&sec=Agenda>
- ✓ <http://www.iadb.org/idbamerica/portuguese/jan01p/jan01p15.html>

Una experiencia con un poeta de la experiencia

Sobre la condición y naturaleza del “lenguaje poético” en la actualidad (a propósito del poema “Life vest under your seat”, *Habitaciones separadas*, 1994, de Luis García Montero)

Elías Serra Martínez
Catedrático de Lengua Española

Introducción

Con la siguiente propuesta, que se suma a las que, desde la *Colección Complementos* de la Consejería de Educación de la Embajada de España en Brasil, van encaminadas a proporcionar materiales a los profesores y estudiantes brasileños para el perfeccionamiento en la enseñanza de la lengua y literatura españolas, pretendemos los siguientes OBJETIVOS:

1. Repasar, o conocer en su caso, en líneas generales, el panorama poético español de las últimas décadas, sus principales tendencias, características y poetas representativos. Especialmente nos interesa, en esta ocasión, la corriente conocida como “poesía de la experiencia” y uno de sus más significados representantes, el poeta granadino Luis García Montero.

2. Hacerlo desde el acercamiento a un texto de dicho autor. Con su observación, comprensión, análisis y manipulación intentaremos que el lector llegue a desentrañar por sí mismo los rasgos no preconcebidamente “poéticos” o “literarios” del lenguaje de la poesía actual, en el que es habitual, por ejemplo, el uso de los más variados registros lingüísticos.

Finalmente, se pretende sorprender al alumno con su propio hallazgo final y animarlo a practicar diversas destrezas con las “herramientas” teóricas propias de la crítica textual.

3. Repasar conceptos como “poeticidad”, las claves de lo que entendemos por comunicación literaria, así como los aspectos lingüístico-formales del discurso poético: las viejas “figuras retóricas” y su función, el ritmo y sus componentes (las cuestiones métricas), sin olvidar las funciones lingüísticas (poética, expresiva, comunicativa...), los registros lingüísticos, la dicotomía oralidad / escritura, todo ello, como decimos, imprescindibles herramientas para desarrollar el apartado anterior y, en definitiva, para leer poesía “con todas sus consecuencias”.

En resumen, ¿qué es lo que pretendemos?: **conocer** y **hacer** y **reflexionar** sobre lo aprendido y sobre lo hecho.

CONOCER

Contenidos

a) Panorama actual de la poesía española

Desde que se puso en circulación el concepto de *generación* aplicado a la historia literaria¹, la española se ha visto, inevitablemente, parcelada en grupos generacionales uno tras otro. También desde un primer momento, cuando en primerísimo lugar sirvió para caracterizar enseguida al grupo de jóvenes escritores que llegaban a la escena literaria en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, comenzaron las descalificaciones del término, por generalista, inútil, reductor y por atentar contra la sacrosanta individualidad irreplicable del genio creador, único y en nada semejante a otro alguno. Uno de los más conspicuos representantes de la que, pese a quien pese, es ya por los siglos de los siglos la Generación del 98, Pío Baroja, negaba regreñonamente su existencia y, desde luego, que él perteneciese a aquel invento (por cierto, acuñado por su amigo y compañero de primeras armas literarias, Azorín)

Y así, las historias de la literatura, y no digamos los libros escolares, han hablado siempre y siguen haciéndolo de generaciones (o grupos, o escuelas, tanto da) que se han sucedido a lo largo de los años (y, con efecto retroactivo, se ha aplicado a los siglos pasados, y así, se habla de, “Generación del 68” – 1868, aclaremos, o Generación realista-; de la “Generación romántica”..... o de la “Generación del reinado de los Reyes Católicos”.

Por ello, creemos que no resulta inútil, para acercarnos a la poesía española actual en la tendencia que nos interesa, la llamada “poesía de la experiencia”, recordar su recorrido muy brevemente en los últimos cien años, o algo más ya, desde el Modernismo rubeniano a la poesía de ahora mismo, primeros años del siglo XXI, inmersa, para no ser original, en búsquedas: de estéticas, de manifiestos y proclamas, de rechazos, de etiquetas identificatorias.

Así ha sucedido, efectivamente, y tras la “Generación del 98” (que en poesía tiene un nombre propio: Antonio Machado) llegó la “Generación del 27”, desde el magisterio nunca fácil y dialéctico de Juan Ramón Jiménez, generación que inauguraba, sin duda ninguna, la nueva poesía en su sentido pleno, la modernidad, el nuevo lenguaje, y que ha inspirado y en buena parte inspira toda la poesía que se ha escrito después en España (Luis Cernuda y Vicente Aleixandre como los poetas más presentes en las generaciones posteriores).

1. J. Petersen, como es sabido, en *Las generaciones literarias (1930)*, luego magistralmente explicitado y aplicado a la situación española por el profesor y poeta Pedro Salinas en *El concepto de generación literaria aplicado al 98 (1935)*.

El desastre bélico y cainita de la guerra civil (1936-1939) acabó con el espléndido panorama de la poesía española del primer tercio de siglo e impidió que cuajase una Generación, la “del 36”, nueva, que murió, se exilió o, acabada la guerra, calló o se adaptó a los difícilísimos tiempos, también para la poesía, de la dictadura en los años cuarenta. Es la que ha sido llamada también la “Generación escindida”, rota.

En la soledad de esa posguerra, junto a la poesía que buscaba en las raíces históricas de la España eterna una visión del mundo serena y explicable, “arraigada” en los valores clásicos (Dios, la familia, una España imperial y grande), la “poesía desarraigada” es una “marca” que nadie discute para caracterizar lo mejor que hubo poéticamente en esos oscuros años cuarenta: una poesía de la duda, de la angustia, de la desesperación, en sintonía con el existencialismo europeo de aquellos años. Significativamente, el libro que abría ese camino era de uno de los autores más representativos de la Generación del 27, Dámaso Alonso con su *Hijos de la ira* (1944). Era el comienzo de búsquedas angustiadas: de Dios, de algo que diera un sentido y sobre todo una explicación a la vida. El tema fundamental, el hombre enfrentado a un mundo hostil e incomprensible, lleno de angustia vital y ribetes religiosos. Camino, el de la desesperanza, que fue llevando a mirar las injusticias sociales, a una superación de los conflictos personales por medio del compromiso social. Es “la poesía social” cuando se cree, con Celaya, que “la poesía es un arma cargada de futuro” y los temas son la denuncia de la injusticia, la defensa del libertad, la solidaridad con los oprimidos.

Es en esos años cincuenta cuando empieza a escribir y publicar en España un grupo de jóvenes, los llamados “niños de la guerra”, que sin rechazar el realismo como estética ni el compromiso como actitud vuelven al testimonio personal, para mirar desde la propia experiencia una realidad que no les gusta y que critican desde la búsqueda del conocimiento como modo de comunicación. Es la que se ha llamado también “Generación o grupo poético de los cincuenta” que, como veremos, ha extendido su obra y su magisterio durante las décadas siguientes (Y Ángel González y Gil de Biedma son nombres sobresalientes y de gran influencia posterior).

A lo largo de los años sesenta, en España, como en general en el mundo occidental, se produjeron una serie de cambios sociales, culturales (en nuestro caso también políticos: el lento comienzo del fin de la dictadura franquista) que naturalmente afectó a la forma de entender y hacer la literatura. Las novedades, el culturalismo, muchas veces lúdico, exótico y exhibicionista y, por lo tanto, provocador, encontraron su resumen en la antología de J. M. Castellet, Los nueve novísimos (1970), libro frontera para la nueva poesía española.

Y murió el dictador y fue llegando la democracia. Y aparecieron nuevos poetas para los que la guerra civil estaba en los libros y la oposición antifranquista había sido el paisaje

de su adolescencia. Era ya la “Generación de los ochenta” o de la democracia (con todas las simplificaciones a las que obliga nuestra intención en estas páginas y la maraña de grupos y corrientes del panorama poético a partir de entonces), en la cual ha destacado la llamémosle tendencia de la “poesía de la experiencia”, que ha convivido con otras: el nuevo “surrealismo”, la poesía minimalista o del silencio”, la “poesía hermética”.

Después, ya con un pie en el estribo del nuevo siglo, las últimas tendencias: la “poesía reflexiva”, la “poesía entrometida”, la “poesía de la conciencia” (que así se puede contraponer a la de la experiencia, a la que se acusa de banalidad, conservadurismo estético y complacencia con el estado de cosas y con el poder, ello, naturalmente, para afirmar a continuación, y por oposición, la rebeldía, la diferencia, incluso la búsqueda de un “arte de vocación totalizadora” y “rehumanizado”².

Y a lo largo de los años, las afinidades más o menos rotundas han permitido y siguen permitiendo ver en nuestra historia literaria a la vez el bosque y muchos de sus más frondosos árboles, aunque para ello tenga que haber trabajado duro un grupo de profesionales muy especial: los antólogos, que desde Gerardo Diego, con su canónica *Antología poética* de 1932, constantemente, golpe a golpe y, desde luego, verso a verso, han practicado el difícil intento de ordenar la selva³.

Con lo dicho hasta ahora, parecerá obvio que, con todas las salvedades que se quiera, pero a efectos didácticos, que es lo que más nos interesa, podemos seguir hablando de grupos generacionales; en esta ocasión, de la Generación de los ochenta o del Grupo poético o la corriente, o como quiera ser llamado, “de la experiencia”, que a estas alturas, casi treinta años después de su aparición, tiene ya unos rasgos definidos que la caracterizan, rasgos que, digámoslo ya, no se alejan tanto de lo que cultivan otros poetas actuales que, no obstante, buscan marbetes diferenciadores cada muy poco tiempo o cada muy pocos kilómetros (así, en seguida hay “Grupo de Sevilla”, o “andaluz”, “Los leoneses”, “Los...”).

2. Lo que obliga a suponer que para los nuevos poetas, los anteriores son deshumanizados, viejo debate: desde Ortega y su ensayo sobre *La deshumanización del arte* (1916): ya la segunda andadura de la generación del 27, a la que se acusaba de la dicha deshumanización, a finales de aquella década, se califica de rehumanización, con la presencia, por un lado, de la onda nerudiana y, por otra, con la explosión del surrealismo (recuérdese, a modo de ejemplo, el *Poeta en Nueva York*, de Lorca)

3. No vamos aquí y ahora a hacer una relación de antologías de la poesía española del siglo XX y comienzos del XXI; sólo a modo de orientación, indicamos algunas cercanas a la actualidad. Es ya una obra clásica la mencionada antología de J. M. Castellet, *Los nueve novísimos* (1970). Prolíficos antólogos en las últimas décadas son Luis Antonio de Villena (juez y parte, como suele suceder): *Los postnovísimos* (1986) y *Fin de siglo en la última poesía española* (1992) y José Luis García Martín: *La generación de 1980* (1988) y *Treinta años de poesía española (1965-1995)*. Mencionemos también la de Miguel García Posada, *La nueva poesía (1975-1992)* y la titulada *EL último tercio del siglo (1968-1998)*. *Antología consultada de la poesía española*, que “democráticamente”, mediante la votación de poetas, críticos y profesores, selecciona a los que los opinantes consideran los cincuenta poetas más relevantes del periodo. Naturalmente, Internet permite en la actualidad acceder a muy diversos corpus de poetas y páginas personales de muchos de ellos. Por lo que veremos más adelante, mencionemos aquí la página *Aula de poesía*, de la Universidad de Alicante, en www.cervantesvirtual.com/portal/poesia/. Además de interesantes enlaces, recoge una selección de poemas – con datos biográficos e información introductoria- de 81 poetas (hasta la fecha) También tendremos a mano la página del poeta hoy de nuestro interés: www.luisgarciamontero.com

b) La poesía de la experiencia

Luis García Montero nació en Granada en 1958. El dato, que en tantas ocasiones suele ser irrelevante, en esta nos ayuda a situar con precisión al escritor en un contexto histórico muy preciso y determinante: tenía 17 años en 1975, el año de la muerte del dictador Franco y del comienzo del fin de la dictadura. Por lo tanto, es fácil deducir que García Montero es un español que se hace adulto en la democracia, con parámetros bien diferentes a los que pudo sentir en su adolescencia. Es un típico representante de los españoles que llegaron a la madurez en los años de la llamada Transición a la democracia (1975 – 1982) y que, además de su creación poética, ha reflexionado con constancia y coherencia sobre el quehacer poético. Profesor de la universidad de Granada, publicó su primer poemario en 1980 y en 1983 obtuvo el Premio de Poesía Adonais con *El jardín extranjero*. De 1994 es *Habitaciones separadas y Completamente viernes*, de 1998; su última entrega poética, de 2008, es *Vista cansada*. En 2009 ha publicado una biografía (oficialmente “una novela que funde ensayo con historia, biografía y lirismo”) de uno de sus poetas más queridos, Ángel González, de la Generación de los cincuenta: *Mañana no será lo Dios quiera*.

En 1983, Luis García Montero publicó, junto con Javier Egea, Álvaro Salvador y Benjamín Prado, *La otra sentimentalidad*, especie de manifiesto sobre su forma de entender la poesía. El título encaraba lo que entendía que había sido, en los años precedentes, el desprestigio de lo sentimental. Y debe advertirse aquí sobre el peligro de identificaciones simplistas, banales, las que hacen coincidir, desde los tiempos románticos, poesía y sentimentalismo en su peor acepción. Quede ya claro, aprovechando el hilo de la somera descripción de la estética de la poesía de la experiencia que, como afirma el poeta, “la poesía no es un desahogo de personas enamoradizas o la salida vocacional de sensibilidades, la poesía es, antes que nada, un ejercicio de la inteligencia”.

Añádase el distanciamiento como antídoto contra la ofuscación sensitiva, el humor inteligente, el tono menor (frente al énfasis, del que en ocasiones se puede hacer una caricatura), el desprestigio del discurso vanguardista y algo de culturalismo sin demasiada exhibición. Según ello, a diferencia de los complejos referenciales típicos de otras tendencias, del surrealismo también (corriente recreada en esos años), su poesía se inclinaba por el narrativismo histórico-biográfico, de temática cotidiana (la vivencia personal en ambientes también muy reconocibles y cercanos: los bares, las copas, la noche, un viaje, espacios para la amistad, el amor, el fracaso). Añádase a ello la reflexión sobre el sentido de la historia, de raigambre claramente machadiana. A este respecto, en la “Poética” que encabeza la selección de sus poemas en la *Antología consultada*, García Montero hace una síntesis de su pensamiento, en la que entran,

iluminándolo, los nombres de quienes han sido para él sus poetas preferidos, aquellos que a la naturalidad como código estético han unido una meditación moral sobre la historia y sobre el carácter ideológico de la intimidad, lejos del ensimismamiento. A ello añade: “Frente a la cursilería decimonónica, prefiero pensar que la poesía es una cuestión de palabras”, que es “como un oficio que necesita el conocimiento técnico y muchas horas de trabajo”

Las que García Montero ha invertido en levantar, en “construir” su poemas. El que comentaremos a continuación, sin ir más lejos.

Sugerencia de actividad

a) Primera parte de la actividad: De la red de Internet, y especialmente del portal *Aula de poesía* (véase la Nota 4) se llevará a cabo un escrutinio, selección y análisis de dos o tres poemas de los siguientes autores: Carlos Marzal, Luis Alberto de Cuenca, Vicente Gallego, Felipe Benítez Reyes, Benjamín Prado, Andrés Trapiello y Jon Juaristi.

En pequeños grupos, los alumnos accederán a los poemas de esos autores, textos que elegirán atendiendo a criterios de gusto personal pero también al posible reconocimiento en ellos de algunas de las características ya mencionadas (ambiente urbano, universo cotidiano, coloquialismos, sin renunciar a la imagen poética, el yo no invasivo del autor.....)⁴.

b) En una segunda parte de la actividad, que se llevará a cabo al finalizar el Taller:

- 1 - Un recital poético público con los poemas seleccionados.
- 2 - Un “intento de” traducción al portugués de alguno de los poemas.
- 3 - La elaboración de un cuadernillo (claro que nada venal y de uso exclusivamente escolar) recopilatorio de los autores y texto, con una pequeña introducción sobre los mismos.

HACER y REFLEXIONAR

La actividad se articula en cinco Fichas de trabajo, que deberán ser abordadas y entregadas a los alumnos de forma independiente y progresiva, respondiendo a las cuestiones que se plantean en cada una; para tales respuestas se sugieren en APÉNDICE FINAL, a modo de SOLUCIONARIO, diversos puntos que podrían ser abordados y que, sin ser desarrollados en su totalidad, marcan las posibles pautas de para las actividades en el aula, que es el marco en el que cada profesor debe concretar su trabajo.

4. La presencia, muchas veces protagonista, del mundo de la cotidianeidad más banal entronca, en cierto sentido, con el Neruda de las famosas *Odas elementales* (“Oda a la cebolla”), en las que la simplicidad del asunto queda trascendido por el tratamiento poético, simbólico y formal.

Ficha nº 1

“LIFE VEST UNDER YOUR SEAT”

Exponga a continuación cuanto le sugiera el mensaje transcrito, desde el punto de vista general del lenguaje y la comunicación:

Aspectos que pueden ser objeto de comentario:

1 - Se trata, efectivamente, de un mensaje, es decir, de un acto de comunicación, con lo que ello implica:

Recuerde aquí y de manera esquemática los elementos que intervienen en el acto de la comunicación. Haga una breve descripción de cada uno de ellos.

2 - Como sabemos, un MENSAJE está codificado, en este caso en un tipo de lenguaje que reconocemos como una de las formas de expresión del lenguaje humano, con sus características fundamentales: se trata de un lenguaje articulado y codificado.

Así, recordemos aquí los conceptos:

¿Qué entendemos por ARTICULACIÓN?

¿Qué entendemos por CÓDIGO?

¿Y qué es un SIGNO? .

El carácter oral del lenguaje humano encontró de antiguo, para su fijación y trasmisión, la forma escrita a la que, en su artificio, debemos la conservación de la cultura universal. Son dos formas diferentes y complementarias de representación de un mismo código, con sus diferencias que, en el caso de su uso para la expresión poética, adquieren un significado relevante (recordemos que en su origen la literatura, y en especial la poesía lírica, eran forma de expresión oral). Así:

¿Podría ahora recordar las diferencias entre lengua escrita y lengua hablada?

Desde nuestra formación y conocimientos previos, podemos afirmar, como primera conclusión, que nos encontramos ante un mensaje codificado en un sistema que reconocemos como la lengua inglesa, y en su forma escrita en el mismo alfabeto, el latino, que las nuestras castellana o portuguesa, el más usado en el mundo hoy día. Se trata, pues, de OTRA LENGUA, otro código diferente al nuestro, para cuya descodificación necesitamos el conocimiento previo.

3.- El significado.

En nuestro contexto cultural, es fácil que la mayoría de los alumnos reconozcan parte de la totalidad del significado literal del mensaje.

¿Qué dice la frase?

Y ya conocedores del contenido del mensaje, podemos formularnos aquí una pregunta, relacionada con el objetivo final de este trabajo:

¿Se trata de un texto poético? ¿Estamos ante un ejemplo de lo que entendemos por lengua poética, por poesía ?

4.- El contexto y la situación.

¿Cuáles son las circunstancias extralingüísticas en las que este mensaje es normalmente emitido?

Si entendemos que no es un texto literario, **¿A qué tipología textual puede pertenecer?**

¿Cómo describirías ese “lenguaje” del que forma parte?

5.- Por último, debemos recordar que, en el mundo actual, como es sabido, el inglés constituye la lengua franca universal, cada vez más necesaria en tiempos de globalización. Ello nos da pie para sugerir una posible Actividad:

Un debate sobre “La globalización lingüística”, con atención a los posibles apartados: a) La expansión de las lenguas más influyentes frente a las lenguas minoritarias. Circunstancias sociales, económicas y políticas. b) El caso brasileño. Sus relaciones con el inglés y el español c) El “nacionalismo lingüístico” Lengua y nacionalidad. Purismo y antipurismo lingüísticos”

Ficha nº 2

Señores pasajeros buenas tardes, buenas tardes señores pasajeros, mantendremos en vuelo doce mil pies de altura, cumpliendo normas internacionales, las cuatro ventanillas de emergencia, a una velocidad de novecientos kilómetros, rogamos hagan uso del cinturón, no fumen hasta que despeguemos, cuiden que estén derechos los respaldos de sus asientos.

1.- Lea atentamente el texto y responda a las siguientes cuestiones:

¿De qué trata? Exponga resumidamente el contenido del mismo.

2.- **¿Cómo definiría el registro lingüístico en el que está escrito? ¿A qué tipología textual lo adscribiría?**

3.- Una vez determinado el contenido y el contexto, podemos preguntarnos:

¿Guarda alguna relación con la frase de la Ficha nº 1?

4.- Y hecho esto, hagamos una segunda lectura comprensiva, que tal vez matice nuestra primera impresión:

¿Se trata exactamente de un fragmento del discurso de una azafata de vuelo?

En caso de respuesta negativa, diga cuáles son las diferencias y de qué tipo.

5.- Para terminar esta ficha, hagamos una tercera lectura, esta en voz alta y marcando bien las pausas. Escuchemos a nuestros compañeros:

¿Alguien detecta, desde el punto de vista prosódico, algo que le llame la atención?

Ficha nº 3

LIFE VEST UNDER YOUR SEAT

**Señores pasajeros buenas tardes
Buenas tardes señores pasajeros,
Mantendremos en vuelo doce mil pies de altura,
Cumpliendo normas internacionales.**

**5 Las cuatro ventanillas de emergencia,
A una velocidad de novecientos
Kilómetros**

**Rogamos hagan uso
Del cinturón, no fumen**

**10 Hasta que despeguemos,
Cuiden que estén derechos los respaldos
De sus asientos**

Estamos, evidentemente, ante la suma de los textos de las fichas anteriores. La diferencia radica exclusivamente en la disposición tipográfica, visual, es decir, se trata de una cuestión formal.

1.- ¿Qué le sugiere la disposición del texto?

Razone la respuesta analizando su estructura y sacando conclusiones sobre la FORMA del mensaje.

2.- Según la respuesta que hemos dado a la pregunta anterior, ¿cuál será la pregunta siguiente que debemos formularnos?

3.- Tratándose, pues, de un recurso formal, ¿Podemos hablar de un texto con RITMO?

4.- ¿ Y qué entiende por ritmo? Indique algunos ejemplos de fenómenos rítmicos que se producen en la vida cotidiana.

5.- ¿Y cuáles son los elementos que producen el ritmo versal? Enumérelos a continuación y descríbalos someramente.

6.- Una vez recordados estos conceptos, **vamos a realizar algunas actividades.**

Actividad 1

En primer lugar, podemos intentar practicar y aplicar al texto propuesto los conceptos expuestos.

Actividad 2

En la medida de sus necesidades y posibilidades, el profesor podrá extenderse y practicar con sus alumnos sobre:

Las clases de versos en función del número de sílabas.

Las principales estrofas. Tipos principales.

A partir de ahí, se podrán realizar actividades de creación, individualmente o con un compañero, de diversos tipos de versos, rimas y estrofas. Proponemos tan solo algunos.

I) Versos:

- a) un pareado con rima asonante
- b) un pareado con rima consonante
- c) una serie octosilábica con rima asonante en los pares (romance)
- d) un terceto con rima ABA
- e) un terceto en endecasílabos
- f) un cuarteto
- g) una combinación de versos de siete y once con rima asonante

Modelos:

II) “Buscando la consonante” (que es como llamaban nuestros abuelos a practicar el bonito juego de la rima): a una palabra dada, el alumno debe buscar las posibilidades de rima que la misma tiene y practicar posibles combinaciones, componiendo una pequeña estrofa.⁵

Como ejemplo extremo, por la dificultad que entraña, por el ingenio que revela y por lo que tiene de juego, damos aquí el siguiente:

“En una célebre tertulia de escritores e intelectuales varios, aficionados a las letras, con frecuencia se establecía competencia entre ello, alardes de imaginación o erudición y desafíos poéticos, siempre incruentos. Cierta noche, un contertulio propuso, provocador, lo que sigue: “Señores, a ver quién es capaz de encontrar la rima perfecta, la consonante exacta, para la palabra “LÁMPARA”. Pasados unos días, uno de los asistentes se presentó con un papelito y, ufano, leyó esta cuarteta:

*Con carbón, azufre y cisco
Está encendiendo su lámpara
El cura que pide pan para
Los pobres de San Francisco”*

7.- Lo que nos permite formular una nueva pregunta: **¿De qué recurso se ha servido el ingenioso autor?**

5. Sobre la rima, los manuales clásicos nos recuerdan algunas normas o nos dan consejos, por ejemplo, que una palabra no debe rimar con ella misma, aunque sea usada con acepciones diferentes; que la rima, cuando más difícil (por inesperada, por sorprendente, por lo que conlleva de exhibicionismo y alarde...), más eficaz, y cuanto más obvia y fácil, menos (se debe, así, evitar incidir demasiado en las rimas de determinadas terminaciones, especialmente: las de las desinencias verbales, incluidos los participios de pasado (-ado, -ido) o determinados sufijos (-ia, -ón...)). Algunas escuelas poéticas (El Modernismo, por ejemplo) hicieron verdaderos alardes en este sentido. Puro juego, muchas veces (lo que no es poco).

Ficha nº 4

LIFE VEST UNDER YOUR SEAT

Y Nueva York al fondo todavía

Delicadas las torres de Manhattan⁶

Con la luz sumergida de una muchacha triste,

Altos como tu cuerpo en el pasillo

5 **De la Universidad, una pregunta**

Podría repetirme el título del libro.

Pero habrá que cenar, tal vez alguna copa,

Casi vivir sin vínculo y sin límites,

Modos de ver la noche y estar en los cristales

10 **Del alba, regresando**

Y muchas otras noches regresando

Bajo edificios de temblor acuático,

Te dije

Que nunca resistí las despedidas,

15 **Al aeropuerto no,**

Prefiero tu recuerdo por mi casa,

Apoyado en el piano del bar Andalucía,

Bajo el cielo violeta

De los atardeceres de Manhattan,

20 **Igual que dos desnudos en penumbra**

Con Nueva York al fondo todavía,

Al aeropuerto no;

Me tienes que llamar,

1.- La primera percepción visual de este nuevo texto nos invita a hacernos una primera pregunta:

6. Una curiosidad para la datación del poema. Si, como parece, las “torres de Manhattan” son en el lenguaje convencional las llamadas “torres gemelas”, parece evidente que este poema fue escrito antes del 11 de septiembre de 2001.

¿Existe alguna relación entre ambos textos desde el punto de vista externo?

2.- ¿Y desde el punto de vista del contenido?

3.- Parafraseando la repetidísima cita de Mc Luhan, podríamos decir que la voz, el emisor dicho en términos lingüísticos, es en buena parte el mensaje y su valor final. No se puede intentar penetrar, comprender cabalmente el significado, el valor de un texto, sin preguntarnos por quién nos está hablando, de quién es la voz que oímos. En la Ficha nº 1 el emisor era anónimo, impersonal; en las Fichas nº 2 y 3 nos parecía oír la voz de una azafata de un vuelo comercial. ¿Y en este caso?

4.- ¿Qué voz oímos?

Y como la “manipulación” del lenguaje es consustancial con la creación literaria,

5.- Observemos algunos rasgos de la llamada “lengua literaria” presentes en el texto, además de los ya vistos.

Con lo visto hasta el momento, ahora proponemos la siguiente:

Actividad: El poema cuenta una historia, con unos personajes, con un pasado, un presente y unos espacios. Teniendo en cuenta la progresión de lo contado y la función de los elementos espaciales intente insertar los versos del texto de la Ficha nº 4 entre los del texto de la Ficha nº 3:

Justifica tu opción.

Compara ahora tu solución con la del poeta:

Ficha nº 5

Life vest under your seat

Señores pasajeros buenas tardes

y Nueva York al fondo todavía,

delicadas las torres de Manhattan

con la luz sumergida de una muchacha triste,

5 *buenas tardes señores pasajeros,*

mantendremos en vuelo doce mil pies de altura,

altos como tu cuerpo en el pasillo
de la Universidad, una pregunta,
podría repetirme el título del libro,
10 *cumpliendo normas internacionales*
las cuatro ventanillas de emergencia,
pero habrá que cenar, tal vez alguna copa,
casi vivir sin vínculo y sin límites,
modos de ver la noche y estar en los cristales
15 del alba, regresando,
y muchas otras noches regresando
bajo edificios de temblor acuático,
a una velocidad de novecientos
kilómetros te dije
20 que nunca resistí las despedidas,
Al aeropuerto no,
prefiero tu recuerdo por mi casa,
apoyado en el piano del bar Andalucía,
bajo el cielo violeta
de los amaneceres de Manhattan,
25 igual que dos desnudos en penumbra
con Nueva York al fondo, todavía
al aeropuerto no;
rogamos hagan uso
del cinturón, no fumen
hasta que despeguemos,
30 *cuiden que estén derechos los respaldos,*
me tienes que llamar, *de sus asientos.*

Luis García Montero

Para terminar, los alumnos, en grupos de tres, recitarán coralmente el poema, asumiendo cada uno de ellos la voz de los “personajes” del mismo.

Apéndice

Ficha nº 1

1.- Los elementos del acto de comunicación son Emisor, Receptor, Mensaje, Referente, Código y Canal.

2.- Entendemos por ARTICULACIÓN la especial disposición de los órganos fonadores del ser humano, que le permiten, con una mínima cantidad de unidades, la construcción de un número ilimitado de mensajes., lo que lo distingue de otros lenguajes, como el de los animales.

Podemos decir que un CÓDIGO es un Sistema, una estructura formada por elementos interrelacionados e interdependientes, dependencia que determina el VALOR, la FUNCIÓN de cada uno de ellos y que desde el campo de la Semiótica conocemos como SIGNOS. Es, en definitiva, un sinónimo de lo que llamamos Lengua (o IDIOMA).

SIGNOS es toda señal, toda realidad física que comunica algo; con ellos convivimos constantemente, como emisores y receptores, y pueden ser de muy diversos tipos: acústicos o visuales; lingüísticos o no lingüísticos, además de los tipos de señales que conocemos como indicios y símbolos. Entre ellos, y como el más importante y determinante y distintivo del ser humano, es el SIGNO LINGÜÍSTICO, que entre otras características tiene la de ser arbitrario, es decir, que no existe relación entre su significante y su significado.

La LENGUA HABLADA se caracteriza por su dinamismo frente al conservadurismo de la LENGUA ESCRITA, la cual es más formal y reflexiva frente a la espontaneidad de la expresión oral, que suele recoger con mayor viveza muy diversas variedades, en contraste con la uniformidad de la expresión escrita, más conceptual y reflexiva frente al carácter expresivo de la lengua hablada.

3.- Literalmente la frase significa, traducida al español: *El salvavidas está debajo del asiento.*

La primera conclusión será que NO se trata de un texto literario o poético, de lo que un lector medio entiende por poesía. En las fichas siguientes intentaremos matizar o incluso corregir el concepto y, en su caso, este nuestro primer juicio negativo. Podemos, sí, aquí, adelantar el apunte de algunos rasgos – o su ausencia- que respalden esa opinión negativa: el carácter anónimo e impersonal del emisor, la función lingüística

que cumple el mensaje, tan solo la representativa-informativa, y la forma textual, sin aparente presencia de lo que entendemos por desvío o manipulación de la lengua estándar, a fin de que se pueda cumplir lo que entendemos por función poética.

4.- Se trata de un mensaje que informa de alguna de las circunstancias de un vuelo de pasajeros, enmarcado en el ámbito del mundo de la aviación comercial.

Estamos ante un lenguaje específico, formulario y estereotipado, sin connotación alguna.

Ficha nº 2

1.- Tras una primera lectura, sacamos la impresión de que se trata de un fragmento del mensaje que trasmite una azafata en los primeros instantes de un vuelo comercial, en el que se informa sobre características del mismo, a la vez que da instrucciones a los pasajeros.

2.- Como es sabido, entendemos por REGISTRO cada una de las modalidades expresivas adaptadas a las diferentes situaciones comunicativas. Según este criterio, el texto está construido en un registro escrito, formal, en un español estándar sin marcas diatópicas ni diastráticas. Tipológicamente, se trata de un texto expositivo enmarcado en un uso profesional específico y, por lo tanto, en un contexto extralingüístico preciso y fácilmente reconocible, especialmente desde el punto de vista fraseológico.

3.- Comparte, obviamente, las circunstancias extralingüísticas o situación (un avión de pasajeros que comienza el vuelo) y es razonable afirmar que también el contexto, es decir, el mismo discurso, del que los dos textos forman parte.

4.- No exactamente. Se observa una repetición de la frase inicial, no justificada desde el punto de vista estrictamente comunicativo, y con una variante en el orden de sus componentes. Entre las líneas 3-5 hay una ruptura de la lógica sintáctica, lo que entendemos por *anacoluto* o construcción que falta al principio de coherencia gramatical (y anotemos, de paso: se considera una incorrección, propia de la lengua vulgar aunque justificable en la lengua coloquial en razón de su expresividad). Desde el punto de vista normativo, se considera que debe evitarse en el registro formal.

Encontramos también sintagmas “anómalos”, es decir, que no responden al estereotipo del discurso presupuesto (“las cuatro ventanillas de emergencia” no es, “exactamente”, lo que dice una azafata, entre otras cosas porque en un avión no las hay; en todo caso, “salidas” o “puertas”).

5.- De nuevo, como en el apartado anterior, se observa el fenómeno de la repetición, en este caso de secuencias isosilábicas. Sin que la regularidad sea absoluta, se puede deducir que predomina la frase de estructura endecasílabo:

Señores pasajeros, buenas tardes / Buenas tardes, señores pasajeros / cumpliendo normas internacionales / las cuatro ventanillas de emergencia⁷ / a una velocidad de novecientos / cuiden que estén derechos los respaldos.

Volveremos sobre esta cuestión en la siguiente ficha.

Ficha nº 3. ⁸

1.- El texto está escrito en VERSO.

2.- ¿Qué entendemos por VERSO? Podríamos decir que es una unidad textual ajustada a periodos en los que la repetición de secuencias regulares se manifiesta en la especial disposición gráfica. En palabras del clásico libro de Tomás NAVARRO TOMÁS, *El arte del verso*, “Basta representarlo como serie de palabras cuya disposición produce un determinado efecto rítmico”. La repetición puede ser de elementos diversos, que abordaremos a continuación, siendo el más llamativo el del número determinado de sílabas. Se trata de una cuestión formal y, subrayemos la palabra, técnica. Hay, en efecto, una técnica (o “arte”, como se decía antiguamente: el “Arte del Verso”) que se puede practicar, mejorar y aun dominar, llegando a ser un buen versificador (lo que necesariamente no quiere decir un buen poeta). ⁹

La diferencia entre PROSA y VERSO “se funda en la mayor o menor regularidad de los apoyos acentuales”.

3.- Sí, es la primera impresión, visual y ya hemos visto que sonora.

4.- Podemos decir que es el efecto producido por una serie de elementos dispuestos de una forma regular y repetidos con una determinada frecuencia, una sucesión

7. Secuencia ésta que no formaría un endecasílabo si sustituimos “ventanillas” por el término usual en este caso: “salidas”.

8. Naturalmente que lo que aquí proponemos son algunos apuntes, sugerencias para abordar y practicar algunos aspectos con el texto que comentamos, lo que nos lleva a recordar algunos conceptos teóricos, pero no un compendio teórico de ningún campo doctrinal. En lo que concierne a la Métrica, claro que hay excelentes estudios, manuales, repertorios y resúmenes (también en Internet).

9. Hay en la literatura más de un ejemplo de poemas cuyo tema es la descripción misma del proceso de composición técnica del mismo. Como ejemplo celeberrimo, recordamos el soneto de Lope de Vega, aquel que dice: *Un soneto me manda hacer Violante/que en mi vida me he visto en tal aprieto/catorce versos dicen que es soneto:/burla burlando van los tres delante./Yo pensé que no hallara consonante/y estoy a la mitad de otro cuarteto;/mas si me veo en el primer terceto/no hay cosa en los cuartetos que me espante./Por el primer terceto voy entrando/y parece que entré con pie derecho./pues fin con este verso le voy dando./Ya estoy en el segundo, y aún sospecho/que voy los trece versos acabando:/contad si son catorce, y está hecho.*

temporal - visual o sonora... - que nuestra mente percibe como diferente a los actos de comunicación generales. Puede haber un ritmo externo y un ritmo interno.

Hay ritmo en muchas de las actividades de la naturaleza: el ritmo de las estaciones, el ritmo del trabajo, el de las funciones corporales (cardíaco...), el musical, naturalmente.

5.- Son los siguientes:

Los acentos. Las palabras que podemos llamar plenas (excepción hecha de determinantes, formas pronominales átonas en función complementaria y conectores en general) tienen su acento, que llamamos prosódico (es decir, el especial relieve con el que se destaca una sílaba dentro de una palabra en español, según el cual en nuestra lengua tenemos agudas, llanas o graves y esdrújulas).

Este acento prosódico puede o no coincidir con el acento rítmico (el punto de intensidad exigido por cada tipo de verso, teniendo en cuenta que “la base del ritmo del verso son los apoyos del acento respiratorio” (Navarro Tomás).

Debemos llamar aquí la atención sobre el hecho de que en español todos los versos llevan un acento rítmico en la penúltima sílaba, lo que incide en el cómputo silábico y, además, en las diferencias con lo que sucede de en la métrica portuguesa.

Las pausas, es decir, los silencios o, por decirlo de otro modo, las inflexiones o descansos que hacemos en la pronunciación, en nuestro caso en la lectura. Existe la pausa “lógica”, es decir, la morfosintáctica. A ello debemos añadir la pausa métrica, que puede o no coincidir con la primera. Recordemos que en el verso español hay siempre una pausa métrica al final de cada verso y entre los hemistiquios de un verso (esto es, entre cada una de las dos mitades o partes de un verso) La no coincidencia de la pausa gramatical con la métrica al final del verso produce la alteración que conocemos como encabalgamiento.

La rima. Es el recurso, no el más antiguo ni tradicional pero sí el más llamativo en una lectura superficial, hasta el punto de significar para lectores poco exigentes la esencia de la poesía.

Puede resultar pertinente la práctica de las diversas clases de rima, sin olvidar nunca la tendencia al llamado versolibrismo.

Debemos tener en cuenta, además de considerar algunos recursos como la sinalefa, el hecho de que en español el acento final de verso recae sobre la penúltima sílaba, no sobre la última.

6.- Actividad 1

Como se trata de una serie de versos sin rima, nos parece interesante en este caso practicar el análisis métrico, el cómputo silábico, por lo que supone de ayuda para llegar a captar la articulación del texto y, así, el sentido final. Es un tipo de ejercicio que no se suele practicar en la actualidad pero que creemos tan válido como otro cualquiera para adiestrarse en las posibilidades expresivas del lenguaje. Tratándose de una secuencia de tan solo 12 versos, consideramos que no resultará repetitivo y sí esclarecedor el análisis somero de todos ellos.

Tras la medida de los versos, podemos resumir esquemáticamente así:

nº de sílabas pausas (hemistiquios) acentos

v.1 11 7 + 4 2 - (4) - 6 - 10

v.2 11 4 + 7 3 - 6 - 10

v.3 14 7 + 7 3 - 6 / 10 (3) - 13 (6)

v.4 11 2 - (4) - 6 - 10

v.5. 11 2 - (4) - 6 - 10

v.6 11 2 - (4) - 6 - 10

v.7 4 2

v.8 7 2 - 6

v.9 7 4 + 3 (2) - 4 - 6

v. 10 7 (1/2)¹⁰ - (4) - 6

v. 11 11 1 - 4 - 6 - 10

v. 12 5 4

La observación de este resumen (que podría exponerse también gráficamente) permite sacar algunas conclusiones generales:

-Podemos deducir la existencia de una regularidad casi absoluta en el número de sílabas de cada verso, con la repetición alternativa de los de once y siete sílabas y con tan solo tres aparentes excepciones: el verso 3, de 14 sílabas (y una pausa que nos da dos hemistiquios de siete); el verso 7, de cuatro sílabas (y observemos: igual que uno de los hemistiquios de los versos 1, 2 y 9) , y el verso 12, de 5, el único (por el momento) que disuena en la regularidad que percibimos.

10. Un caso claro en el que el acento prosódico no coincide con el acento rítmico.

- Para llegar a tal secuencia métrica, productora, no lo olvidemos, de ritmo, el autor ha hecho uso de algunos de los recursos tradicionales: la sinalefa:

v. 3: “man ten dré mos en vué lo /do ce mí pies **deal** tú ra

v. 5: “las cuá tro ven ta ní llas **dee** mer gén cia

v. 6: “**Aú** na ve lo ci dád de no ve cién tos

v.11: “Cuí den **quees** tén de re chos los res pál dos

El encabalgamiento, ya mencionado, especialmente llamativo aquí por abundante y por afectar – y romper, al separar sus componentes- a unidades lingüísticas que no son tan solo la clásica “sustantivo + adjetivo” o “adjetivo + sustantivo” (*novecientos kilómetros*). Este fenómeno, el del encabalgamiento que podemos llamar brusco, considerado en otros tiempos propio de la poesía burlesca y paródica por lo que de exagerado o inarmónico puede tener, es recurso muy común en la poesía actual, tal vez debido a la tendencia de ésta a reproducir los registros no preconcebidamente poéticos, sino también cualquier modalidad idiomática, empezando por el lenguaje coloquial. En nuestro texto encontramos, entre otros:

vv. 6 – 7: A una velocidad de **novecientos**
kilómetros

vv. 8 – 9: Rogamos hagan **uso**
del cinturón

vv. 11 – 12: Cuiden que estén derechos **los respaldos**
de sus asientos

Desde el punto de vista estrófico, no será ocioso adelantar – recordando- que la combinación de versos de siete y once sílabas, en disposición no cerrada y al gusto del poeta, es una de las formas más clásicas de la poesía española desde los tiempos renacentistas y nos atrevemos a afirmar que, hoy por hoy, son el metro y la estructura – por abierta- predominante en algunas de las principales corrientes de la poesía actual, también en la poesía de la experiencia.

7.- La respuesta: ante la dificultad de encontrar un sustantivo de correspondencia exacta desde la última sílaba acentuada, el autor se ha servido del encabalgamiento, es decir, como hemos señalado ya, del desequilibrio entre verso y sintaxis, aquí separando la preposición (*para*) y el sustantivo al que rige y con el que forma una unidad sintagmática preposicional.

Ficha nº 4

1.- Nos encontramos ante un texto cuya primera percepción visual de nuevo nos muestra que está escrito en verso y métricamente “parece” que en una serie de versos semejante a la del texto de la ficha anterior. Nos detendremos tan solo en el análisis y comentario de alguno de sus aspectos: los que nos permitan sacar alguna conclusión sobre la relación de ambos y su sentido final. Esta observación también nos valdrá para recordar algunos aspectos técnicos relativos al cómputo silábico de los versos en español.

Así, por ejemplo, detectamos:

- Un predominio, de nuevo, de las estructuras de 11 y 7 sílabas. Especifiquemos que en este caso es mayor la presencia de los versos tetradecasílabos (los clásicamente llamados alejandrinos), divididos por una pausa mayor en dos hemistiquios: 7 + 7:

Algunos ejemplos:

v. 3: Con la luz su mer gí da /**déu** na muchacha triste: 7 + 7

v.7 Pero habrá que **cenar** / tal vez alguna copa: 7 + 7

- En el primer caso observamos un ejemplo claro de sinalefa al comienzo del segundo hemistiquio.; ¿Y en el v. 7? El primer hemistiquio parece tener tan solo 6 sílabas si consideramos también la sinalefa:

*Pe **roha** brá que ce **nár*** (2) 6 + 1 0 7

Es el momento de recordar la regla, según la cual, en español, cuando un verso (o un hemistiquio en este caso) acaba en sílaba aguda u oxítónica, se cuenta una sílaba más.

De la misma manera, se considera que una palabra esdrújula o proparoxítónica en final de verso equivale tan solo a dos sílabas métricas debido, claro está, a la natural pérdida de intensidad de la sílaba interior, postónica:

v.8: Ca si vi vír sin vin cu **loy** sin lí (mi) tes : 12 – 1 = 11

v. 12: *Ba joe di fi cios de tem blo a **cuá** (ti) co* 12 – 1 = 11

Y para terminar esta breve mirada a las cuestiones métricas, observemos el verso 13:
Te dije: 3 sílabas tan solo, sin otra posibilidad (ni de acortamiento, ni de alargamiento, ni de sinalefa... según hemos visto que puede haber)

¿Será resultado de una irregularidad? ¿Habrá dejado el poeta algunos versos fuera del esquema predominante que nos permitiría concluir que se trata de un poema compuesto de versos de siete y once sílabas en distribución no cerrada? ¿Dejaría, ahí en medio, uno de 3 sílabas? Tal vez sea momento de volver al texto de la ficha 3. También allí encontrábamos dos versos disonantes en cuanto al número de sílabas:

Kilómetros: 4 sílabas

De sus asientos: 5 sílabas.

Teniendo en cuenta que llevamos preguntándonos durante nuestro comentario sobre la relación entre los diversos textos propuestos, ¿Podría concluirse hasta qué punto esa relación es tan intensa como para formar una sola cosa? Desde el punto de vista métrico formal tal vez nos explicaría estas aparentes disonancias que comentamos.

2.- Desde el punto de vista del contenido

El texto nos ofrece datos que nos permiten hablar de personajes compartiendo una situación: es el momento del inicio de un viaje, de un vuelo (“al aeropuerto no”) que acaba de despegar de la ciudad de Nueva York (“al fondo todavía”), tras una “despedida” no deseada.

3.- La voz

En la Ficha nº 1, el emisor era anónimo, impersonal; en las Fichas nº 2 y 3 nos parecía oír la voz de una azafata de un vuelo comercial. ¿Y en este caso? Si observamos detenidamente los datos que el texto nos proporciona (intentando siempre caer en la tentación de quedarnos en el umbral del análisis de un texto con tan solo la primer impresión), vemos lo siguiente: estamos ante un “yo” que da al texto un fuerte componente expresivo, un “yo” explícito, por otra parte, gramaticalmente: “Te dije” (v. 13), “que nunca resistí....” (v. 14), “prefiero....” (v.16).

Y frente al yo, un “tú” evocado y también presente formalmente: “tu cuerpo en el pasillo” (v. 4) “Te dije” (v. 13), “tu recuerdo” (v.16) “me tienes que llamar” (v. 23). Se trata, por tanto, de un texto de estructura dialogal bajo la forma de un monólogo

interior entre el que, a modo de música de fondo y contrapunto, se escucha otra voz, que por un lado establece el contraste (subjetividad frente a objetividad; impersonalidad frente a expresividad; lenguaje técnico y denotativo, frente a la expresión connotativa no exenta, por otra parte, elaboración poética.). Por otro lado, esa voz “profesional” sirve para contextualizar el discurso, para llevarnos a la situación en la que el mismo se produce.

Y más, ese “tú” (que nos permite pensar en el tipo de relación que ha existido: “cenar, alguna copa”, “mi casa”, “el Bar Andalucía...”, “dos desnudos en penumbra”) no está solamente evocado: sus palabras también nos llegan, en una ráfaga, en una frase que bien pudo ser el comienzo (¿Podría repetirme el título del libro?) de una relación con un fondo de Universidad, profesor, alumnos... Es la tercera voz de este poema, discreta pero intensamente coral.

Y junto a la diferencia de voces, la forma del lenguaje.

4.- El lenguaje

Indiquemos aquí algunos rasgos del texto que puedan corroborar nuestra impresión de que, ahora sí, estamos ante un registro “poético”. Valga subrayar que se trata, éste, ni más ni menos que de un “uso especial de lenguaje”, es decir, del lenguaje común usado “de otra forma” o, dicho de otro modo, que no existe un lenguaje poético específico y diferente, sino un uso que se caracteriza por la potenciación de ciertos rasgos y, sobre todo, por la voluntad artística de proponer un tipo de comunicación especial y más allá de la mera función representativa.

Así, *recurrencia* y lo que entendemos en general por *desviación* (desviación de la *Norma*) son recursos propios del mensaje que no sólo pretende transmitir una información. Lo hemos visto en la estructura externa –versal- del texto así como en la repetición de segmentos sintagmáticos u oracionales sin función comunicativa y sí intensiva o rítmica. Las quiebras sintácticas, el *hipérbaton* o el *anacoluto*, la frase nominal, tan descriptiva, son “recursos” (en el sentido tradicional del término) presentes en el texto, aparte de las famosas “figuras” de la retórica clásica. Intensificación, pues, de usos es lo que encontramos, por ejemplo, en el uso de la aposición (vv . 2-3).

Y junto a ella, la *combinación* que también podemos llamar anómala o inesperada, más allá de las habituales y con una potenciación, por ello, de otros significados más allá de los denotativos, con el consiguiente efecto de sorpresa, básico en la creación literaria.

Un ejemplo del texto: ¿cómo entender el verso “*altos* como tu cuerpo en el pasillo” si no es con la asociación con el que debe ser el verso precedente (la otra voz del texto, otro mensaje, otro tono, otra intención): “Mantendremos en vuelo doce mil *pies* de altura”, en un ejercicio de asociación tan natural como sorprendente?

Asociación inesperada es, en fin, lo que produce metáforas como “los cristales del alba” o sintagmas como “edificios de temblor acuático”.... Todo ello, al lado de fragmentos de la lengua hablada o coloquial (“pero habrá que cenar...” “me tienes que llamar”...)

Estos y otros rasgos nos pondrán en camino para la plena comprensión del poema y, sobre todo, para el placer que supone el conocimiento reflexivo de una obra de arte.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	5
UNIDAD DIDÁCTICA: LAS FIGURAS RETÓRICAS	7
<i>Alicia Silvestre Miralles</i>	
Propuesta de actividades	
Soluciones	
Bibliografía e hipervínculos recomendados	
UNIDAD DIDÁCTICA: LOS ISMOS	29
<i>Alicia Silvestre Miralles</i>	
Propuesta de actividades	
UNIDAD DIDÁCTICA: ENSEÑAR Y APRENDER A LEER POESÍA	39
<i>Alicia Silvestre Miralles</i>	
Propuesta de actividades	
Bibliografía	
UNIDAD DIDÁCTICA: UNA EXPERIENCIA CON UN POETA DE LA EXPERIENCIA	71
<i>Elías Serra Martínez</i>	
Introducción	
Conocer: Contenidos.	
Hacer y reflexionar: fichas de trabajo	
Apéndice: solucionario	

ISBN 978-85-61207-14-4



EMBAJADA
DE ESPAÑA
EN BRASIL

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN