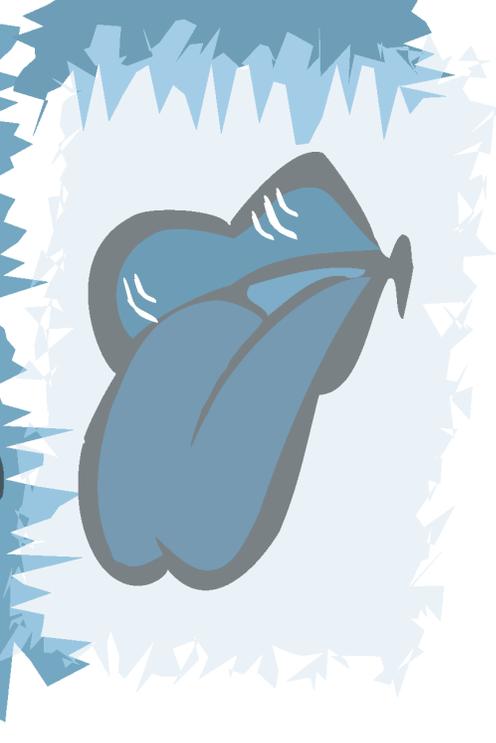
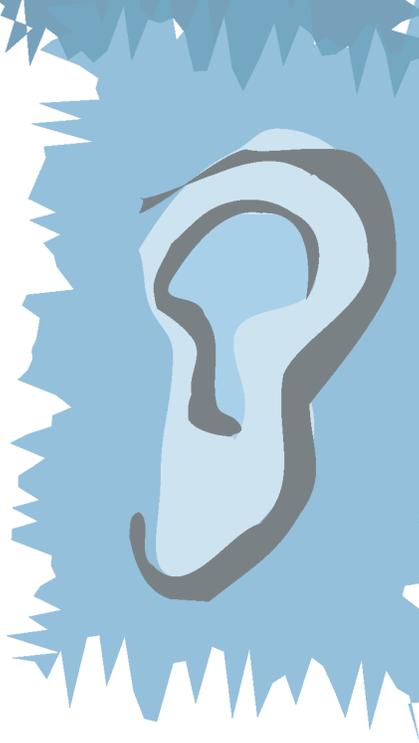
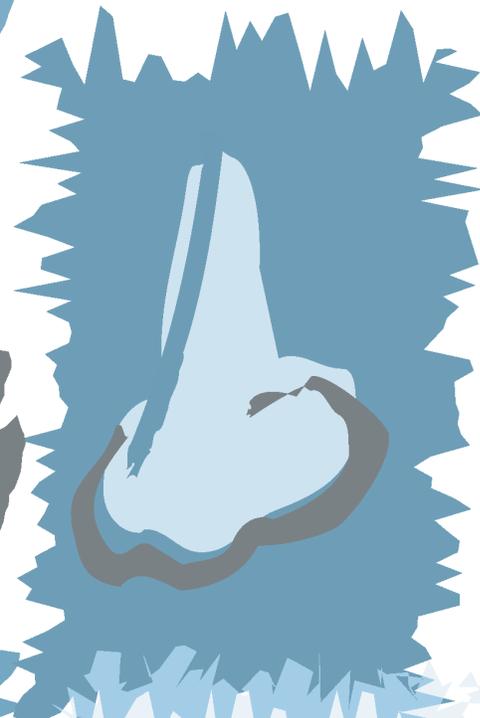


CON LOS CINCO SENTIDOS



Material didáctico para el Área de Lengua
y Literatura de 4º de la ESO

Autores: Alfredo Asiain • y Equipo de Educación en Solidaridad de Alboan

Índice

1. Presentación de Alboan.	5
2. Introducción a la unidad didáctica.	7
3. Aclaraciones previas.	9
4. Claves pedagógicas para trabajar la unidad.	11
4.1. Objetivo general.	11
4.2. Contenidos.	11
4.3. Criterios y métodos de evaluación.	13
5. Propuesta didáctica.	17
Tema 1. Conocimiento perceptual	17
1.1. Los sentidos y la precepción	
1.2. Arte y percepción	36
1.3. Percepción del otro: imaginario	73
Tema 2. Conocimiento emocional	17
2.1. Los sentimientos	
2.2. El conocimiento emocional del arte	36
2.3. Autoconocimiento emocional	73
2.4. Conocimiento emocional del otro: empatía	73
Tema 3. Conocimiento racional	17
3.1. Conocimiento racional. Información y prejuicios sobre el otro	73
6. Evaluación de la unidad didáctica.	107
6.1. Propuesta de evaluación para el alumnado.	108

6.2. Propuesta de evaluación para el profesorado.	111
7. Bibliografía.	115
8. Otros recursos en la red.	117

1.

Presentación de Alboan



Alboan es una plataforma de encuentro entre organizaciones y personas del Norte y del Sur que, desde la experiencia compartida, trabajan por la transformación social para que el desarrollo humano, la vida digna y la justicia sean patrimonio de todas las personas.

A través del área de Formación, **Alboan** hace una apuesta por la formación de la cultura de la solidaridad. Queremos, por tanto, contribuir a que cada vez más grupos y personas se comprometan en la construcción de una “ciudadanía activa, crítica y solidaria” que apueste por la transformación social hacia un mundo más justo y humanizado.

Para ello desplegamos nuestra labor en 3 ámbitos:

- Educación en solidaridad.
- Voluntariado.
- Formación sociopolítica.

En cada una de estas áreas trabajamos mediante

1. Iniciativas de formación.
2. Promoción de experiencias de solidaridad.
3. Generación de espacios de encuentro y reflexión.
4. Difusión de nuestras propuestas educativas.

En nuestra opinión, y más allá de los tópicos, la educación encierra un nada desdeñable potencial para la transformación social. A pesar de que la “competencia” con otras instancias de socialización es fuerte, la escuela sigue siendo un espacio importante de transmisión de valores. También en la escuela se crea *cultura*, y no en el sentido de un conjunto de conocimientos, sino como forma en que las personas se

relacionan, sienten, construyen significados, organizan su vida en torno a determinada constelación de valores... Y es en este terreno donde educadores y educadoras podemos incidir: en la creación de cultura, en el surgimiento de una *cultura de la solidaridad*. Sólo desde la base de personas que viven en clave de solidaridad será posible la adopción de medidas efectivas que nos hagan avanzar hacia un orden mundial más justo y humano.

Por estas razones, en Alboan hemos hecho una apuesta fuerte por la educación para el desarrollo y la solidaridad. Dentro de este esfuerzo se sitúa el proyecto de elaboración de materiales didácticos, uno de cuyos frutos tienes entre tus manos.

Las unidades didácticas de esta colección han sido elaboradas por un equipo de educadores y educadoras con el acompañamiento y asesoría de Alboan. El proceso, prolongado en el tiempo, ha tenido varias fases:

- Motivación y formación de un grupo de profesores y profesoras.
- Selección de temas que estuvieran dentro de las programaciones ordinarias de las asignaturas.
- Diseño de actividades que incorporaran el enfoque de la educación para la solidaridad: metodologías activas, participativas y cooperativas que vinculan la realidad local y la global, y orientadas a la acción.
- Puesta en práctica de las actividades, contraste con la experiencia de aula.
- Evaluación y mejora.
- Publicación.
- Evaluación por parte de los y las usuarias.

Esperamos que este material, en el que se recoge nuestra experiencia de trabajo y, sobre todo, nuestra ilusión, sea útil, sugerente e inspirador para otros agentes educativos que comparten con nosotros y nosotras una misma esperanza: *es posible construir un orden mundial basado en una solidaridad auténtica.*

2

● Introducción a la unidad didáctica

El **historicismo** y el cientifismo de la cultura occidental han representado una verdadera lobotomía para el ser humano al que se le ha convertido en analfabeto sentimental¹, consecuencia de desacreditar toda su dimensión no empírica ni racional. Esta tendencia ha instaurado una peligrosa paradoja: ha desarrollado hasta cotas insospechadas la producción y reproducción de las imágenes, pero las ha tratado con una desconfianza iconoclasta. Esta sociedad globalizada (2000:27) ha abandonado lo imaginario en el arte de persuadir y descuidando el arte de demostrar, de conocer. Y ese peligroso pensamiento oficial o único (2000:30) ha acabado por convertirse en un "pensamiento sin imagen": frío, deshumanizado y plagado de peligros. Gilbert Durand (2000:138) alerta sobre algunos:

"Triple peligro para las generaciones del zapping: peligro cuando la imagen ahoga lo imaginario, peligro cuando nivela los valores del grupo –ya sea nación, cantón o "tribu"-, peligro por fin cuando los poderes constitutivos de cualquier sociedad se ven sumergidos y erosionados por una revolución civilizacional que escapa a su control..."

A estos tres peligros (ahogo de la imaginación, nivelación o uniformidad y erosión de los pilares de la sociedad), personalmente añadiría otro de gran transcendencia: la ilusión de referencialidad. Esto es, sucumbir al espejismo de considerar como real absoluto lo que demuestra el discurso tecno-científico-racionalista sin percibir las propias limitaciones de ese discurso y la existencia de otras dimensiones vitales. De esta manera, esta exploración del ser humano historicista y cientifista niega la existencia de esas otras dimensiones y acaba por considerar real-absoluto lo que tan sólo es real-empírico o racional, convirtiendo esta realidad incompleta en una nueva ficción o mitología. Dicho de otro modo, si el conocimiento tecno-científico-racionalista del ser humano margina dimensiones antropológicas esenciales, parecerá real, pero no será absolutamente real. La causa de todo ello radica en la omnipresencia de los sentimientos y en los límites de la conciencia, sin los cuales, como dice E. Pöppel (1993:219), *"sólo existiría para el ser humano el caos"*. Ese pensamiento "oficial" ha

¹ La expresión pertenece al psiquiatra Rojas Marcos.

arrinconado y subordinado otras formas de conocimiento necesarias para la humanidad. G. Deleuze y F. Guattari (1995:234) describen todas estas formas:

“Lo que define el pensamiento, las tres grandes formas del pensamiento, el arte, la ciencia y la filosofía, es afrontar siempre el caos, establecer un plano, trazar un plano sobre el caos. Pero la filosofía pretende salvar lo infinito dándole consistencia: traza un plano de inmanencia, que lleva a lo infinito acontecimientos o conceptos consistentes, por efecto de la acción de personajes conceptuales. La ciencia, por el contrario, renuncia a lo infinito para conquistar la referencia: establece un plano de coordenadas únicamente indefinidas o unas proposiciones referenciales, por efecto de la acción de unos observadores parciales. El arte se propone crear un finito que devuelva lo infinito: traza un plano de composición, que a su vez es portador de los monumentos o de las sensaciones compuestas, por efecto de las figuras estéticas”.

Y lo que es más importante todavía (G. Deleuze y F. Guattari;1995:254-255):

“Los tres planos son irreductibles con sus elementos: plano de la inmanencia de la filosofía, plano de composición del arte, plano de referencia o de coordinación de la ciencia; forma del concepto, fuerza de la sensación, función del conocimiento; conceptos y personajes conceptuales, sensaciones y figuras estéticas, funciones y observadores parciales”.

Estos tres planos, por tanto, poseen igual jerarquía y se entrelazan e interfieren, pero sin síntesis ni identificación. El gran reto de la humanidad será, es, integrarlos en un pensamiento heterogéneo, algo así como lo que Francisco de Goya intuía en esta bella reflexión:

“La fantasía, aislada de la razón, sólo produce monstruos imposibles. Unida a ella, es la madre del arte y fuente de sus deseos”.

En consecuencia, se aprecia que el modelo cultural globalizado del ser humano occidental u occidentalizado margina el plano emocional (artístico, simbólico, imaginario, mítico) del pensamiento, primando el pensamiento racional, científico y tecnológico caracterizado por la causalidad hasta tal punto, que incluso se ha impuesto en los sistemas de escolarización universal. El problema estriba en que esta hipertrofia racionalista y cientifista no suprime toda la vertiente afectiva – no puede hacerlo -, sino que la deja a la deriva, fuera de los objetivos educativos prioritarios, con el peligro de estar sometida a los vaivenes y necesidades ficticias de la sociedad de mercado globalizada.

Desde esta perspectiva, consideramos que cualquier modelo cultural de educación para la solidaridad deberá actuar no sólo en el plano racional, sino también en el imaginario de las percepciones y de las emociones. Educar en valores solidarios será muchas veces reeducar el imaginario de los individuos y de las sociedades que, bien por vía de la tradición endocultural, bien a través de otros medios de socialización, es la raíz de la indiferencia, la desconfianza, el miedo e, incluso, el odio al otro. Las ONGDs conscientes de estos retos, venimos planteando desde hace tiempo la necesidad de actuar, de educar para la solidaridad en nuestras sociedades del norte.

Pero quizás la pregunta más difícil es cómo hacerlo. La única manera de actuar sobre lo imaginario es explorarlo, conocerlo individual y colectivamente.

Gilbert Durand (2000), el gran impulsor del estudio de lo imaginario, cree que es lo propio del ser humano esto es, la facultad de simbolización de donde emanan todos los miedos, todas las esperanzas y todos sus frutos culturales. Nos lo define J. J. Wunenburger (en Gilbert Durand; 2000:9-10):

“Sin embargo lo imaginario representa, mucho más ampliamente, el conjunto de imágenes mentales y visuales, organizadas entre ellas por la narración mítica (el sermo mythicus), por la cual un individuo, una sociedad, de hecho la humanidad entera, organiza y expresa simbólicamente sus valores existenciales y su interpretación del mundo frente a los desafíos impuestos por el tiempo y la muerte. Lo imaginario (...) se convierte de este modo en una categoría antropológica, primordial y sintética, a partir de la que pueden entenderse las obras de arte, y también las representaciones racionales (por lo tanto, la ciencia misma) y a fin de cuentas el conjunto de la cultura”.

Desde nuestro objetivo de impulsar una cultura de la solidaridad, se hace necesario recrear un conocimiento heterogéneo antropológico y primordial, integrador de los distintos tipos de conocimiento. Es necesario superar el racionalismo occidental, que caracteriza brillantemente Rafael Díaz-Salazar (1997:13):

“En el norte, la mayoría de los ciudadanos son ciegos y, por eso, la racionalidad de occidente es una racionalidad unidimensional: la razón instrumental, no una racionalidad compasiva, ni tampoco una racionalidad racional porque ésta sería la capaz de conocer científicamente lo que acontece, estableciendo sus estrategias de acción. Cuando el principal problema de la humanidad ni siquiera es vislumbrado, ahí hay una racionalidad profundamente irracional, meramente tecnocrática e instrumental”.

En definitiva, pretendemos que “Con los cinco sentidos” contribuya a crear un nuevo lenguaje, una nueva pedagogía para la solidaridad que supere este racionalismo unidimensional y tecnocrático y nos conduzca a una ética de la solidaridad² y al nacimiento de una compasión sostenida³. Una manera de estar en el mundo en la que la solidaridad es, como afirma José María Mardones, atención, dedicación y responsabilidad ante el otro.

¿Por dónde empezar? Consideramos que la asignatura de Lengua y Literatura española nos ofrece un marco privilegiado: contamos con los objetivos centrales del estudio y manejo del lenguaje en todas sus potencialidades y de las capacidades perceptuales, afectivas y conceptuales de la Literatura.

² Xabier Etxeberria (1997).

³ Rafael Díaz-Salazar (1997:16).

3. Aclaraciones previas

Esta unidad didáctica está pensada para que se realice en el marco de la asignatura de Lengua y Literatura española, tal y como ha sido aplicada por sus autores. No obstante, por tratarse de un material abierto que ofrece grandes posibilidades de adaptación, permite la utilización de temas o actividades desde otras disciplinas curriculares y en el ámbito de la educación no formal.

Asimismo, destacamos que a lo largo de toda la unidad se ha realizado un esfuerzo especial por representar de igual manera a las mujeres y a los hombres a través de un lenguaje inclusivo. No existe, ciertamente, una sola fórmula, así que hemos optado por diferentes alternativas al lenguaje androcéntrico, siguiendo las sugerencias de Emakunde (Instituto Vasco de la Mujer):

- Uso de genéricos reales y nombres abstractos.
- Uso de las formas personales de los verbos y pronombres.
- Uso de los dos géneros gramaticales en el caso de los grupos mixtos.
- Uso de las barras sólo en documentos tales como fichas, tablas, etc.

Por otra parte, señalamos que la unidad consta de tres temas, los cuales se dividen a su vez en varios subtemas. Para cada uno de ellos se representan una serie de actividades. Al comienzo de cada subtema el profesorado cuenta con los objetivos, la descripción de la actividad y el material necesario. Además, la mayoría de las actividades cuentan con documentación complementaria que sugerimos sea revisada por el profesorado antes de su puesta en práctica.

A lo largo de la unidad didáctica aparecen una serie de iconos que hacen referencia a los siguientes aspectos:



Guía para el profesorado



Dinámica grupal



Actividad



Solucionario para el profesorado



Dinámica individual



Documentación complementaria

4

● Claves pedagógicas

4.1. Objetivo generales

- Comprender discursos orales y escritos, imágenes y obras artísticas perceptual, emocional y racionalmente, reconociendo sus diferentes finalidades y las situaciones de comunicación en que se producen.
- Expresarse oralmente y por escrito con coherencia y corrección, de acuerdo con las diferentes finalidades y situaciones comunicativas, adoptando progresivamente un estilo expresivo propio que dimane del autoconocimiento emocional y del conocimiento del otro.
- Reconocer y analizar las propias percepciones, emociones y pensamientos como medio para fomentar una identificación real con el otro desde el interés, el respeto y la solidaridad
- Interpretar el discurso procedente de los medios de comunicación y del imaginario colectivo, con especial atención al análisis de la expresión oral y escrita, así como a su relación con los códigos no verbales, con el fin de ampliar las destrezas discursivas y desarrollar, a la vez, una actitud crítica ante dichos mensajes.
- Valorar la lectura y la escritura como formas de comunicación y como fuentes de enriquecimiento cultural y de conocimiento y placer personal.
- Acceder con autonomía creciente a las obras literarias y artísticas. Paralelamente, utilizar de forma consciente las posibilidades expresivas, estéticas y lúdicas de la lengua en la producción de textos de intención creativa que acojan percepciones, emociones y reflexiones sobre uno mismo y sobre el otro.

4.2. Contenidos

4.2.1. Conceptuales

- La percepción humana: definición y características de los sentidos.
- Percepción del arte: conceptos básicos.
- Conceptos y vocabulario específico del comentario de arte y de cine.
- Los sentimientos: definición y características.
- Principales recursos retóricos.
- Géneros literarios: características y diferencias fundamentales.
- Conceptos y vocabulario específico del comentario de textos narrativos, dramáticos y líricos.
- Función poética y características principales de la expresión literaria.
- El texto como unidad comunicativa.
- Los diferentes tipos de texto y su relación con los parámetros contextuales y la intención del emisor.
- Los factores del contexto comunicativo (emisor, receptor, relación entre ambos, presencia o ausencia de los mismos, canal, intencionalidad del emisor...) y su reflejo en el texto.
- Mecanismos lingüísticos de manipulación.
- Comunicación periodística: información y opinión.
- Conceptos de léxico y semántica: sinonimia, antonimia, campo semántico e isotopía.
- Comunicación escrita: características de la descripción, narración y argumentación.
- Comunicación oral: características del debate.

4.2.2. Procedimentales

- Observación y análisis de las sensaciones, emociones e ideas de obras artísticas y literarias.
- Comentario de obras artísticas y literarias
- Exploración de las posibilidades comunicativas de los lenguajes no verbales.
- Lectura expresiva y declamativa de textos.
- Elaboración de un juicio personal razonado sobre algunos textos literarios.
- Producción de textos de intención literaria.
- Análisis de prensa comparativo de diferentes tipos de textos.
- Fortalecimiento del hábito de lectura.
- Adquirir una creciente precisión y corrección en el uso de la lengua.
- Utilización de la escritura como modo de organización del pensamiento y las emociones.
- Comunicación oral: aprender a intervenir en un debate.
- Utilización habitual del diccionario y de diversas fuentes de documentación.
- Selección, localización, consulta y aprovechamiento de las fuentes de información escrita, oral, audiovisual e informática para la realización de determinados trabajos.
- Adquisición de estrategias de participación y colaboración en tareas grupales.
- Detección y eliminación de estereotipos y prejuicios respecto del que consideramos "diferente".

4.2.3. Actitudinales

- Fomento del espíritu crítico ante usos de la lengua que denoten discriminación, reduccionismo o manipulación
- Disposición a usar el lenguaje de forma respetuosa y precisa, evitando en particular estereotipos, vocablos groseros y expresiones ofensivas o discriminatorias.
- Adquisición de una actitud crítica ante el contenido ideológico de las obras literarias y de los medios de comunicación.
- Interés por conocerse a sí mismo a través de la observación de las propias sensaciones, emociones y pensamientos.
- Aumento del interés por la lectura como fuente de placer y de documentación.
- Establecimiento de criterios propios de selección y valoración de obras artísticas y literarias.
- Suscitar un interés por los medios de comunicación periodística y por los medios de expresión artística.
- Valoración de la importancia de la reflexión sobre la lengua para regular las producciones lingüísticas propias y para comprender las ajenas.
- Desarrollar un buen grado de empatía o identificación con "el otro".
- Acercarse a otras realidades culturales a través de la literatura.

4.3 Criterios y métodos de evaluación

Tema 1. Conocimiento perceptual

Actividades 1 a 13

Contenidos conceptuales	Puntuación	Método
• La percepción humana: definición y características de los sentidos.	• 20%	Fichas de trabajo
• Conceptos de léxico y semántica: sinonimia, antonimia, campo semántico e isotopía.	• 20%	Fichas de trabajo
• Percepción del arte: conceptos básicos.	• 20%	Nota de grupo. Entrega de fichas
• Los sentimientos: definición y características.	• 20%	Ficha de trabajo
• El texto como elemento dotado de un significado, de una estructura y de una cohesión interna.	• 20%	Entrega de "Mi experiencia"
Puntuación final de contenidos conceptuales.....		

Contenidos procedimentales	Puntuación	Método
• Adquisición de estrategias de participación y colaboración en tareas grupales.	• 10%	Observación directa
• Observación y análisis de las sensaciones, emociones e ideas de obras artísticas y literarias.	• 10%	Fichas de trabajo
• Utilización de la escritura como modo de organización del pensamiento y las emociones.	• 10%	Entrega de "Mi experiencia"
• Exploración de las posibilidades comunicativas de los lenguajes no verbales.	• 10%	Observación del trabajo individual
• Utilización habitual del diccionario y de diversas fuentes de documentación.	• 10%	Observación del trabajo individual
• Lectura expresiva y declamativa de textos.	• 10%	Observación directa
• Adquirir una creciente precisión y corrección en el uso de la lengua.	• 10%	Observación directa
• Comentario de obras artísticas y literarias.	• 10%	Nota de grupo. Entrega de fichas
• Detección y análisis de las sensaciones, emociones y pensamientos que nos despierta el contacto con "el otro".	• 10%	Ficha de trabajo
• Detección y eliminación de estereotipos y prejuicios respecto del que consideramos "diferente".	• 10%	Observación directa

Puntuación final de contenidos procedimentales

Contenidos actitudinales	Puntuación	Método
• Interés por conocerse a sí mismo a través de la observación de las propias sensaciones, emociones y pensamientos.	• 20%	Observación directa
• Valoración de la importancia de la reflexión sobre la lengua para regular las producciones lingüísticas propias y para comprender las ajenas.	• 20%	Observación directa
• Establecimiento de criterios propios de selección y valoración de obras artísticas y literarias.	• 20%	Observación directa
• Aumento del interés por la lectura como fuente de placer y de documentación.	• 20%	Observación directa
• Desarrollar un buen grado de empatía o identificación "con el otro".	• 20%	Observación directa

Puntuación final de contenidos actitudinales

Actividades 14 a 28

Contenidos conceptuales	Puntuación	Método
• Conceptos de léxico y semántica: sinonimia, antonimia, campo semántico e isotopía.	• 10%	Fichas de trabajo
• Los sentimientos: definición y características.	• 15%	Fichas de trabajo
• Conceptos y vocabulario específico del comentario de textos narrativos, dramáticos y líricos.	• 15%	Fichas de trabajo
• Principales recursos teóricos.	• 15%	Fichas de trabajo
• Géneros literarios: características y diferencias fundamentales.	• 15%	Fichas de trabajo
• Función poética y características principales de la expresión literaria.	• 15%	Fichas de trabajo
• El texto como unidad comunicativa.	• 15%	Fichas de trabajo
Puntuación final de contenidos conceptuales.....		

Contenidos procedimentales	Puntuación	Método
• Comentario de obras artísticas y literarias.	• 10%	Entrega de comentarios
• Elaboración de un juicio personal razonado sobre algunos textos literarios.	• 10%	Entrega de comentarios
• Fortalecimiento del hábito de lectura.	• 10%	Observación directa
• Adquirir una creciente precisión y corrección en el uso de la lengua.	• 10%	Observación directa
• Observación y análisis de las sensaciones, emociones e ideas de obras artísticas y literarias.	• 10%	Fichas de trabajo
• Utilización de la escritura como modo de organización del pensamiento y las emociones.	• 10%	Entrega de "Mi relato"
• Utilización habitual del diccionario y de diversas fuentes de documentación.	• 10%	Observación directa
• Adquisición de estrategias de participación y colaboración en tareas grupales.	• 10%	Observación. Nota de grupo
• Exploración de las posibilidades comunicativas de los lenguajes no verbales.	• 10%	Observación directa
• Conceptos y vocabulario específico del comentario de arte y de cine.	• 10%	Entrega de comentarios
Puntuación final de contenidos procedimentales.....		

Contenidos actitudinales	Puntuación	Método
• Fomento del espíritu crítico ante usos de la lengua que denoten discriminación, reduccionismo o manipulación.	• 12,5%	Observación directa
• Disposición a usar el lenguaje de forma respetuosa y precisa, evitando en particular estereotipos, vocablos groseros y expresiones ofensivas o discriminatorias.	• 12,5%	Observación directa
• Interés por conocerse a sí mismo a través de la observación de las propias sensaciones, emociones y pensamientos.	• 12,5%	Entrega de "Mi relato"
• Aumento del interés por la lectura como fuente de placer y de documentación.	• 12,5%	Observación directa
• Establecimiento de criterios propios de selección y valoración de obras artísticas y literarias.	• 12,5%	Observación directa
• Valoración de la importancia de la reflexión sobre la lengua para regular las producciones lingüísticas propias y para comprender las ajenas.	• 12,5%	Observación directa
• Desarrollar un buen grado de empatía o identificación "con el otro".	• 12,5%	Observación directa
• Acercarse a otras realidades culturales a través de la literatura.	• 12,5%	Observación directa

Puntuación final de contenidos actitudinales

Tema 3. Conocimiento racional

Actividades 29 a 31

Contenidos conceptuales	Puntuación	Método
• Los factores del contexto comunicativo (emisor, receptor, relación entre ambos, presencia o ausencia de los mismos, canal, intencionalidad del emisor...) y su reflejo en el texto.	• 20%	Entrega de ficha de análisis de prensa
• Mecanismos lingüísticos de manipulación.	• 20%	Entrega de ficha de análisis de prensa
• Comunicación periodística: información y opinión.	• 20%	Entrega de ficha de análisis de prensa
• Comunicación escrita: características de la descripción, narración y argumentación.	• 20%	Entrega de ficha de análisis de prensa
• Comunicación oral: características del debate.	• 20%	Observación directa

Puntuación final de contenidos conceptuales

Contenidos procedimentales	Puntuación	Método
• Elaboración de un juicio personal razonado sobre textos periodísticos.	• 11%	Entrega de conclusión de la actividad 29
• Análisis de prensa comparativo de diferentes tipos de textos.	• 11%	Entrega de ficha de análisis de prensa
• Adquirir una creciente precisión y corrección en el uso de la lengua.	• 11%	Observación directa
• Utilización de la escritura como modo de organización del pensamiento y las emociones.	• 11%	Entrega de conclusión de la actividad 29
• Comunicación oral: aprender a intervenir en un debate.	• 11%	Observación directa
• Utilización habitual del diccionario y de diversas fuentes de documentación.	• 11%	Observación directa
• Selección, localización, consulta y aprovechamiento de las fuentes de información escrita, oral, audiovisual e informática para la realización de determinados trabajos.	• 11%	Observación directa
• Adquisición de estrategias de participación y colaboración en tareas grupales.	• 11%	Observación directa
• Detección y eliminación de estereotipos y prejuicios respecto del que consideramos "diferente".	• 12%	Observación directa
Puntuación final de contenidos procedimentales.....		

Contenidos actitudinales	Puntuación	Método
• Fomento del espíritu crítico ante usos de la lengua que denoten discriminación, reduccionismo o manipulación.	• 16,6%	Observación directa
• Disposición a usar el lenguaje de forma respetuosa y precisa, evitando en particular estereotipos, vocablos groseros y expresiones ofensivas o discriminatorias.	• 16,6%	Observación directa
• Adquisición de una actitud crítica ante el contenido ideológico de los medios de comunicación.	• 16,6%	Observación directa
• Suscitar un interés por los medios de comunicación periodística y por los medios de expresión artística.	• 16,6%	Observación directa
• Valoración de la importancia de la reflexión sobre la lengua para regular las producciones lingüísticas propias y para comprender las ajenas.	• 16,6%	Observación directa
• Desarrollar un buen grado de empatía o identificación "con el otro".	• 16,6%	Observación directa
Puntuación final de contenidos actitudinales.....		

5

Propuesta didáctica

Tema 1: Conocimiento perceptual

1.1. Los sentidos y la percepción

Actividad 1: El lenguaje de los colores

Actividad 2: El lenguaje de las sensaciones

Actividad 3 : Definiendo sensaciones

Actividad 4: Leyendo con los cinco sentidos

Actividad 5: Agrupando las sensaciones

Actividad 6: El sabor del arte

Actividad 7: Los símbolos y las emociones

Actividad 8: Palabras, emociones, sensaciones

Actividad 9: Mi experiencia

1.2. Arte y percepción

Actividad 10: En la piel del artista

Actividad 11: Iniciación al comentario de una obra artística

1.3. Percepción del otro: imaginario

Actividad 12: Nuestra imagen del Sur

Actividad 13: Típicos tópicos

Tema 2: Conocimiento emocional

2.1. Los sentimientos

Actividad 14: Palabras precisas

Actividad 15: Los nombres de las emociones

Actividad 16: Leyendo con gusto

Actividad 17: El arte de emocionar

Actividad 18: Símbolos, palabras y emociones

2.2. El conocimiento emocional del arte

Actividad 19: Análisis de la forma y recursos retóricos de tres obras literarias

Actividad 20: Géneros literarios y comentario de textos

Actividad 21: Análisis de relatos folklóricos de distintas culturas

Actividad 22: El conflicto en el género dramático

Actividad 23: Sentimientos encontrados

Actividad 24: Comentario comparado de varias artes (cine, literatura y pintura) desde el conflicto

2.3. Autoconocimiento emocional

Actividad 25: Haciendo memoria

Actividad 26: Mi relato

2.4. Conocimiento emocional del otro: empatía

Actividad 27: El otro

Actividad 28: Mi amigo

Tema 3: Conocimiento racional

3.1. Información y prejuicios sobre el otro

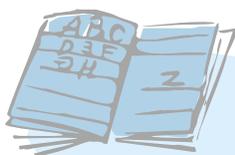
Actividad 29: Información, opinión y prejuicio

Actividad 30: Comunicación escrita: Los inmigrantes y el desempleo en España.

Actividad 31: Nuestras opiniones a debate

Tema 1: Conocimiento perceptual

1.1. Los sentidos y la percepción



Guía para el profesorado

Introducción

Ya en la introducción de la unidad didáctica planteábamos un modelo de conocimiento integrador, heterogéneo, que, partiendo de la percepción de la realidad a través de los sentidos, no marginara los perceptos ni los afectos, sino que lograra relacionarlos y combinarlos con los conceptos racionales y abstractos.

El primer paso en esa dirección es, sin duda, el estudio de los sentidos y de la percepción humana. Dada la profunda dificultad de este propósito, lo ideal sería abordarlo interdisciplinariamente desde asignaturas como Ciencias Naturales o Biología, a partir de los contenidos de psicomotricidad de Educación Física o desde Educación Plástica, aportaciones que añadiríamos a las que alcancemos desde la Literatura y las Artes.

Acercarse a este tema plantea, además, la dificultad añadida de encontrarnos con una pluralidad de enfoques: anatómico, psicológico, artístico, antropológico y educacional, entre otros. Es evidente que no es el momento de explorar todos ellos, por lo que no vamos a detenernos ni en el estudio anatómico ni científico-psicológico de los

sentidos. Para tal fin, existen excelentes monografías divulgativas a las que remitimos en la bibliografía final.

Adoptamos, por consiguiente, un enfoque antropológico que acoge, por su carácter global, al artístico y al educacional, y que intenta aportar un camino de exploración para la educación en solidaridad. Este punto de vista parte de la denominada "Antropología de los sentidos", tal como la define C. Classen (1993a; 1993b; 1994...). Ésta se basa en el concepto de que la percepción sensorial es un acto no sólo físico sino también cultural. Esto significa que la vista, el oído, el tacto, el gusto y el olfato no sólo son medios de captar los fenómenos físicos, sino además vías de transmisión de valores culturales. Por lo tanto, si la percepción está condicionada por la cultura, el mundo se percibe de forma distinta según las culturas. De esta manera, en el caso de la cultura occidental, se advierte un profundo visualismo que dificulta la comprensión de los paisajes sensoriales de otras culturas. Pero es que, además, cuando se examinan los significados asociados a las diversas sensaciones y facultades sensoriales en distintas culturas, se descubre un simbolismo sensorial muy

rico y vigoroso. Estos significados y valores sensoriales forman juntos el *modelo sensorial* al que se adhiere una sociedad, según el cual los miembros de dicha sociedad “interpretan” el mundo o traducen las percepciones y los conceptos sensoriales en una “visión del mundo” particular y, muchas veces, etnocéntrica. En efecto, el estudio del simbolismo sensorial revela forzosamente las jerarquías y los estereotipos a través de los cuales determinados grupos sociales están investidos de autoridad política y moral, mientras que otros están desprovistos de ella y condenados. Por ejemplo, el uso del color de la piel como marca de discriminación es muy común en muchas sociedades; o en el mundo occidental, los códigos olfativos han servido para apoyar a la elite “fragante” o “inodora” y estigmatizar a grupos marginados como los judíos y los negros. En definitiva, este enfoque nos permitirá trascender lo educacional y lo artístico (ver epígrafe I.2) para poder detectar el modelo sensorial de nuestro alumnado y su influjo en la manera de percibir y “estar” con “los otros”.

Efectivamente, la experiencia sensorial, que es siempre una experiencia personal (1988:15) y raíz de todo conocimiento (1988:23), nos permite adaptarnos al medio, que el mundo se nos haga inteligible. Sabemos, sin embargo, que estos sentidos del ser humano tienen unas limitaciones, umbral absoluto y diferencial, y que los que funcionan a distancia, además, (1988:53) precisan fre-

cuentemente de verificación. Es por ello que se les ha mantenido bajo sospecha y que se han desatendido habitualmente en los programas educativos. Pero estas limitaciones no varían el hecho de que el niño aprende globalmente, según un orden que especifica A. Montegú (1981:193):

“Los sentidos del Homo sapiens se desarrollan de acuerdo con la secuencia determinada, a saber, 1º tacto, 2º la audición, y 3º la vista. Sin embargo, al irse acercando la adolescencia, se invierte el orden de la prioridad, ya que la vista ocupa entonces el primer plano, mientras que el tacto cede también el paso a la audición. Huelga subrayar que en los primeros años del desarrollo, las estimulaciones táctiles y auditivas revisten una importancia muy superior a la de las visuales”.

Este visualismo occidental en la adolescencia es el escollo que pretende sortear este bloque de la unidad didáctica.

Dicho de otra forma, educar los sentidos supone en primer término un trabajo profundo de adquisición de léxico y de utilización variada, precisa y matizada, trabajo que va a trascender siempre lo meramente sensorial. Para ello, facilitamos a continuación unas tablas en las que el alumnado encontrará los recursos suficientes para realizar las actividades de este bloque.

Tablas para el alumnado

Aconsejamos fotocopiar las fichas siguientes de manera que el alumnado pueda tenerlas disponibles para la realización de las actividades de este bloque

1. Tablas de sensaciones¹

1.1. Sensaciones visuales

Los colores

Entre el blanco (suma de todos los colores) y el negro (negación del color) el sentido de la vista percibe una gama de tonos muy amplia, dependiente de la onda.

Ondas	Nombres		Gama	Sensaciones	Ejemplos
Larga Parecen estar más cerca de nuestra vista	Rojo Encarnado Rubí Púrpura Carmesí Escarlata Granate Bermellón Naranja Fucsia Rosa Cadmio Beige	cálidos	Claro brillante	Excitan Pasión, lucha, calor, amor, rubor, tensión, fiebre...	Sangre, corazón, tomate, amapola, rubí, sandía, fuego, clavel, vino, carmín, granada, volcán, jazmín...
Radio	Amarillo Dorado Gualdo			Generan dinamismo Infantilidad, delicadeza...	Naranja, rosa, carne...
TV	Cromo Ocre Marrón Ambar Canelado Pardo			Calor, sequía, riqueza, imperio, avaricia... Vetustez, elegancia...	Trigo, limón, sol, oro, plátano, desierto... Barro, barniz, madera, castaña...
Media	Verde Aceitunado Esmeralda Glauco	Templados		Calman Tranquilidad, esperanza, envidia, descanso, promesa, frescor	Hierba, selva, aceituna, ciruela, esmeralda, lechuga...
Corta Dan la impresión de alejarse	Azul Cobalto Cíánico Indigo Marino Celeste Morado	Mate oscuro		Paz, inquietud, frío, lejanía, altitud, pureza, calma, universo...	Cielo, mar, turquesa, cobalto...
Rayos X Gamma Ultravioleta	Violeta Malva Lila Añil			Deprimen Tristeza, penitencia, dolor...	Crisantemo, mora, violeta, hematoma, malva, lila, cardenal...
Cósmicos	Gris			Melancolía Disipación	Ceniza, humo

¹ Marina Cuervo y Jesús Diéguez (1991:189).

1.2. Sensaciones auditivas

Se trata de un sentido a distancia, por lo que junto con la vista son considerados "sentidos nobles". Se le considera anticipatorio.

Los sonidos					
<i>Intensidad o volumen</i>	<i>Altura o tono</i>	<i>Calidad o timbre</i>	<i>Ritmo</i>	<i>Nombres</i>	<i>Imágenes</i>
Atronador Estruendoso Fuerte	Alto Agudo	Agradable	Cadencioso	HUMANOS Voz Grito Susurro	COMPARACIONES Avión / trueno Beso/latigazo
Débil Apagado Inaudible	Grave Bajo	Desagradable	Destemplado	ANIMALES Mugido Maullido Arrullo INANIMADOS Instrumentos musicales Explosión Chasquido	SINESTESIAS Dulce Brillante PERSONIFICACIONES Insultante Amistoso

1.3. Sensaciones táctiles

<i>Gama</i>	<i>Adjetivación</i>	<i>Ejemplos</i>	<i>Imágenes</i>	<i>Provocan</i>
Agradable Blando	Aterciopelado Sedoso	Seres vivos Metales Tierra Agua (sólidos, líquidos, gases)	Comparaciones Sinestesias Personificaciones Connotaciones y evocaciones personales	Dolor Bienestar Suavidad
Duro Desagradables	Terso Viscoso Espinoso			

1.4. Sensaciones olfativas

Los olores				
<i>Gama</i>	<i>Adjetivación</i>	<i>Ejemplos</i>	<i>Imágenes</i>	<i>Provocan</i>
Agradable Fuerte	Aromático	Flores Perfumes Animales Inanimados	Sinestesias Comparaciones Relación con el sabor Evocaciones personales	Excitación Mareo Embriaguez Frescor Bienestar Repulsión Relajación Sospecha
Débil Desagradable	Nauseabundo Fétido			

1.5. Sensaciones gustativas

Los sabores				
Gama	Adjetivación	Ejemplos	Imágenes	Provocan
Agradable Fuerte	Suculento Sabroso	Dulce Amargo Salado Soso Picante Insípido	Azúcar, miel Almíbar... Hiel... Sal... Guindilla... Agua...	Comparaciones Sinestias Personificaciones Evocaciones personales

1.5. Sensaciones cenestésicas²

Según Eduardo Soler esta sensibilidad no responde a las funciones de un solo órgano, sino que recoge las impresiones que se perciben por las articulaciones, los músculos, los tendones, las vísceras y el sistema locomotor. El alcance de las sensaciones cenestésicas es el siguiente:

1. nuestro esquema corporal,
2. los movimientos que realizamos,
3. la posición que tenemos,
4. la orientación corporal y
5. el peso.

2. Clasificación de los sentidos

El alumnado debe aprender a clasificar los sentidos según estos dos criterios:

1º CRITERIO: información del mundo externo / no información del mundo externo	
Suministran información del mundo externo	Son subjetivos y no dan idea del mundo externo
TACTO Y SENTIDO CENESTÉSICO	VISTA, OÍDO, OLFATO Y GUSTO

2º CRITERIO: sentidos a distancia / sentidos de proximidad	
Suministran información a distancia del objeto y tradicionalmente se les denomina "sentidos nobles"	Suministran información por proximidad y tradicionalmente se denominan "sentidos inferiores"
OÍDO Y VISTA	SENTIDO CENESTÉSICO, TACTO Y GUSTO
OLFATO	

² Eduardo Soler Fierrez (1988:175-191)

3. Clasificación de las sensaciones

Tabla general de sensaciones

<i>Acciones específicas</i>	<i>Sensaciones</i>	<i>Órganos</i>	<i>Sentidos</i>
Mirar, observar, otear, ver.	Ópticas	Ojos	Vista
Escuchar, oír.	Acústicas	Oídos	Oído
Olfatear, oler.	Olfativas	Nariz	Olfato
Degustar, paladear, probar.	Gustativas	Lengua	Gusto
Sentir calor o frío.	Térmicas	Piel	Tacto térmico
Repesar, sentir mayor o menor peso, sopesar. Acariciar, accionar.	Ponderales	Piel	Tacto bárico
Agarrar, asir, besar, acariciar, accionar, coger, empujar, frotar, manosear, palpar, rozar, tirar, tocar.	Táctiles o hápticas	Piel	Tacto
Andar, deambular, detenerse, moverse, pararse, recorrer, saltar.	Cenestésicas	Sistema locomotor	Equilibrio, posición y movimiento
Percibir distancias, saber el lugar que se ocupa, apreciar el volumen.	Esterognósicas	Articulaciones y músculos varios.	Orientación.

2. Objetivos

- Acrecentar el léxico sensorial.
- Potenciar el empleo de este léxico con precisión y variedad.
- Fomentar el manejo de diversas clases de diccionarios.
- Explorar las posibilidades comunicativas de los lenguajes no verbales.
- Utilizar la escritura como modo de organización del pensamiento.
- Potenciar el interés por utilizar los recursos del lenguaje escrito y por explorar sus posibilidades.
- Cultivar la percepción sensorial con un método adecuado.

3. Secuencia de las actividades

ACTIVIDAD 1: El lenguaje de los colores

- *Descripción:* contemplaremos el cuadro *Día del Señor* de Paul Gauguin. El alumnado deberá observarlo fijándose en los colores y en las formas que aparecen en él. A partir de esta observación deberán detallar en la ilustración que se les facilita los nombres concretos de los colores y las formas del cuadro.
- *Material necesario:* imagen del cuadro de Paul Gauguin *Día del Señor* (se aconseja proyectarlo en diapositiva durante el tiempo que dure la actividad) e imagen en papel.

Aconsejamos además:

- Diccionario de la Lengua española. Recomendamos la edición de bolsillo del DRAE (1992).
- Diccionario de uso de la Lengua española. Recomendamos el de María Moliner.
- Diccionario de sinónimos y antónimos. Cualquiera de los que están a la venta en el mercado. Por ejemplo, el Diccionario de Sinónimos, antónimos e ideas afines de Andrés Santamaría (1979).
- Diccionario ideológico. Recomendamos el Diccionario ideológico de la Lengua española de Julio Casares (1975).
- *Dinámica:* individual.
- *Tiempo aproximado:* 50 minutos.
- *Ver:* documentación complementaria.

ACTIVIDAD 2: El lenguaje de las sensaciones

- *Descripción:* proponemos al alumnado ahondar en el lenguaje de las sensaciones para enriquecer su vocabulario. Para ello, deberán buscar los sinónimos y antónimos correspondientes a un listado de sensaciones olfativas, auditivas, gustativas y táctiles.
- *Material necesario:* Diccionario de la Lengua Española. Recomendamos la edición de bolsillo del DRAE (1992).
- *Dinámica:* individual.
- *Tiempo aproximado:* 30 minutos.

ACTIVIDAD 3: Definiendo sensaciones

- *Descripción:* en la misma línea que la actividad anterior el alumnado deberá definir un listado de sensaciones propuestos y agruparlas según se trate de una sensación táctil, visual, gustativa, etc. Introducimos así la clasificación de las sensaciones, base de actividades posteriores.
- *Material necesario:* Diccionario de la Lengua Española. Recomendamos la edición de bolsillo del DRAE (1992).
- *Dinámica:* individual.
- *Tiempo aproximado:* 30 minutos.

ACTIVIDAD 4: Definiendo sensaciones

- *Descripción:* leyendo con los cinco sentidos.
- *Material necesario:* los siguientes textos:
 - Fragmento: Con la Punta de la Lengua. Isabel Allende. Afrodita. Cuentos, Recetas y Otros Afrodisíacos. pp. 69-72
 - Tarde del trópico. Rubén Darío
 - A Dafne ya los brazos le crecían. Gracilaso de la Vega
- *Dinámica:* individual y grupal.
- *Tiempo aproximado:* 50 minutos.
- *Ver:* documentación complementaria para el profesorado.

ACTIVIDAD 5: Agrupando las sensaciones

- *Descripción:* Partimos de las tablas obtenidas en la actividad anterior. Tras una breve explicación del profesor o la profesora para aclarar los conceptos de campo semántico o isotopía, se intentará agrupar todo el léxico en campos semánticos para que el alumnado reflexione cómo los autores literarios consiguen transmitir sensaciones a través de las palabras.
- *Material necesario:* Los mismos textos que en la actividad anterior
 - Fragmento: Con la Punta de la Lengua. Isabel Allende. Afrodita. Cuentos, Recetas y Otros Afrodisíacos. pp. 69-72
 - Tarde del trópico. Rubén Darío
 - A Dafne ya los brazos le crecían. Gracilaso de la Vega
- *Dinámica:* individual
- *Tiempo aproximado:* 30 minutos
- *Ver:* documentación complementaria y solucionario para el profesorado

ACTIVIDAD 6: El sabor del arte

- *Descripción:* a partir de las obras propuestas, el alumnado debe colocar en el epígrafe "Detalle de la obra artística" de la tabla cuantos elementos le transmitan alguna sensación. Posteriormente tiene que definir si ese elemento transmite una sensación visual, auditiva, gustativa, olfativa, táctil, cenestésica, o varias a la vez, y definirla con una palabra en la/s columna/s correspondiente/s. Es importante que intente evocar cuanto le sugiera la obra.
- *Material necesario:* proyección en diapositiva de las siguientes obras artísticas el tiempo que dure la actividad:
 - Apolo y Dafne. Gian Lorenzo Bernini.
 - La persistencia de la memoria. Salvador Dalí Domènch.
 - El almuerzo. Claude Oscar Monet.
 - El matrimonio Arnolfini. Jan Van Eyck.
 - El caminante ante la niebla. Gaspar David Friedrich.

Audición musical de Las cuatro estaciones. Antonio Vivaldi. Audición del Presto: Tempo impetuoso d'estate del Concerto 2: Summer. Duración: 2:52. Violin: Alexander Pervomaysky. Baroque Festival Orchestra. Conductor: Alberto Lizzio.

- *Dinámica*: grupal.
- *Tiempo aproximado*: 50 minutos.
- *Ver*: solucionario para el profesorado.

ACTIVIDAD 7: Los símbolos y las emociones

- *Descripción*: continuando con las imágenes de la actividad anterior, el alumnado deberá agrupar las sensaciones definidas en campos semánticos.
- *Dinámica*: grupal.
- *Tiempo aproximado*: 30 minutos
- *Ver*: documentación complementaria y solucionario para el profesorado

ACTIVIDAD 8: Palabras, emociones, sensaciones

- *Descripción*: la actividad comienza con la lectura de un texto lírico, otro narrativo y un último dramático (escenificado). Tras la lectura y comprensión de los textos, el alumnado deberá detectar los símbolos presentes en los textos y anotarlos en orden en la primera columna de la tabla inferior e intentar clasificarlos según la tipología que figura en el epígrafe c.

Después se irán valorando y recogiendo las aportaciones de toda la clase en cuanto a qué transmite cada símbolo: idea, emoción y/o sensación y tipo. Cuando el acuerdo sea generalizado, se anotará en la casilla una palabra que resuma esa impresión. Si existiera una interpretación muy personal pero admisible y defendible por el alumno/a, se consignará entre paréntesis.

- *Material necesario*: Textos:
 - A un olmo seco. Antonio Machado
 - Los espejos velados. Jorge Luis Borges
 - La dama del alba. Alejandro Casona.
- *Dinámica*: inicialmente individual y posteriormente grupal.
- *Tiempo aproximado*: 50 minutos.
- *Ver*: documentación complementaria y solucionario para el profesorado

ACTIVIDAD 9: Mi experiencia

- *Descripción*: en la última actividad de este bloque, pretendemos que el alumnado interiorice la detección de sensaciones hecha hasta ahora (los nombres de las sensaciones, los tipos, los campos semánticos, los símbolos, etc.). Les planteamos que piensen en alguna experiencia que hayan vivido pero desde las sensaciones percibidas. Posteriormente, deberán redactar su experiencia poniendo nombre a esas sensaciones.
- *Dinámica*: individual.
- *Tiempo aproximado*: 50 minutos



Actividad 1



El lenguaje de los colores

1

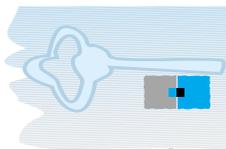
Muchas veces has mirado un cuadro. Esta vez vamos a dedicarle un tiempo a observar cómo utiliza el autor los colores para transmitirnos su mensaje. Para ello, describe con la mayor precisión posible los colores y las formas de las figuras y paisajes de este cuadro de Paul Gauguin titulado "Día del Señor". Sitúa los nombres de los colores y de las formas directamente sobre el cuadro difuminado.



Documentación complementaria

Breve explicación del cuadro de Gauguin (Ediciones Dolmen S.L; 1999)

En 1894 Gauguin está en París. Tras haber montado una exposición que supuso un fracaso económico, aunque cosechó buenas críticas, se dedicó a relacionarse con el mundo literario parisino siendo este año de escasa producción. Las obras que realizó son evocaciones de Tahití, posiblemente relacionadas con la escritura en esos momentos de Noa-Noa, una especie de manual para interpretar los lienzos ejecutados durante su estancia en la Polinesia. De nuevo las mujeres protagonizan la composición junto a la religión –conjunto que también encontramos en Mata mua– apareciendo un ídolo maorí en el centro de la escena. Lo exótico del colorido y del tema hacen que esta obra tuviese una aceptable acogida entre el público. El colorido empleado sigue siendo muy vivo, recurriendo a amarillos, verdes, rojos y azules. Las figuras están trabajadas con el estilo "cloisonné" delimitando a través de una línea oscura los contornos. En suma, a pesar de estar en París, Gauguin siente cierta sensación de añoranza, de melancolía, por haber dejado Polinesia.



Actividad 2



El lenguaje de las sensaciones

1

Tienes a continuación un listado de sensaciones diferentes. Completa la tabla buscando los sinónimos y antónimos de cada sensación. Utiliza todos los diccionarios y obras de consulta que estimes necesarios.

Sensación	Sinónimos	Antónimo	Tipos de sensaciones
Pútrido	Ej.: Podrido, corrompido...	Lozano, sano...	Gustativa, olfativa, táctil y visual.
Blandura.			
Estruendo.			
Turgencia.			
Acerbo.			
Luminoso.			
Picante.			
Aromático.			
Caricia.			
Flexibilidad.			
Suculento.			
Voluminoso.			
Pálido.			
Acompasado.			
Mate.			
Viscosidad.			
Inaudible.			



Actividad 3

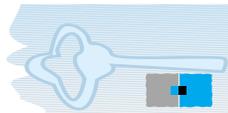


Definiendo sensaciones

1

Define las siguientes sensaciones y agrúpalas según al tipo de sensación de que se trate. Utiliza todos los diccionarios y obras de consulta que estimes necesarios.

Sensación	Definición	Tipo/s de sensaciones
Tersura.	Ej.: Calidad de terso, liso, sin arrugas. Terso: limpio, claro, bruñido y resplandeciente.	Táctil y óptica.
Regusto.		
Irisado.		
Rítmico.		
Titilar.		
Desvaído.		
Cacofonía.		
Perfume.		
Musitar.		
Pinzamiento.		
Hirsuto.		



Actividad 4



Leyendo con los cinco sentidos

1

Lee detenidamente los textos que siguen

Texto n° 1: Con la Punta de la Lengua

A pesar de los cúmulos de libros de cocina publicados anualmente, existe muy poco escrito sobre el sentido del gusto, porque es casi tan difícil definir un sabor como un olor. Ambos son espíritus con vida propia, fantasmas que aparecen sin ser invocados para abrir una ventana de la memoria y conducirnos a través del tiempo a un suceso olvidado. Otras veces los llamamos ansiosamente buscando un efecto erótico del pasado y ellos nos enfrentan, en cambio, a nuestra desnuda inocencia. Somos omnívoros, podemos comer cualquier cosa, nos complace la variedad y pasamos la vida experimentando con diversos sabores, casi todos adquiridos, porque en la infancia sólo toleramos lo neutro y lo dulce. Ningún bebé aprecia la mostaza, aunque son adictos a la coca-cola, y conozco muchos adultos que no han aprendido a comer caviar. Menos mal, así alcanza para el resto de nosotros. Según la ciencia sólo podemos diferenciar cuatro sabores: dulce, salado, amargo y ácido; todos lo demás son mezcla de ellos con miles de olores diversos. Me asaltan algunas dudas... ¿cómo se clasifican el sabor metálico del miedo, el arenoso de la envidia o el espumante del primer beso? Pero, en fin, respetaré las opiniones de los sabios, en vista de que las mías carecen de respaldo autorizado.

El placer de un sabor se centra en la lengua y el paladar, aunque a menudo no comienza por allí, sino en el recuerdo. Y parte esencial de ese placer reside en los otros sentidos, la vista, el olfato, el tacto, incluso el oído. En la ceremonia del té en Japón el gusto del brebaje es lo menos importante - en realidad el té es amargo - pero la serena intimidad de las paredes desnudas, las formas depuradas de los utensilios, la elegancia del ritual, la concentrada armonía de los gestos de quien ofrece el té, el quieto agradecimiento

de quien lo recibe, el olor tenue de la madera y el carbón, el sonido del cucharón al verter el agua en el silencio de la estancia, todo constituye una celebración para el alma y los sentidos.

El sabor se asocia con la sexualidad mucho más de lo que los puritanos desearían. La piel, los pliegues del cuerpo y las secreciones tienen sabores fuertes y definidos, tan personales como el olor. Poco sabemos de ellos, porque hemos perdido el hábito de lamernos y olisquearnos unos a otros. Aún recuerdo el sabor a goma de mascar, tabaco y cerveza de mi primer beso, hace exactamente cuarenta años, aunque he olvidado por completo la cara del marinero americano que me besó. El sentido del gusto se cultiva, tal como se cultiva el oído para el jazz: libre de prejuicios, con ánimo curioso y sin tomarlo en serio. Una vez, en la época de mi juventud en que andaba buscando sabiduría embotellada, asistí a la charla de un célebre gurú. El hombre provenía de una familia judía en pleno Nueva York, pero su larga estadía en la India y sus años de estudios y meditación no sólo lo habían convertido en guía espiritual, sino que también le habían otorgado acento de Calcuta y aspecto de encantador de serpientes. En el transcurso de la conferencia cada neófito recibió del maestro una uva grande y rosada con instrucción de comerla en no menos de veinte minutos, mucho más de lo que mi tío faquir empleaba en masticar sesenta veces cada bocado en la mesa de mi abuelo. Durante esos interminables veinte minutos toqué, miré, oí, di vueltas en la boca con una lentitud atroz, sudando, y finalmente me tragué la famosa uva. Diez años después todavía puedo describir su forma, textura, temperatura, sabor y olor; aprendí a comer uvas con un inmenso respeto, que he tratado de aplicar a otros ali-

mentos, aunque, la verdad sea dicha, sin el ojo vigilante del gurú me resulta imposible mantener algo en la boca por más de unos segundos. Me refiero a alimentos, por supuesto. Para otras cosas tengo más paciencia.

Pero volvamos a la comida. Según Panchita, al planear un menú debemos considerar los diferentes sabores para que se complementen y se distingan unos de otros sin competir. El orden en que se sirven los platos influye en la apreciación de los mismos; conviene no entrar de lleno con el guisado más suculento, porque si se sirve primero, todo lo demás resulta insulso. Un magistral ossobuco es siempre el único protagonista, porque anula cualquier plato que se atreva a hacerle frente. Debe servirse precedido por una discreta ensalada verde y, como final ligero, un helado. Una cena bien pensada es un crescendo que empieza con las notas suaves de la sopa, pasa por los arpeggios delicados de la entrada, culmina con

la fanfarria del plato principal, al que siguen finalmente los dulces acordes del postre. El proceso es comparable al de hacer el amor con estilo, comenzando por las insinuaciones, saboreando los juegos eróticos, llegando al clímax con el estruendo habitual y por fin sumiéndose en un afable y merecido reposo. La prisa en el amor deja un escozor de ira en el alma y la prisa en la comida altera los humores fundamentales de la digestión. Las papilas gustativas, como los órganos mayores y otros no tan mayores, también se fatigan. En los banquetes y restaurantes de lujo suele servirse, entre dos platos contundentes, una pequeña porción de sorbete helado agrídulce para borrar todo rastro del primero antes de probar el segundo. La temperatura tiene tanta importancia como la textura y el color, todo influye en la sensual experiencia de una comida.

Isabel Allende. Afrodita.

Cuentos, Recetas y Otros Afrodisiacos. pp. 69-72.

Texto nº 2: Tarde del trópico

Es la tarde gris y triste
Viste el mar de terciopelo
y el cielo profundo viste
de duelo.

Del abismo se levanta
la queja amarga y sonora.
La onda, cuando el viento canta,
llora.

Los violines de la bruma
saludan al sol que muere.
Salmodia la blanca espuma:
miserere.

La armonía del cielo inunda,
y la brisa va a llevar
la canción triste y profunda
del mar.

Del clarín del horizonte
brota sinfonía rara,
como si la voz del monte
vibrara.

Cual si fuese lo invisible...
cual si fuese el rudo son
que diese al viento un terrible
león.

Rubén Darío

Texto nº 3: A Dafne ya los brazos le crecían

A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos qu'el oro escurecían;

de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aun bullendo 'staban;
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.

Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol, que con lágrimas regaba.

¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!

Garcilaso de la Vega.

v. 1: Motivo mitológico de Dafne y Apolo. Dafne era una ninfa griega hija del dios-río Penteo. Para escapar de la persecución de Apolo, dios griego de la música y la poesía, suplicó a su padre que la convirtiera en un árbol de laurel.

v. 2: "luengos" significa "largos".

v. 4: "los cabellos que oscurecían (superan brillando) el oro".

v. 6: "que aun bullendo 'staban", es decir, que todavía se movían antes de la metamorfosis.

v. 9: se refiere a Apolo.

v.12: "tamaño" significa "tan grande".

v. 14: "lloraba": se puede interpretar como tercera persona (Apolo lloraba) o como primera persona (yo lloraba).

2

Una vez leídos detenidamente los textos coloca las palabras y expresiones que te transmitan cualquier sensación en la tabla y clasifica y define de qué sensación se trata.

Texto: "Con la Punta de la Lengua", de Isabel Allende

Elementos del 1º texto	SENSACIONES								
	Ópticas	Acústicas	Olfativas	Gustativas	Térmicas	Ponderales	Táctiles	Cenestésicas	Esterognósicas
Ej: "mostaza"	color mostaza, anaranjado oscuro		fuerte, espaciado	fuerte, picante					

Texto: "Tarde del Trópico", de Rubén Darío

Elementos del 2º texto	SENSACIONES								
	Ópticas	Acústicas	Olfativas	Gustativas	Térmicas	Ponderales	Táctiles	Cenestésicas	Esterognósicas
Ej: "tarde gris"	oscuridad				frío				
Ej: "terciopelo"	oscuridad						suavidad		planicie

Texto "A Dafne ya los brazos le crecían" Garcilaso de la Vega

Elementos del 3º texto	SENSACIONES								
	Ópticas	Acústicas	Olfativas	Gustativas	Térmicas	Ponderales	Táctiles	Cenestésicas	Esterognósicas
Ej: "luengos ramos"	tamaño, longitud								

3

En grupos pequeños, pon en común los resultados de las tablas con tus compañeros y compañeras. Nombrad una persona representante que recoja las distintas aportaciones que luego expondrá al resto de la clase.



Solucionario para el profesorado

A modo de ejemplo, incluimos el solucionario del texto nº 2, Tarde del Trópico, de Rubén Darío.

Elementos del 2º texto	SENSACIONES								
	Ópticas	Acústicas	Olfativas	Gustativas	Térmicas	Ponderales	Táctiles	Cenestésicas	Esterognósicas
"tarde gris y triste"	gris - oscuridad	silencio			frío				
"mar de terciopelo"	oscuridad						suavidad		planicie
"cielo profundo"	oscuridad	silencio							profundidad
"viste de duelo"	negro - oscuridad	silencio							
"Del abismo se levanta"	oscuridad								profundidad lejanía
"queja amarga y sonora"		sonido lastimoso		sabor amargo					
"la onda, cuando el viento canta, llora"		sonido lastimoso		sabor salado					
"violines de la bruma"	oscuridad tinieblas	sonido musical melancólico			frío		humedad		sentirse rodeado
"sol que muere"	oscuridad				frío				lejanía
"salmódia la blanca espuma: miserere"	blancura	sonido musical triste					suavidad		
"armonía del cielo"		sonido musical							
"canción triste y profunda"		sonido musical triste							profundidad lejanía
"clarín del horizonte"		sonido musical destacado							lejanía
"sinfonía rara"		sonido musical extraño							
"voz del monte vibrara"		sonido extraño				vibración			lejanía
"lo invisible"	in- visibilidad								
"rudo son ... terrible león"		sonido fuerte y destacado				vibración			



Actividad 5



Agrupando las sensaciones

1

Agrupar las palabras de cada texto en campos semánticos e isotopías. Dales un nombre que los aglutine completamente. Comprobarás cómo los autores literarios transmiten sensaciones con las palabras.

Texto nº 1: "Con la Punta de la Lengua", de Isabel Allende

Campos semánticos e isotopías	Palabras agrupadas
Ej: "Sexualidad"	"punta de la lengua", "ansiosamente", "efecto erótico", "desnuda inocencia", "espumante del primer beso", "sexualidad", "puritanos", "la piel, los pliegues del cuerpo y las secreciones",

Texto nº 2: "Tarde del Trópico" de Rubén Darío

Campos semánticos e isotopías	Palabras agrupadas
Ej. "Sonidos de la naturaleza" "Tristeza"	"queja amarga y sonora", "la onda (...) llora" "tarde gris y triste"

Texto nº 3: "A Dafne ya los brazos le crecían" Garcilaso de la Vega

Campos semánticos e isotopías	Palabras agrupadas
Ej. "Árbol (en el que se transforma Dafne)"	"luengos ramos", "verdes hojas", "áspera corteza", "en tierra se hincaban", "torcidas raíces", "árbol", "regaba"...



Solucionario para el profesorado

Continuando con el texto de Rubén Darío, facilitamos el solucionario de la actividad.

Texto nº 2: "Tarde del Trópico" de Rubén Darío

Campos semánticos e isotopías	Palabras agrupadas
"Sonidos de la naturaleza y de la música"	"sonora", "el viento canta", "violines de la bruma", "salmodia", "miserere", "armonía", "canción", "clarín", "sinfonía", "voz del monte", "rudo son"...
"Tristeza y oscuridad".	"gris y triste", "terciopelo", "profundo", "duelo", "abismo", "queja amarga", "llora", "bruma", "sol que muere", "salmodia", "miserere", "triste y profunda"...



Documentación complementaria

Para facilitar la actividad, presentamos los conceptos que el profesorado deberá explicar como base de la actividad:

- Campo léxico. Lewandowski (1986:46a): Conjunto ordenado de palabras emparentadas por su sentido, por ejemplo, *andar, pasear, caminar, cabalgar*.
- Campo semántico. Lewandowski (1986:46b y 47a): Conjunto de relaciones semánticas del que forma parte una unidad lingüística (un lexema) en su actualización en el discurso.
- Isotopía semántica. Lewandowski (1986:196 a y b): La compatibilidad mutua de unidades semánticas, que depende de la identidad, contigüidad o equivalencia semánticas; la aparición recurrente de rasgos semánticos en un texto, la recurrencia de semas.

Puede haber dificultades para diferenciar campo semántico e isotopía semántica. La diferencia estriba en que en el campo semántico se agrupan palabras relacionadas por el significado conjunto del lexema, es decir, por la mayoría de sus semas (por ejemplo, los distintos instrumentos musicales), mientras que en la isotopía lo que las reúne es la coincidencia de al menos un sema. El campo semántico tiende así a ser más fácilmente perceptible. La isotopía, en palabras de Greimas (1987), asegura la coherencia de un discurso por la repetición de elementos de significación semejantes o compatibles. La isotopía, por tanto, es el resultado de agrupar elementos de significación de la misma categoría. En definitiva, una isotopía está constituida por un sema que aparece en diversos lexemas del texto. Por consiguiente, comprender la coherencia de un texto será detectar las isotopías que encierra.

Sirva como ejemplo el siguiente fragmento de *El perfume* de P. Süskind. En él la isotopía semántica se constituye porque la mayoría de las palabras y expresiones comparten el sema "hedor o fetidez".

"En la época que nos ocupa reinaba en las ciudades un hedor apenas concebible para el hombre moderno. Las calles apestaban a estiércol, los patios interiores apestaban a orina, los huecos de las escaleras apestaban a madera podrida y excrementos de rata, las cocinas, a col podrida y grasa de carnero; los aposentos sin ventilación apestaban a polvo enmohecido; los dormitorios, a sábanas grasientas, a edredones húmedos y al penetrante olor dulzón de los orinales. Las chimeneas apestaban a azufre, las curtidurías, a lejías cáusticas, los mataderos, a sangre coagulada. Hombres y mujeres apestaban a sudor y a ropa sucia; en sus bocas apestaban los dientes infectados, los alientos oían a cebolla y los cuerpos, cuando ya no eran jóvenes, a queso rancio, a leche agria y a tumores malignos"

Actividad 6



El sabor del arte

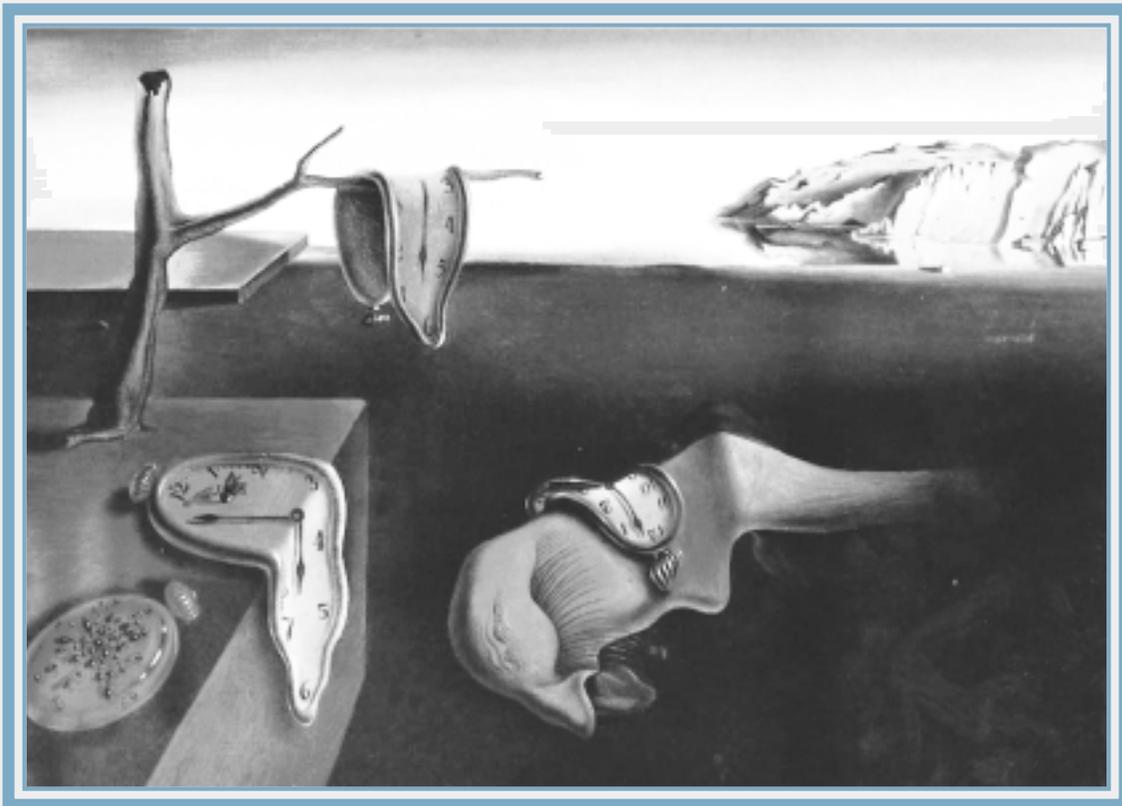
1

Tenemos a continuación distintas obras artísticas. Las observaremos dejando que no sólo nos hablen los ojos sino el resto de los sentidos. Habitualmente no dejamos que el gusto, el olfato o el tacto, nos hablen del arte y sin embargo, tienen mucho que decir. Observad detenidamente las siguientes obras y colocad los elementos que transmitan cualquier sensación en la tabla. Clasificad y definid de qué sensación se trata.

Grupo 1: APOLO Y DAFNE. Gian Lorenzo Bernini.



Detalles de la 1ª Obra artística	Cabello de Dafne.	Mano de Apolo
Ópticas		
Acústicas		
Olfativas		
Gustativas		
Térmicas		
Ponderales		
Táctiles		
Cenestésicas		
Esterognósicas		

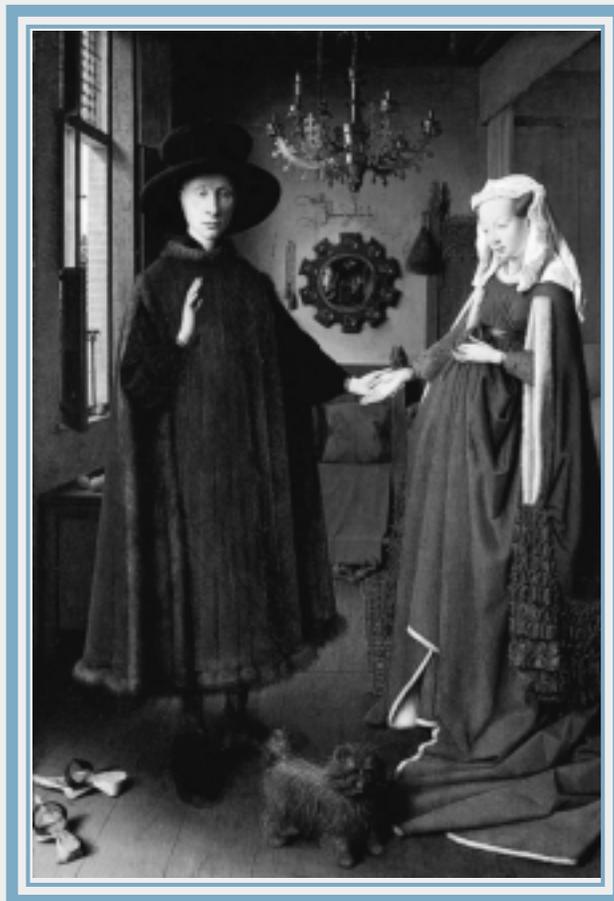


Detalles de la 2ª Obra artística	Relojes que se deshacen.	Reloj rojo invadido de hormigas.
Ópticas		
Acústicas		
Olfativas		
Gustativas		
Térmicas		
Ponderales		
Táctiles		
Cenestésicas		
Esterognósicas		

Grupo 3: EL ALMUERZO. Claude Oscar Monet

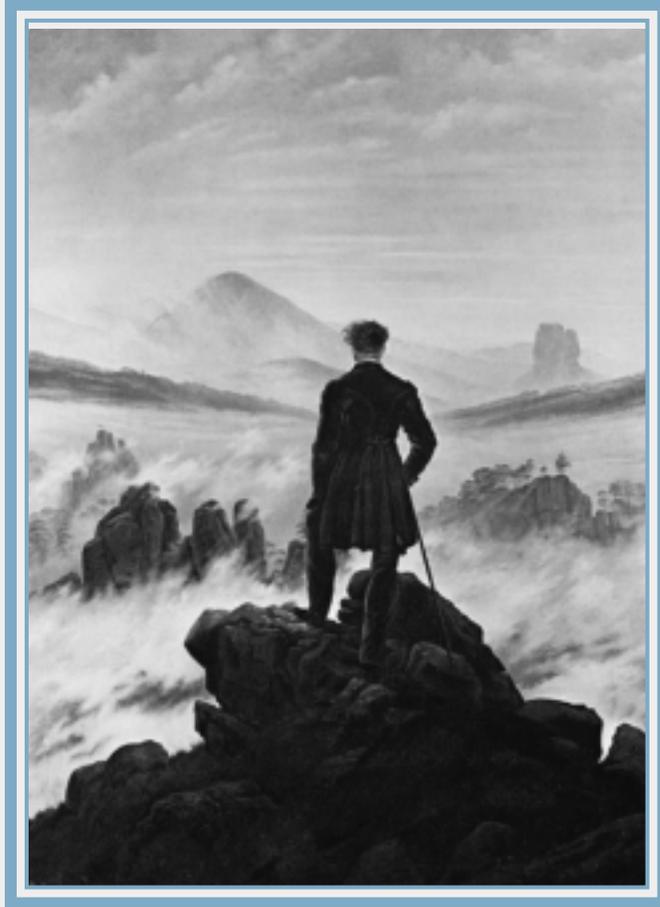


Detalles de la 3ª Obra artística	Flores	Restos del almuerzo en la mesa
Ópticas		
Acústicas		
Olfativas		
Gustativas		
Térmicas		
Ponderales		
Táctiles		
Cenestésicas		
Esterognósicas		



Detalles de la 4ª Obra artística	Manos del matrimonio	Ropajes
Ópticas		
Acústicas		
Olfativas		
Gustativas		
Térmicas		
Ponderales		
Táctiles		
Cenestésicas		
Esterognósicas		

Grupo 5: EL CAMINANTE ANTE EL MAR DE NIEBLA. Gaspar David Friedrich.



Detalles de la 5ª Obra artística	Niebla	El hombre
Ópticas		
Acústicas		
Olfativas		
Gustativas		
Térmicas		
Ponderales		
Táctiles		
Cenestésicas		
Esterognósicas		

Grupo 6: THE FOUR SEASONS. Antonio Vivaldi. Audición del Presto:
 Tempo impetuoso d'estate del Concerto 2: Summer.
 Duración: 2:52. Violin: Alexander Pervomaysky.
 Baroque Festival Orchestra. Conductor: Alberto Lizzio.

Detalles de la Obra musical	Tormenta 0" - 1'8"	Riachuelos de la lluvia corriendo. 1'8" - 1'34"	Sale por un instante el sol. 1'34" - 1'50"	El tiempo está revuelto. 1'50" - 2'10"	El tiempo se asienta definitivamente con el sol. 2'10" - 2'50"
Ópticas					
Acústicas					
Olfativas					
Gustativas					
Térmicas					
Ponderales					
Táctiles					
Cenestésicas					
Esterognósicas					



Solucionario para el profesorado

APOLO Y DAFNE. Gian Lorenzo Bernini.

Detalles de la 1ª Obra artística	Cabello de Dafne.	Mano de Apolo
Ópticas	Forma de cabello que se transforma en hojas. Blancura.	Blancura
Acústicas		
Olfativas		
Gustativas		
Térmicas		Calor en el cuerpo de Dafne.
Ponderales	Peso liviano, contra la gravedad.	Agarrar, sujetar.
Táctiles	Suavidad.	Acariciar. Suave firmeza.
Cenestésicas	Movimiento de transformación.	Intento de detener el movimiento.
Esterognósicas	Creación de un volumen mayor: árbol.	

LA PERSISTENCIA DE LA MEMORIA. Salvador Dalí Domènch.

Detalles de la 2ª Obra artística	Relojes que se deshacen.	Reloj rojo invadido de hormigas.
Ópticas	Forma derretida, irregular.	Color rojo y negro de las hormigas.
Acústicas	Sonido de los relojes.	Sonido del reloj y de los insectos.
Olfativas		Putridez.
Gustativas		
Térmicas	Calor que derrite los relojes.	Calor.
Ponderales	Blandura.	Blandura penetrada por las hormigas.
Táctiles	Fluidez de la materia de los relojes.	
Cenestésicas	Movimiento lento de una materia que se deshace.	Movimiento frenético de las hormigas.
Esterognósicas		Reloj invadido por las hormigas.

EL ALMUERZO. Claude Oscar Monet

Detalles de la 3ª Obra artística	Flores.	Restos del almuerzo en la mesa
Ópticas	Colores variados: predominio del rojo.	Jarra transparente y brillante. Colores y forma de los alimentos.
Acústicas		
Olfativas	Aroma de las flores.	Olor del vino, de la fruta, del pan...
Gustativas		Sabores de los alimentos.
Térmicas	Calor primaveral.	Frescura del vino. Calor del pan...
Ponderales		Peso distinto del pan, la fruta, la jarra...
Táctiles	Suavidad de los pétalos. Posibilidad de espinas.	Textura suave de la fruta rugosa del pan...
Cenestésicas		
Esterognósticas	Se aprecian conjuntos o macizos de flores.	

EL MATRIMONIO ARNOLFINI. Jan Van Eyck.

Detalles de la 4ª Obra artística	Manos del matrimonio	Ropajes
Ópticas	Blancura y refinamiento.	Colores apagados y dibujo de las telas.
Acústicas		Nos podemos imaginar el sonido de su roce.
Olfativas	Nos imaginamos que huelen bien por su refinamiento.	Nos podemos imaginar su olor.
Gustativas		
Térmicas	Calor de las manos entrelazadas.	Transmiten la sensación de que son abrigadas.
Ponderales	Peso liviano de las manos de la mujer.	Peso de las telas.
Táctiles	Suavidad de la piel.	Diferentes texturas de las telas: suavidad,
Cenestésicas		
Esterognósticas	La mano de la mujer transmite el volumen de su cuerpo.	

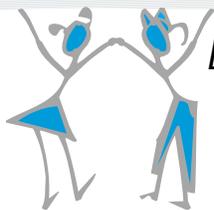
EL CAMINANTE ANTE EL MAR DE NIEBLA. Gaspar David Friedrich.

Detalles de la 5ª Obra artística	Niebla	¿Qué sentirías tú si estuvieras en el lugar del caminante?
Ópticas	Sensación borrosa de las formas y los colores.	Colores y formas del paisaje.
Acústicas		Sonidos del viento y de la naturaleza.
Olfativas	Posible olor a humedad.	Olores de la naturaleza.
Gustativas		
Térmicas	Frío.	Frío en la cara.
Ponderales		
Táctiles	Humedad.	Humedad. Viento en el pelo y en la cara.
Cenestésicas		Niebla que se mueve con el viento.
Esterognósicas	Sensación de sentir envueltos y difuminados los volúmenes.	Volúmenes difuminados. Distancias desde la cima.

THE FOUR SEASONS. Antonio Vivaldi

Detalles de la Obra musical	Tormenta 0" - 1'8"	Riachuelos de la lluvia corriendo. 1'8" - 1'34"	Sale por un instante el sol. 1'34" - 1'50"	El tiempo está revuelto. 1'50" - 2'10"	El tiempo se asienta definitivamente con el sol. 2'10" - 2'50"
Ópticas	Nubes negras. Oscuridad. Descargas eléctricas de los rayos.	Claridad. Agua incolora.	Luminosidad.	Contraste entre la oscuridad de las nubes y la luminosidad del sol.	Todo acaba con una intensa luminosidad.
Acústicas	Truenos y sonido de la lluvia.	Sonido del agua que corre.		Truenos lejanos.	
Olfativas	Olor a tierra con la tormenta.	Olor a hierba y a vegetación.			
Gustativas					
Térmicas	Frescor.	Frescor.	Más calor.	Temperatura inestable y cambiante.	Calor.
Ponderales					
Táctiles	Humedad.	Humedad.	Sequedad.	Humedad.	Sequedad.
Cenestésicas	Movimiento de las nubes.	Riachuelos de la lluvia corriendo. 1'8" - 1'34"		Movimiento de las nubes.	
Esterognósicas	Distancia y volumen de las nubes.	Claridad. Agua incolora.	Distancia y volumen de las nubes y del sol.	Distancia y volumen de las nubes y del sol.	Distancia y volumen del sol.

Actividad 7



Los símbolos y las emociones

1

Seguimos observando las mismas imágenes de la a actividad anterior. Esta vez, vamos a fijarnos en los campos semánticos de las distintas obras. Partiendo de los campos que os proponemos, buscad que elementos de cada obra responden a cada campo. Comprobaréis cómo los autores literarios transmiten sensaciones con las imágenes.

Grupo 1. OBRA: Apolo y Dafne. Gian Lorenzo Bernini

Campos semánticos o isotopías.	Elementos agrupados.
"Partes del cuerpo transformadas en árbol".	
"Suavidad - delicadeza".	
"Miedo - violencia".	

Grupo 2. OBRA: La persistencia de la memoria. Salvador Dalí Doménch

Campos semánticos o isotopías.	Elementos agrupados.
"Paso del tiempo, destrucción y muerte".	

Grupo 3. OBRA: El almuerzo. Claude Oscar Monet

Campos semánticos o isotopías.	Elementos agrupados.
"Jardín".	

Grupo 4. OBRA: El matrimonio Arnolfini. Jan Van Eyck

Campos semánticos o isotopías.	Elementos agrupados.
"Interior burgués de la época".	

Grupo 5. OBRA: El caminante ante el mar de niebla. Gaspar David Friedrich

Campos semánticos o isotopías.	Elementos agrupados.
"Elementos de la naturaleza".	

Grupo 6. OBRA: Las cuatro estaciones. Antonio Vivaldi

Campos semánticos o isotopías.	Elementos agrupados.
"Verano".	



Solucionario para el profesorado

Grupo 1. OBRA: Apolo y Dafne. Gian Lorenzo Bernini

Campos semánticos o isotopías.	Elementos agrupados.
"Partes del cuerpo transformadas en árbol".	pies y piernas de Dafne; cabellos.
"Suavidad - delicadeza".	mano alzada de Dafne; ropajes de Apolo.
"Miedo - violencia".	mano de Apolo que sujeta a Dafne; rostro asustado de Dafne; movimiento de persecución-huida.

Grupo 2. OBRA: La persistencia de la memoria. Salvador Dalí Doménech

Campos semánticos o isotopías.	Elementos agrupados.
"Paso del tiempo, destrucción y muerte".	dos relojes deshechos; reloj deshecho y colgado en el árbol; reloj invadido de hormigas; párpado cerrado.

Grupo 3. OBRA: El almuerzo. Claude Oscar Monet

Campos semánticos o isotopías.	Elementos agrupados.
"Jardín".	sol; sombras; flores; árboles; maceta; mesa de jardín...

Grupo 4. OBRA: El matrimonio Arnolfini. Jan Van Eyck

Campos semánticos o isotopías.	Elementos agrupados.
"Interior burgués de la época".	lámpara; cama; espejo; ventana; mesita; sillón; perro faldero; zuecos...

Grupo 5. OBRA: El caminante ante el mar de niebla. Gaspar David Friedrich

Campos semánticos o isotopías.	Elementos agrupados.
"Elementos de la naturaleza".	montañas; paisaje; rocas; niebla; cielo; nubes; viento...

Grupo 6. OBRA: Las cuatro estaciones. Antonio Vivaldi

Campos semánticos o isotopías.	Elementos agrupados.
"Verano".	tormenta; torrentes y riachuelos; sol; nubes; truenos...



Documentación complementaria

Comentario de la obra: Apolo y Dafne. GIAN LORENZO BERNINI.

Apolo y Dafne (1622-1624), grupo de mármol. Galería Borghese.

El estilo de Bernini (Nápoles 1598- 1680) bebe de fuentes diversas, como Miguel Angel, el clasicismo greco-romano, el naturalismo de Caravaggio o el tratamiento de los rasgos corporales de Guido Reni. Su básica innovación consiste en acercar al espectador a la obra, haciendo a éste partícipe de la acción, rompiendo las fronteras tradicionales de la obra de arte. Es por ello considerado como uno

de los creadores del Barroco. Las mejores muestras de su hacer son el Extasis de Santa Teresa y las tumbas de Urbano VIII y Alejandro VII en el Vaticano. También trabajó para Luis XIV, para quien realizó un excelente busto, si bien no intervino en la modificación del diseño del Louvre como inicialmente estaba previsto. (*El triunfo de la imaginación. Arte barroco.* CDRom Ediciones Dolmen S.L.; 2001).

Comentario de la obra: La persistencia de la memoria. SALVADOR DALÍ DOMENCH.

La persistencia de la memoria. Salvador Dalí Domènch.

Desde su exposición en la Galería Pierre Colle de París, en junio de 1931, esta pintura se ha convertido en una de las imágenes más reproducidas, e identifica a su autor entre el gran público, incluso entre aquél que apenas tiene ningún conocimiento previo sobre los objetivos o la naturaleza del arte contemporáneo. La teoría de Dalí sobre lo blando y lo duro encuentra en las estructuras de los relojes su máxima expresión, sobre todo como manifiesto del tiempo que se come y que come. Alude al aspecto que obsesiona al hombre del siglo XX: espacio-tiempo. Después del conocimiento y las consecuencias de la relatividad, de las teorías de Einstein que perturbaron al mundo e influyeron en todo, la obsesión por el paso del tiempo y la obsesión por el espacio fueron los argu-

mentos más utilizados por Dalí en su arte. Es, por otro lado, la culminación de la imagen del gran masturbador, que había tenido un gran impacto en el espectador. El reloj no sirve, no es materia, no funciona, de manera que aparece la estructura blanda simbolizando la idea pasional, vivencial y no racional, sobre la cabeza del gran masturbador como una masa viscosa, con un ojo, una pestaña y una gran nariz. Es el triunfo de los sueños que no están controlados por nada, es el canto al triunfo del deseo sobre la realidad. En definitiva, la capacidad de Salvador Dalí para mostrar, mediante imágenes inéditas, los mitos eternos del ser humano. Otros estudiosos insisten en la victoria del deseo sobre la presencia obsesiva del tiempo (en *Dalí.* CDRom Ediciones Dolmen S.L.; 2000).

Comentario de la obra: El almuerzo. CLAUDE OSCAR MONET.

Año: 1873. Museo de Orsay (París). Óleo sobre lienzo. 160 x 201 cm.

Los asuntos cotidianos serán muy estimados por los impresionistas. En este caso, Monet (1840 – 1926) nos ofrece una sensacional imagen del jardín de su casa en Argenteuil en el que encontramos al hijo del pintor, Jean, jugando en primer plano, mientras al fondo se divisa la figura de Camille, la compañera de Claude. La mesa del almuerzo aun no ha sido recogida para reforzar la sensación de intimi-

dad. El primer plano queda en sombra, obtenida con tonalidades malvas - siguiendo a Delacroix - ofreciéndonos el sendero iluminado por el sol como punto principal de la imagen. El fondo oscurecido se alegra con las tonalidades rojas de las flores. La pincelada vuelve a ser muy suelta, empleando pequeñas comas y puntos de color obteniendo una obra de inolvidable belleza (en Monet. CDRom Ediciones Dolmen S.L.; 2000).

Comentario de la obra: El matrimonio arnolfini. JAN VAN EYCK.

Año: 1434. Museo National Gallery (Londres). Óleo sobre tabla. 81,9 x 59,9 cm.

El matrimonio Arnolfini es un cuadro lleno de enigmas así como de belleza. Tradicionalmente aparece en los catálogos como el matrimonio de uno de los miembros de la poderosa familia de comerciantes luqueses, los Arnolfini; la colonia de luqueses era muy importante en Flandes, como las de otros italianos. Los Arnolfini de esta época que pudieran haber contraído matrimonio eran dos hermanos: Giovanni y Michele. Se cree que el marido en este caso es Giovanni, casado con Giovanna Cenami. Sin embargo, el gesto del marido al tomar la mano de su esposa contradice la teoría: ese gesto implica superioridad social ante una mujer que de ser Giovanna, resultaría de clase superior en realidad a la de su esposo. Por esa razón, algunos investigadores creen que se trata de Michele, que desposó a una tal Elizabeth de familia desconocida, por lo que su gesto sería el de protegerla e introducirla en un nivel social superior al de su cuna. Otro enigma nos lo proporciona la inscripción de Van Eyck en el muro del fondo, en bellísimos caracteres góticos entrelazados. La inscripción no dice que Van Eyck pintara el cuadro, sino que "Jan van Eyck estuvo aquí". Es una extraña

declaración, que se explica si pensamos que Van Eyck era amigo de los Arnolfini y que probablemente actuara de padrino o testigo de la boda. A esta solución apunta también el espejo del muro, que refleja a dos asistentes al enlace, uno de los cuales parece un pintor (el que está vestido de azul). La minuciosidad de Van Eyck permite identificar no sólo las figuras reflejadas, sino también los adornos del espejo: son diez escenas con la Pasión y muerte de Jesucristo. Otros elementos simbólicos que han llenado de conjeturas el cuadro aparecen en la estancia como simples objetos dispersos por la habitación: el perrillo a los pies de los esposos indica fidelidad conyugal, la lámpara con una sola vela encendida simboliza el matrimonio, como también la esculturita de Santa Margarita en el pomo de la cama, el manojito colgado de la misma cama simboliza la fertilidad, y así un largo etcétera. Casi todos los elementos que aparecen tienen algo que ver simbólicamente con la escena, pero Van Eyck los pinta como accesorios totalmente casuales esparcidos por la habitación. Respecto a la esposa, señalaremos la curiosa moda femenina que las damas llevaban: se rapaban la frente y se adornaban

con una toca en forma de cuernos (tal y como veremos en el retrato de Margarita van Eyck). El vestido de moda provocaba una deformación en la anatomía de la mujer que hizo pensar que la desposada estaba embarazada. Sólo tenemos que comparar a esta muchacha vestida con la

Eva del Políptico de Gante para comprobar que se trata de una deformación estética deliberada: mediante un corpiño muy ajustado se estrechaba el pecho de la mujer, elevándolo y creando un abombamiento de vientre y caderas (en El Bosco y Van Eyck. CDRom Ediciones Dolmen S.L.; 2000).

Comentario de la obra: El caminante ante el mar de niebla. GASPAR DAVID FRIEDRICH.

Año: 1818. Museo Hamburger Kunsthalle. Óleo sobre lienzo. 94,8 x 74,8 cm.

Según una tradición imposible de corroborar, el personaje representado sería un cierto von den Brincken, en cuya memoria Friedrich (Greifswald, 1774 – Dresde, 1840) habría realizado la obra. Sería, pues, un cuadro conmemorativo, del tipo de Cuadro en memoria de Johann Emmanuel Bremer, de 1817. El fondo del paisaje se compone de varios dibujos de la llamada Suiza Sajona, es decir, la zona montañosa en torno a Schandau, los Elbsandsteingebirge: a la izquierda se alza el Rosenberg; a la derecha el Zirkelstein. Los estudios originales proceden, en su mayoría, de los que Friedrich llevó a cabo en 1808 y 1813 en la zona, en esta última ocasión durante el periodo que permaneció allí refugiado con motivo de la entrada en Dresde del ejército napoleónico. Como de costumbre, Friedrich se mueve en dos planos, en la dialéctica entre la realidad y el símbolo. Compositivamente, la obra se estructura en planos paralelos sucesivos, sin transición posible, eliminados los planos medios. La niebla, ese elemento en que el pintor veía una especie de manto místico, viene a cubrir toda posible linealidad en el recorrido visual hacia el horizonte. Este método característico es muy frecuente y se halla en obras como Bruma matinal en la montaña. En el primer plano, que en Friedrich siempre posee un tono oscuro, contrastado frente a la luminosidad del horizonte, se alza el caminante, de un infrecuente tamaño, sobre una cima rocosa de forma triangu-

lar. Aparece de espaldas, como la mayoría de los personajes del maestro pomerano. Esta atípica forma de representar las figuras ha llevado a plantear diversas posibilidades interpretativas. Algunos lo contemplan como un intento de expresar alienación, como un medio de plasmar la imposibilidad de reconciliar al hombre con la naturaleza, dentro de un contexto histórico concreto. Otros, sin embargo, consideran que estas figuras de espaldas ocupan una "posición trascendental", que les sitúa fuera del contexto físico de la naturaleza en que la realidad externa se funde con el ideal, con lo interior. Es decir, Friedrich se sitúa en la línea de los escritores y filósofos románticos alemanes, en especial Novalis, y de otros artistas como Runge, quienes documentaban su experiencia ante el paisaje de un modo metafísico: cuando contemplaban el mar se sentían inmateriales, por ejemplo. Así, la figura de espaldas de Friedrich, unida al paisaje como proyección de lo absoluto, representa un estado en que se alcanza la unidad de la naturaleza y el espíritu en Dios. Pero el significado alegórico global de la obra ha sido interpretado desde una perspectiva religiosa: la Fe (rocas) que, alzándose sobre los errores terrenos (niebla), nos eleva al dominio celeste (en Friedrich. CDRom Ediciones Dolmen S.L.; 2000).

Durante toda su vida Friedrich observó y dibujó, para después realizar los cuadros en su estudio, la naturaleza del norte de

Alemania, la campiña de los alrededores de Dresde, las costas septentrionales y la Suiza sajona, uno de cuyos paisajes se reconoce en este cuadro. Pero el artista no se encierra en la representación de la naturaleza en cuanto tal, sino que le otorga un significado ulterior, expresado a través de símbolos (la figura de espaldas, las nubes, la niebla, el horizonte) y a través de la composición estructural y de los

colores. El hombre de espaldas es el paradigma de la experiencia romántica de la naturaleza: solo, en lo alto, mira hacia un punto inalcanzable y lo que ve es a la vez algo externo y la proyección de su yo (en *Historia Universal del Arte. El museo ideal*. CD Rom Ediciones Mondadori – Círculo de Lectores; 1998).

Comentario de la obra musical: Las cuatro estaciones. ANTONIO VIVALDI.

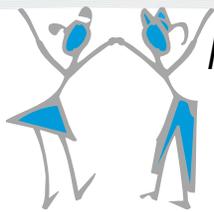
Audición del Presto: Tempo impetuoso d'estate del Concerto 2: Summer.
Duración: 2:52. Violin: Alexander Pervomaysky. Baroque Festival Orchestra
Conductor: Alberto Lizzio.

Antonio Lucio Vivaldi (Venecia, 1678 – Viena, 1741). Compositor italiano. Ordenado sacerdote (1703), fue conocido con el sobrenombre de il Prete rosso a causa del color de su pelo, aunque pronto renunció a decir Misa por problemas de salud. Excelente violinista, dio conciertos por toda Europa y fue director musical de un famoso conservatorio veneciano para niñas. Viajó con frecuencia y trabajó como empresario de ópera en sus giras europeas. Su obra, muy amplia, constituye la cumbre del barroco italiano y, por lo que se refiere a la música para cuerda, fue el modelo de Bach, que transcribió numerosas

obras suyas. De su producción destacan más de cuatrocientos conciertos (que sentarían las bases de esta forma musical), la mayoría para instrumentos de cuerda, aunque unos cuarenta son para oboe y algunos para otros instrumentos (sobresalen especialmente las colecciones *La fantasía armónica*, 1712; *La extravagancia*, c. 1712; y *el Fundamento de la armonía y la invención*, 1725, que incluye *Las cuatro estaciones*), 23 sinfonías, 75 sonatas de cámara, unas cuarenta óperas y música religiosa (Gloria, Judith triumphans, Laudate pueri) (en *Enciclopedia de la cultura*, p. 935).



Actividad 8



Palabras, emociones, sensaciones

1

Lee con atención estos tres textos.

1º Texto lírico. A un olmo seco

Al olmo viejo, hendido por el rayo
y en su mitad podrido,
con las lluvias de abril y el sol de mayo,
algunas hojas verdes le han salido.
¡El olmo centenario en la colina
que lame el Duero! Un musgo amarillento
le mancha la corteza blanquecina
al tronco carcomido y polvoriento.
No será, cual los álamos cantores
que guardan el camino y la ribera,
habitado de pardos ruiseñores.
Ejército de hormigas en hilera
va trepando por él, y en sus entrañas
urden sus telas grises las arañas.
Antes que te derribe, olmo del Duero,
con su hacha el leñador, y el carpintero
te convierta en melena de campana,
lanza de carro o yugo de carreta;
antes que rojo en el hogar, mañana,
ardas de alguna mísera caseta,
al borde de un camino;
antes que te descuaje un torbellino
y tronche el soplo de las sierras blancas:
antes que el río hasta la mar te empuje
por valles y barrancas,
olmo, quiero anotar en mi cartera
la gracia de tu rama verdecida.
Mi corazón espera
también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera.

Antonio Machado. Soria 1912.

El Islam asevera que el día inapelable del juicio, todo perpetrador de la imagen de una cosa viviente resucitará con sus obras, y le será ordenado que las anime, y fracasará, y será entregado con ellas al fuego del castigo. Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, pero ante los grandes espejos. Su infalible y continuo funcionamiento, su persecución de mis actos, su pantomima cósmica, eran sobrenaturales entonces, desde que anochecía. Uno de mis insistidos ruegos a Dios y al ángel de mi guarda era el de no soñar con espejos. Yo sé que los vigilaba con inquietud. Temí, unas veces, que empezaran a divergir de la realidad; otras, ver desfigurado en ellos mi rostro por adversidades extrañas. He sabido que ese temor está, otra vez, prodigiosamente en el mundo. La historia es harto simple, y desagradable.

Hacia 1927, conocí una chica sombría: primero por teléfono (porque Julia empezó siendo una voz sin nombre y sin cara); después, en una esquina al atardecer. Tenía los ojos alarmantes de grandes, el pelo renegrado y lacio, el cuerpo estricto. Era nieta y bisnieta de federales, como yo de unitarios, y esa antigua discordia de nuestras sangres era para nosotros un vínculo, una

posesión mejor de la patria. Vivía con los suyos en un desmantelado caserón de cielo raso altísimo, en el resentimiento y la insipidez de la decencia pobre. De tarde -algunas contadas veces de noche- salíamos a caminar por su barrio, que era el de Balvanera. Orillábamos el paredón del ferrocarril; por Sarmiento llegamos una vez hasta los desmontes del Parque Centenario. Entre nosotros no hubo amor ni ficción de amor: yo adivinaba en ella una intensidad que era del todo extraña a la erótica, y la temía. Es común referir a las mujeres, para intimar con ellas, rasgos verdaderos o apócrifos del pasado pueril; yo debí contarle una vez el de los espejos y dicté así, el 1928, una alucinación que iba a florecer el 1931. Ahora, acabo de saber que se ha enloquecido y que en su dormitorio los espejos están velados pues en ellos ve mi reflejo, usurpando el suyo, y tiembla y calla y dice que yo la persigo mágicamente.

Aciaga servidumbre la de mi cara, la de una de mis caras antiguas. Ese odioso destino de mis facciones tiene que hacerme odioso también, pero ya no me importa.

Jorge Luis Borges. Obras Completas II. pág. 380.

3º Texto dramático. La Dama del alba (fragmento)

PEREGRINA: (Abre lentamente los ojos.) Ya voy.
¿Quién me llama?

ABUELO: Mírame a los ojos y atrévete a decir que no me conoces. ¿Recuerdas el día que explotó el grisú en la mina? También yo estaba allí, con el derrumbe sobre el pecho y el humo agrio en la garganta. Creíste que había llegado mi hora y te acercaste demasiado. ¡Cuando, al fin, entró el aire limpio, ya había visto tu cara pálida y había sentido tus manos de hielo!

PEREGRINA: (Serenamente.) Lo esperaba. Los que me han visto una vez no me olvidan nunca...

ABUELO: ¿A qué aguardas ahora? ¿Quieres que grite tu nombre por el pueblo para que te persigan los mastines y las piedras?

PEREGRINA: No lo harás. Sería inútil.

ABUELO.--Creíste que podías engañarme, ¿eh? Soy ya muy viejo, y he pensado mucho en ti.

PEREGRINA: No seas orgulloso, abuelo. El perro no piensa y me conoció antes que tú. (Se oye una campanada en el reloj. La PEREGRINA lo mira sobresaltada.) ¿Qué hora da ese reloj?

ABUELO.-Las nueve y media.

PEREGRINA: (Desesperada.) ¿Por qué no me despertaron a tiempo? ¿Quién me ligó con dulces hilos que no había sentido nunca? (Vencida.) Lo estaba temiendo y no pude evitarlo. Ahora ya es tarde.

ABUELO: Bendito el sueño que te ató los ojos y las manos.

PEREGRINA: Tus nietos tuvieron la culpa. Me contagiaron su vida un momento, y hasta me hicieron soñar que tenía un corazón caliente. Sólo un niño podía realizar tal milagro.

ABUELO.-Mal pensabas pagar el amor con que te recibieron. ¡Y pensar que han estado jugando contigo!

PEREGRINA: ¡Bah! Los niños juegan tantas veces con la Muerte sin saberlo.

ABUELO : ¿A quién venías a buscar? (Poniéndose ante la escalera.) Si es a ellos tendrás que pasar por encima de mí.

PEREGRINA -¡Quién piensa en tus nietos, tan débiles aún! ¡Era un torrente de vida lo que me esperaba esta noche! ¡Yo misma le ensillé el caballo y le calcé la espuela!

ABUELO: ¿Martín?...

PEREGRINA: El caballista más galán de la sierra... Junto al castaño grande.

ABUELO: (Triunfal.) El castaño grande sólo está a media legua. ¡Ya habrá pasado de largo!

PEREGRINA -Pero mi hora nunca pasa del todo, bien lo sabes. Se aplaza, simplemente.

ABUELO: Entonces, vete. ¿Qué esperas todavía?

PEREGRINA: Ahora ya, nada. Sólo quisiera antes de marchar, que me despidieras sin odio, con una palabra buena.

ABUELO: No tengo nada que decirte. Por dura que sea la vida, es lo mejor que conozco.

PEREGRINA: ¿Tan distinta me imaginas de la vida? ¿Crees que podríamos existir la una sin la otra?

ABUELO: ¡Vete de mi casa, te lo ruego!

PEREGRINA; Ya me voy. Pero antes has de escucharme. Soy buena amiga de los pobres y de los hombres de conciencia limpia. ¿Por qué no hemos de hablarnos lealmente?

ABUELO: No me fío de ti. Si fueras leal no entrarías disfrazada en las casas, para meterte en las habitaciones tristes a la hora del alba.

PEREGRINA: ¿Y quién te ha dicho que necesito entrar? Yo estoy siempre dentro, mirándoos crecer día por día desde detrás de los espejos.

Alejandro Casona. La dama del alba, pp. 86-87.

2

Una vez leídos los textos señala los símbolos presentes en los textos y anótalos en orden en la primera columna de la tabla inferior. Cada símbolo transmite una idea, o emoción o sensación. Anótalos en la tabla. Una vez llenas las tablas verás como el texto cobra más sentido que la primera vez que lo leíste.

Símbolo	Idea o concepto	Emoción o sentimiento	Sensación (tipo y definición)
Texto lírico. A UN OLMO SECO			
Ej. Olmo viejo...	Enfermedad Muerte en vida	Visual
Texto narrativo. Los espejos velados			
Ej. Chica sombría	Misterio	Visual (oscuridad) Térmica (frialdad)
Texto dramático. La Dama del Alba			
Ej. Peregrina	La muerte no siempre es trágica, también puede ser bella	Tranquilidad Paz Sosiego	Visual (peregrinaje)

3

Ahora y en grupos de trabajo, cada grupo pondrá en común las tablas individuales. Finalmente, cada grupo expondrá sus resultados en una puesta en común con toda la clase.



Solucionario para el profesorado

Para realizar esta actividad, queremos transmitir al profesorado una serie de precisiones sobre los símbolos y sobre las tablas de niveles de significación, que vamos a utilizar reiteradamente a lo largo de toda la unidad didáctica.

1. El alumnado tiene que tener claro que el símbolo posee la capacidad de transmitir distintos niveles de significación en cualquier combinación posible (los tres niveles; sentimientos y sensaciones; sin ideas; ideas y sensaciones, sin sentimientos, etc.).
2. El alumnado tiende a confundir el nivel de las ideas con la significación más o menos parafraseada o "traducida" y es preciso distinguirlo. Una idea es, por ejemplo: *"Todas las personas son iguales ante la muerte"*.
3. Las columnas de sentimientos y sensaciones hay que diferenciarlas, de momento, partiendo de la tabla general de sensaciones. En ella se diferencian sensaciones ópticas, acústicas, olfativas, gustativas,

térmicas, ponderales, táctiles, cenestésica y esterognósticas. Todas estas sensaciones tienen en común que proceden de los sentidos. Por lo tanto, las sensaciones son aquellos fenómenos procedentes de los sentidos.

4. En la puesta en común, la interpretación individual y subjetiva de cada alumno y alumna se contrasta con la de otras personas. En esta operación hay que primar el consenso interpretativo (la subjetividad también puede ser colectiva), pero sin rechazar las aportaciones individuales. Proponemos, de aquí en adelante, un procedimiento práctico para completar estas tablas de niveles de significación: *colocaremos un paréntesis en aquellas entradas fruto de una interpretación individual no compartida por el resto del grupo.*

A modo de ejemplo, y siguiendo las indicaciones anteriores, proponemos el solucionario del primer texto.

Símbolo	Idea o concepto	Emoción o sentimiento	Sensación (tipo y definición)
Texto lírico. A un olmo seco			
Olmo viejo...	Decrepitud y muerte	Visual: oscuridad Táctil: rugosidad
Algunas hojas verdes	La vida sigue y se renueva	Esperanza	Visual: verde de vida y lozanía. Táctil: brotes tiernos
Tronco carcomido y polvoriento	Decrepitud y muerte	Visual: carcomido. Táctil: polvoriento. Olfativa: madera podrida. Esterognóstica: apreciación de la oquedad.
Urden sus telas grises las arañas	(La muerte es el destino que inexorablemente nos acompaña).	Muerte.	Visual: gris, oscuridad. Táctil: telas frágiles y pegajosas. Esterognóstica: sensación de oquedad o vacío.
Mi Corazón espera, también, hacia la luz y la vida...	La vida sigue y se renueva.	Esperanza.	Visual: luminosidad.

Pretender explicar con claridad y concisión qué se entiende por símbolo es una tarea casi imposible. No obstante, si se desea tener una aproximación profunda y sintética, recomendamos la lectura de la entrada "símbolo" del Diccionario de Hermenéutica (Ortiz-Osés, A. y Lanceros, P. (dir.); 2000:755-759, escrita por José M^a G. Estoquera).

Muchas han sido, en efecto, las tentativas de explicación del simbolismo¹. Nosotros vamos a utilizar la de Gilbert Durand (1982), la más sólida para nosotros, por cuanto integra a las anteriores. Tomando como base aspectos de la simbología de Jung presentes en Ortiz-Osés y, en menor medida, en Trías, reorienta su explicación del simbolismo intentando superar también las posiciones estructuralistas. Según Durand (1982) el símbolo es una *"ilustración de esquemas y arquetipos, con carácter ambivalente y un sentido circunscrito en el contexto de la cultura que lo interpreta. Esquemas y arquetipos pueden no cambiar, pero los símbolos sí"*. Nos interesa la estructura dialéctica, transformacional, dinámica e incompleta y abierta al contenido vivido que presenta el símbolo. Su concepto de "trayecto antropológico" ayuda muchísimo a contemplar las asociaciones y superposiciones culturales de las imágenes. El símbolo, como uno de los tres modos de conocimiento indirecto junto con el signo y la alegoría, tiene un significado imposible de captar directamente. De esta manera, el simbolismo es un equilibrio entre los deseos imperativos del sujeto y las intimaciones del ambiente objetivo. Sin extendernos más, Durand afirma que lo imaginario, los símbolos, están sujetos a un sistema doble de clasificación (a la vez bipartito y tripartito). En primer lugar, el régimen diurno relacionado con la dominante postural y con unos esquemas ascensionales y diaréticos cuyos arquetipos esenciales son la luz y el héroe. Y un régimen nocturno que se subdivide en dominante digestiva y cíclica. Hay así estructuras esquizomorfas (régimen diurno), estructuras místicas y estructuras sintéticas o diseminatorias (régimen nocturno)². Posteriormente (1993), completa este acercamiento a lo imaginario con la mitocrítica y el mitoanálisis de obras literarias. La mitocrítica pretende ser una síntesis constructiva de la crítica literaria más antigua basada en el entorno y el momento (positivismo y marxismo), de la psicológica y psicoanalítica y, por último, del estructuralismo. La define del siguiente modo (1993:343):

"Metodológicamente, la aproximación a la obra puede hacerse en tres tiempos que descomponen los estratos míticos:

- 1) *En primer lugar, una relación de los "temas", es decir, de los motivos redundantes, u "obsesivos" que constituyen las sincronicidades míticas de la obra.*
- 2) *En segundo lugar, se examina, con el mismo espíritu, las situaciones y las combinatorias de situación de los personajes y decorados.*
- 3) *Finalmente, se utiliza un tipo de tratamiento "a la americana", como el que Lévi-Strauss aplica al mito de Edipo, mediante la localización de las distintas lecciones del mito y de las correlaciones entre una lección de un mito y otros mitos de una época o de un espacio cultural bien determinado".*

Durand (2000:115-116), por último, es consciente de que lo imaginario tiene un recorrido temporal difícil de datar porque hay continuas superposiciones. Llega a afirmar (2000:116):

"Podríamos decir, empleando la terminología de Stéphane Lupasco, que en todo momento de una cultura se superponen muchos mitos (al menos dos), de los cuales unos están "actualizados", es decir, que se expresan a pleno día y pierden la lógica de cualquier "pensamiento salvaje" para colocarse en la lógica de la razón causal y de la narración descriptiva, mientras que los otros son "potenciados", obligados a quedarse en la sombra, pero en la misma medida aún más cargados si cabe de la "alógica del mito".

Así, la narración mítica, el *sermo mythicus* "alógico" como conocimiento ni razona ni describe, sino que persuade por repetición, por redundancia. Desde esta base, partiendo de los presupuestos de Durand, nos interesa muchísimo la Poética de lo imaginario utilizada por Antonio García Berrio (1994) en el ámbito de la literatura.

Pero lo que el profesor/a puede reclamar para un nivel de 4º de ESO es un explicación inicial del simbolismo que, aunque necesariamente reduccionista, aporte claridad a su trabajo pedagógico en el aula. Por ello, les presentamos dos fichas de trabajo con los alumnos/as. La primera está elaborada siguiendo las ideas de Gilbert Durand (1982) y el comentario de Luis Garagalza (1990). Se puede aplicar a cualquier elemento cultural porque tiene una dimensión y vocación antropológicas. La segunda es un bello intento de abordar el estudio simbólico en Literatura comparada y se debe a Julián Rodríguez (1992:423). Estas dos fichas las utilizaremos en el decurso de la Unidad.

¹ En nuestro trabajo hemos utilizado las reflexiones al respecto de Sperber (1988), Julio Caro Baroja (1990a), Andrés Ortiz-Osés (1982; 1985; 1988 y 1996), Eugenio Trías (1994) y, sobre todo, Gilbert Durand (1982).

² Luis Garagalza (1990) tiene una excelente obra introductoria al pensamiento de G. Durand.

1ª Ficha. Origen y explicación de los símbolos

Régimen	Reflejo dominante o estructura sensoriomotriz innata	Esquemas	Arquetipos	Estructuras antropológicas imaginarias que dan origen a los símbolos de cada cultura
Diurno	Dominante postural: posición erguida, verticalidad.	"Diáiréticos" o ascensionales.	Materias luminosas y visuales. Técnicas de separación y purificación. Cima, cielo, jefe, héroe, espada.	Estructuras esquizomorfas o heroicas: el héroe es la figura luminosa y ascendente que vence al monstruo y alcanza el más allá. La muerte y la temporalidad se representan mediante símbolos con connotaciones femeninas (animalidad, tinieblas, abismo).
Nocturno	Dominante de nutrición: movimientos de succión y orientación del lactante.	De descenso o descendentes.	Materias de la profundidad (agua o tierra cavernosa). Técnicas del brebaje y del alimento. Utensilios continentales. Hueco, noche.	Estructuras místicas: el héroe debe descender a las profundidades. La naturaleza es ahora el refugio ante la temporalidad y la muerte. Los símbolos anteriores se eufemizan: noche serena, descenso, copa. Aspecto femenino y maternal acogedor: Grandes Diosas Madres.
	Dominante copulativa (derivada de la anterior): movimientos rítmicos de la sexualidad y los procesos cíclicos.	De acurrucamiento en la intimidad.	Ritmo de las estaciones y la astrología. Frotamiento tecnológico. Sustitutos técnicos del ciclo (rueda, torno, etc.). Regazo, intimidad.	Estructuras sintéticas o diseminatorias: el dualismo vida-muerte del devenir está suavizado por la maduración. Dos grupos: el retorno o repetición infinita del tiempo (denario, rueda, etc.); y la maduración o papel genético y de progresión del devenir (árbol, bastón).



Actividad 9



Mi experiencia

1

Piensa en una situación en la que te han sorprendido las sensaciones que has percibido. Por ejemplo, la visita a la cocina de un restaurante, montarte en una atracción (montaña rusa, etc.), un concierto, etc. También puedes imaginarte la situación basándote en pequeñas experiencias sensoriales que hayas vivido por separado.

2

Clasifica los distintos tipos de sensaciones presentes en la situación escogida.

3

Realiza una lista de palabras y expresiones que encajen y describan los tipos de sensaciones detectados en la situación elegida.

4

Antes de empezar a redactar tu experiencia, sigue los siguientes pasos:

- 1º. Observa sensorialmente la realidad y constituye los campos semánticos e isotopías de palabras y expresiones que transmitan sensaciones y sentimientos.*
- 2º. Dedica unos instantes para reflexionar y ahondar en el conocimiento, analizar y valorar el objeto, su estructura, relaciones, etc.*
- 3º. Selecciona los datos que acentúa lo más característico o lo más empático.*
- 4º. Fíjate en un punto de vista para ordenar los datos en una estructura determinada:*
 - a) de lo general a lo particular;*
 - b) de la forma al contenido o viceversa;*
 - c) de lo próximo a lo alejado en el tiempo y en el espacio o viceversa.*

5

¿Hay algún objeto, ser, etc. que pueda simbolizar lo que sentiste? Piensa en algún símbolo que puedas utilizar.

6

Integra todos los pasos anteriores en la redacción de la descripción en primera persona de la situación vivida o imaginada.

1.2. Arte y percepción



Guía para el profesorado

Introducción

En el capítulo y las actividades anteriores hemos estudiado las sensaciones que proponía Soler Fierrez¹ y cómo éstas se agrupan en campos semánticos e isotopías, o se condensan en símbolos. Como la educación sensorial debe enseñar a identificar, clasificar, completar series y reconstruir conjuntos de sensaciones, el incremento del vocabulario activo y pasivo del alumnado ha sido el objeto primordial a la hora de percibir las obras literarias y artísticas precedentes. Sin embargo, ahora vamos a encarar el análisis de obras artísticas con un vocabulario específico y más técnico. Sería muy recomendable plantear la interdisciplinariedad con Educación Plástica donde se podría profundizar mucho más que en estas breves pinceladas. En este sentido, Imanol Aguirre (2000), por ejemplo, ha presentado un interesante panorama de educación artística.

El conocimiento heterogenético del que venimos hablando pretende superar la ilusión de diferenciar – y jerarquizar – conceptos, perceptos y afectos, y plantea cómo establecer la relación de las obras de arte (y cualquier rasgo cultural) con lo imaginario. Rudolf Arnheim (1999:11) lo expresa con rotundidad:

“Hemos desatendido el don de ver las cosas a través de nuestros sentidos. El concepto aparece divorciado del percepto, y el pensamiento

se mueve entre abstracciones. Nuestros ojos han quedado reducidos a instrumentos de identificación y medición; de ahí que padezcamos una escasez de ideas susceptibles de ser expresadas en imágenes y una incapacidad de descubrir significaciones en lo que vemos”.

Y así define la percepción (1999:15): “*Todo percibir es también pensar, todo razonamiento es también intuición, toda observación es también invención*”.²

Nuestro trabajo pedagógico para educar los sentidos ha explorado anteriormente el léxico sensorial y la descripción de las sensaciones. La educación artística no es más que una faceta especializada del empeño general anterior. Por lo tanto, también debe ir encaminada hacia la consecución de esos dos objetivos.

1º. Trabajo de vocabulario artístico.

Para el análisis de obras de arte, hemos seguido la clasificación de Villfañe quien determina los conceptos imprescindibles para la representación de la imagen. Esta veintena de conceptos serían imprescindibles para que los alumnos/as obtuvieran una iniciación al léxico artístico. Volvemos a insistir en la necesidad de un trabajo interdisciplinar con Educación Plástica. Si éste no ha sido posible, es recomendable que el profesor/a extraiga las definiciones de estos conceptos e intente aplicarlas en alguno de los ejemplos siguientes.³

¹ Eduardo Soler Fierrez (1988:49-50)

² Para más información remitimos a la obra de Justo Villafañe (1998) sobre la teoría de la imagen.

³ Recomendamos el Diccionario de Arte de Ian Chilvers, Harold Osborne y Dennis Farr (1984; Alianza Diccionarios).

Elementos	Conceptos
1. Elementos morfológicos de la imagen.	El punto.
	La línea.
	El plano.
	La textura.
	El color.
	La forma.
2. Elementos dinámicos de la imagen.	Concepto de temporalidad.
	La tensión.
	El ritmo.
3. Elementos escalares de la imagen.	La dimensión.
	El formato.
	La escala.
	La proporción.
4. La síntesis icónica.	Concepto de orden icónico.
	Estructuras de la imagen.
	La significación plástica.
5. La composición de la imagen.	Puntualizaciones acerca de la composición.
	El equilibrio dinámico.
	Peso y dirección visual.

2º. Trabajo de descripción y comentario de obras artísticas.

Una vez que hemos incrementado el léxico artístico, hemos de aplicarlo en la descripción de obras artísticas. Para tal labor, se han diseñado unas fichas de observación sistemática. Dichas fichas deben mucho al libro de Felisa Morante López y Ana María Ruiz Zapata (1997). La descripción, por último, culmina en un comentario de arte. Para ello sería recomendable utilizar una buena Historia del arte, como la de E. H. Gombrich (1997) o la obra colectiva editada por Mondadori (traducción española de Everest y Círculo de Lectores; 1998), así como el *Diccionario de Arte* de Ian Chilvers, Harold Osborne y Dennis Farr (1984; Alianza Diccionarios) ya mencionado.

2. Objetivos

- Explorar las posibilidades comunicativas de los lenguajes no verbales.
- Dotar de un procedimiento eficaz para la percepción sensorial y comentario de obras artísticas.
- Cultivar el gusto por el arte.

3. Secuencia de las actividades

Actividad nº 10: En la piel del artista

- *Descripción:* la actividad consiste en que el alumnado aprenda a describir por escrito las sensaciones que perciben empleando el léxico y los conceptos de campo semántico, isotopía y símbolo ya trabajados. Para ello, propondremos tres obras artísticas (una obra arquitectónica,

una escultura y un cuadro). En ellas deberán observar las sensaciones que despiertan, los elementos artísticos utilizados por el artista para ello, así como las ideas y emociones que creen que el artista quiso transmitir.

- *Dinámica*: inicialmente grupal y posteriormente individual
- *Tiempo aproximado*: 50 minutos.
- *Materiales necesarios*: Imágenes:
 - Plaza de San Pedro del Vaticano de Bernini.
 - La Piedad, de Miguel Angel
 - Conversión de San Pablo, de Caravaggio
- *Ver*: solucionario para el profesorado

Actividad nº 11: Iniciación al comentario de una obra artística

- *Descripción*: una vez descritas las sensaciones percibidas, el alumnado realizará un comentario por escrito de la obra analizada. Para ello, cuentan con un guión en el que sintetizarán las sensaciones percibidas con el análisis técnico de la obra y una documentación complementaria en la que encontrarán las biografías de los autores y el contexto histórico en el que se realizó la obra.
- *Dinámica*: individual
- *Tiempo aproximado*: 50 minutos
- *Ver*: documentación complementaria



Actividad 10



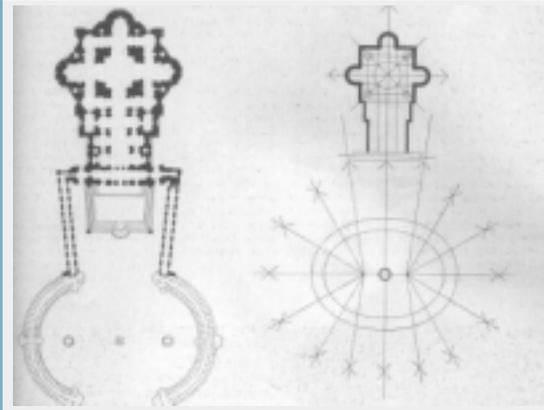
Arte y percepción

Hasta ahora hemos aprendido a percibir y describir sensaciones y emociones de textos literarios e imágenes para finalizar en nuestras propias emociones. Nos adentramos ahora en la piel del artista de otro tipo de obras para analizar qué sensaciones y emociones es capaz de despertar en quien se acerca a su obra.

1

Cada grupo analizará una obra diferente. Tras el análisis se pondrán en común los resultados con el resto de la clase.

Grupo 1: Plaza de San Pedro del Vaticano de Bernini.



2

Observad detenidamente la Plaza de San Pedro del Vaticano

3

¿Qué sensaciones os despierta la Plaza de San Pedro del Vaticano?

Detalle de la Obra artística	Obelisco del centro de la Plaza.	Pórticos curvados.
Ópticas		
Acústicas		
Olfativas		
Gustativas		
Térmicas		
Ponderales		
Táctiles		
Cenestésicas		
Esterognósicas		

4

Fijaos en los siguientes elementos arquitectónicos y determinad como se concretan en la Plaza de San Pedro.

1. Identificación de la vista concreta:	
Planta	
Alzado	
2. Sistema arquitectónico:	
Adintelado	
Abovedado	
3. Elementos constructivos: soportes y cubiertas.	
Soportes: función estructural o decorativa	
Muros.	
Soportes externos: pilares, columnas, pies derechos, etc.	
Arcos:	
Tipo.	
Función.	
4. Elementos decorativos: escasez o abundancia	
Naturaleza: arquitectónicos, escultóricos o pictóricos.	
Materiales utilizados	
Tema: vegetal, geométrico o figurativo	
Función: fundamental o accesoria	
5. Valores plásticos	
Proporción y armonía	
Simetría o asimetría.	
Volúmenes exteriores: horizontalidad o verticalidad; relación con el interior y el entorno	
Espacio interno: luz, color y ambiente, escala, composición general.	

5

Atended a los símbolos presentes en cada obra. Señalad las ideas, emociones y/o sensaciones que os despiertan

Símbolo	Idea o concepto	Emoción o sentimiento	Sensación (tipo y definición)
Detalle artístico: La forma de los pórticos de la plaza es similar a a un abrazo.			



1

Observad detenidamente la escultura La Piedad de Miguel Angel

2

¿Qué sensaciones os despierta la escultura?

Detalle de la Obra artística	Mirada de Maria	Mano de Jesús	Mano derecha de Jesús	Mano de María sosteniendo a Jesús
Ópticas				
Acústicas				
Olfativas				
Gustativas				
Térmicas				
Ponderales				
Táctiles				
Cenestésicas				
Esterognósicas				

3

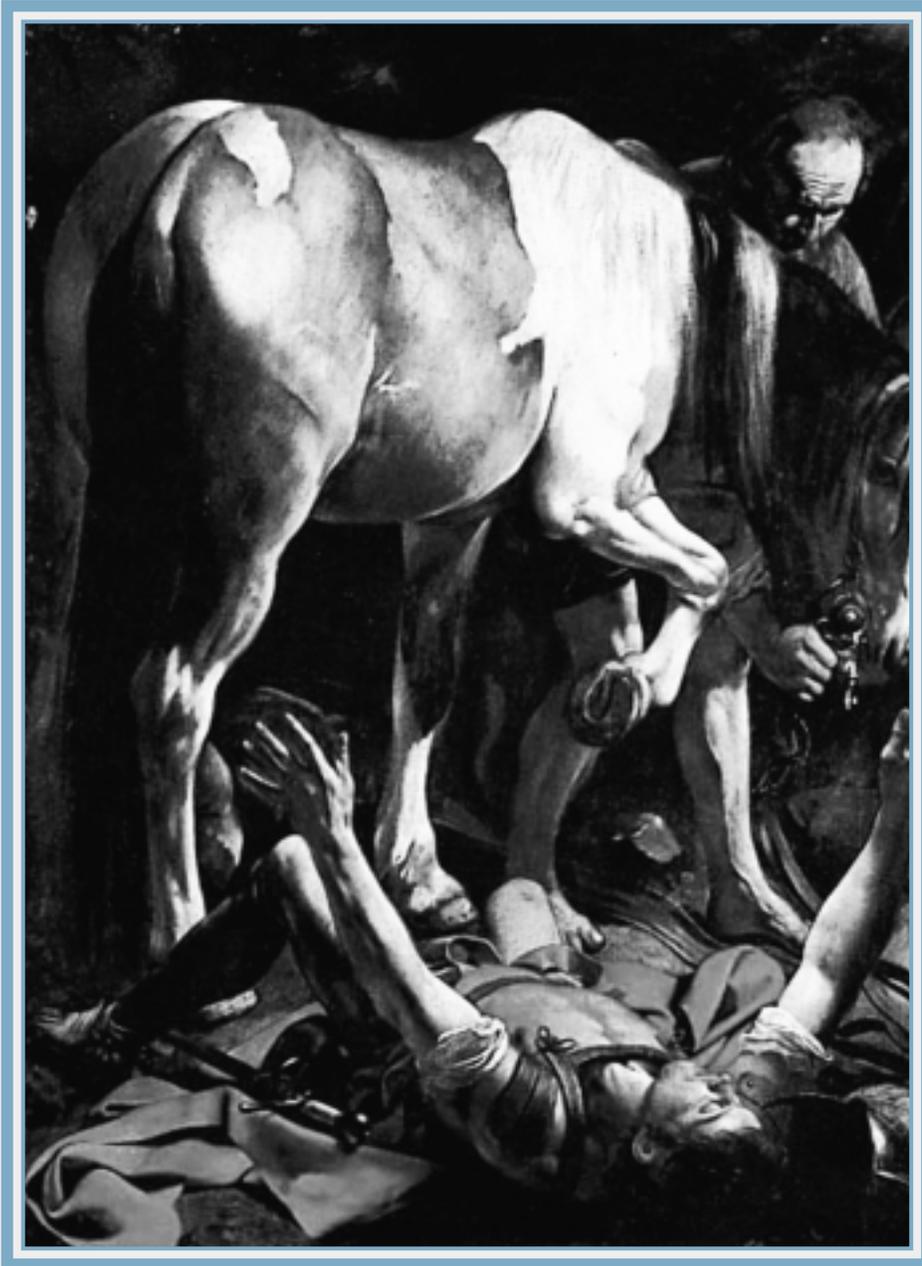
Fijaos en los siguientes elementos escultóricos y determinad como se concretan en la Piedad

1. Tipo de escultura.	
1.1. Bulto redondo, figura o grupo escultórico.	
1.1.1. Cuerpo entero, busto o torso.	
1.1.2. Actitud: de pie, sedente, orante, yacente ...	
1.2. Relieve (altorrelieve o bajo relieve).	
2. Asunto título.	
.....	
3. Material: piedra, mármol, madera, barro ...	
.....	
4. Técnica: tallado, modelado, fundido ...	
.....	
5. Localización:	
5.1. Independiente de la arquitectura.	
5.2. Dependiente de ella (ornamental).	
6. Textura de las superficies.	
6.1. Lisa/áspera; fina/rugosa; pulida/con aristas.	
6.2. Sensación de blandura o de dureza.	
7. Volumen.	
7.1. Volumen exterior: perfil, frontalidad, multiplicidad de puntos de vista. Profundidad (en los relieves especialmente).	
7.2. Volumen interno: los huecos y vacíos, etc.	
8. Composición y movimiento.	
8.1. Reposado, sereno o hierático.	
8.2. Dinámico: tensión anatómica, movimiento externo, movimiento ficticio, etc.	
8.3. Movimiento real: esculturas cinéticas.	
9. Formas de expresión.	
11.1. Naturalismo (realismo o idealismo) frente a antinaturalismo.	
11.2. Arte figurativo frente a arte abstracto.	
12. Elementos de expresión.	
12.1. Anatomía: proporciones, perfección, escala, musculatura.	
12.2. Ropajes y pliegues: función y forma, tamaño y profundidad.	

4

Atended a los símbolos presentes en cada obra. Señalad las ideas, emociones y/o sensaciones que os despiertan

Símbolo	Idea o concepto	Emoción o sentimiento	Sensación (tipo y definición)
Detalle artístico: Rostro de la Virgen.			



1

Observad detenidamente el cuadro La conversión de San Pablo, de Caravaggio

2

¿Qué sensaciones os despierta la imagen?

Detalle de la Obra artística	Pata delantera derecha del caballo.	Rostro de san Pablo.	Brazos de san Pablo.
Ópticas			
Acústicas			
Olfativas			
Gustativas			
Térmicas			
Ponderales			
Táctiles			
Cenestésicas			
Esterognósicas			

1. Asunto representado y título.	
.....	
2. Técnica: fresco, temple, acuarela, óleo, papel, etc.	
.....	
3. Material: piedra, mármol, madera, barro ...	
.....	
4. Factura o modo de pintar.	
4.1. Pincelada o toque (corta/larga; acabada/deshecha; suelta...).	
4.2. Textura: Lisa/áspera; fina/rugosa; brillante/mate.	
4.3. Mancha, técnica mixta y otros recursos.	
5. Modelado	
5.1. Representación o no del volumen	
5.2. Contrastes suaves de color y de luz (sfumato) o violentos (claroscuro)	
6. Luz	
6.1. Tipo: natural, artificial, de estudio..	
6.2. Procedencia (foco o focos de luz): ambiental, de un foco concreto, del objeto mismo.	
6.3. Intensidad y contraste con las sombras (ej. tenebrismo).	
6.4. Función: creación de volumen, creación de perspectiva	
7. Color	
7.1. Gama empleada (fría/cálida) y tonalidades.	
7.2. Naturaleza del color: realista o simbólico.	
7.3 Función en la obra: protagonista o secundario.	
8. Perspectiva (partiendo de lo bidimensional de la pintura)	
8.1 Interés o no por mostrar el espacio y la profundidad.	
8.2. Recursos técnicos para la perspectiva: juego de planos, uso de la luz, etc.	
9. Composición	
9.1. Distribución de las figuras: sencilla/compleja.	
9.2. Estructura formal: centro de interés del cuadro	
10. Formas de expresión	
10.1. Arte figurativo frente a arte abstracto	
10.2. Naturalismo (realismo o idealismo) frente a antinaturalismo	
11. Elementos de expresión.	
11.1. Anatomía: proporciones, perfección, escala, musculatura	
11.2. Ropajes y pliegues (función y forma, tamaño y profundidad)	

4

Por último, atended a los símbolos presentes en cada obra. Señalad las ideas, emociones y/o sensaciones que os despiertan

Símbolo	Idea o concepto	Emoción o sentimiento	Sensación (tipo y definición)
Detalle artístico: Brazos de san Pablo dirigidos hacia el cielo.			



Solucionario para el profesorado

Grupo 1: Plaza de San Pedro del Vaticano de Bernini

Detalle de la Obra artística	Obelisco del centro de la Plaza.	Pórticos curvados.
Ópticas	Elevación Simetría.	Curvatura Blanca.
Acústicas		
Olfativas		
Gustativas		
Térmicas		
Ponderales		
Táctiles		
Cenestésicas		Movimiento envolvente.
Esterognósticas	Simetría.	Mayor amplitud interior. Fachada con más perspectiva.

1. Identificación de la vista concreta:	
Planta	Sí (Plaza).
Alzado.	
Vista.	Sí (Plaza).
2. Sistema arquitectónico:	
Adintelado	Sí (Pórticos).
Abovedado	Sí (Basilica).
3. Elementos constructivos: soportes y cubiertas.	
Soportes: función estructural o decorativa	Función estructural.
Muros.	No.
Soportes externos: pilares, columnas, pies derechos, etc.	Pórticos curvados con columnas de marmol
Arcos:	No.
Tipo.	No.
Función.	No.
4. Elementos decorativos: escasez o abundancia	
Naturaleza: arquitectónicos, escultóricos o pictóricos.	Escultóricos.
Materiales utilizados	Mármol.
Tema: vegetal, geométrico o figurativo	Figurativo.
Función: fundamental o accesoría	Accesoría, pero simbólica.
5. Valores plásticos	
Proporción y armonía	Sí.
Simetría o asimetría.	Simetría.
Volúmenes exteriores: horizontalidad o verticalidad; relación con el interior y el entorno	Mayor amplitud interior.
Espacio interno: luz, color y ambiente, escala, composición general.	Es exterior.

Símbolo	Idea o concepto	Emoción o sentimiento	Sensación (tipo y definición)
Detalle artístico: La forma de los pórticos de la plaza es similar a a un abrazo.	La Iglesia acoge a todos por igual; es una madre a la que pueden acudir todas las personas	Ternura, comprensión, amor.	Óptica: curvatura y blancura. Esterognósica: sensación de estar envuelto, arropado por la Iglesia.

Grupo 2: La piedad de Miguel Ángel.

Detalle de la Obra artística	Rostro de María	Ropas de María	Mano derecha de Jesús	Mano de María sosteniendo a Jesús	Cabeza de Jesús
Ópticas	Palidez. Dolor sereno	Ondulación Anatomía femenina	Laxitud del cadáver Palidez Musculatura	Tensión producida por el peso	Laxitud del cadáver Palidez. Serenidad
Acústicas	Sollozo contenido	Roce del tejido	Silencio		Silencio
Olfativas		Olor del tejido			
Gustativas					
Térmicas		Transmiten calor por contraste con el cuerpo desnudo			
Ponderales	Siente el peso de Jesús			Siente el peso del cadáver de su hijo	
Táctiles		Ropajes suaves pero gruesos		Suavidad delicada	
Cenestésicas		Movimiento ondulante producido por sujetar a Jesús	Inmóvil		Inmóvil
Esterognósicas		Creación de un volumen triangular y de profundidad		Crea profundidad	

1. Tipo de escultura.	
1.1. Bulto redondo, figura o grupo escultórico.	Grupo escultórico.
1.1.1. Cuerpo entero, busto o torso.	Cuerpos enteros.
1.1.2. Actitud: de pie, sedente, orante, yacente ...	Virgen sentada sujetando a Jesús muerto.
1.2. Relieve (altorrelieve o bajo relieve).	No..
2. Asunto título.	
<i>La piedad</i> , de Miguel Ángel. Representa el dolor de la Virgen que sujeta el cadáver de Jesús tras el descendimiento de la cruz	
3. Material: piedra, mármol, madera, barro ...	
Mármol.	
4. Técnica: tallado, modelado, fundido ...	
Esculpido.	
5. Localización:	
5.1. Independiente de la arquitectura.	Independiente.
5.2. Dependiente de ella (ornamental).	Cuerpos enteros.
6. Textura de las superficies.	
6.1. Lisa/áspera; fina/rugosa; pulida/con aristas.	Lisa, fina y pulida.
6.2. Sensación de blandura o de dureza.	Blandura.
7. Volumen.	
7.1. Volumen exterior: perfil, frontalidad, multiplicidad de puntos de vista. Profundidad (en los relieves especialmente).	Multiplicidad de puntos de vista.
7.2. Volumen interno: los huecos y vacíos, etc.	Hay huecos en los ropajes y entre las piernas de Jesús.
8. Composición y movimiento.	
8.1. Reposado, sereno o hierático.	El grupo escultórico está reposado.
8.2. Dinámico: tensión anatómica, movimiento externo, movimiento ficticio, etc.	Contrasta el movimiento de los pliegues y ropajes y la tensión de la Virgen sujetando a Jesús con la inmovilidad del cadáver.
8.3. Movimiento real: esculturas cinéticas.	No.
9. Formas de expresión.	
11.1. Naturalismo (realismo o idealismo) frente a antinaturalismo.	Naturalismo idealizado y arte figurativo.
11.2. Arte figurativo frente a arte abstracto.	
12. Elementos de expresión.	
12.1. Anatomía: proporciones, perfección, escala, musculatura.	Perfecta representación de la anatomía.
12.2. Ropajes y pliegues: función y forma, tamaño y profundidad.	Consiguen una estructura triangular; son amplios, curvos, profundos, y transmiten el movimiento que contrasta con la inmovilidad del cadáver.

Símbolo	Idea o concepto	Emoción o sentimiento	Sensación (tipo y definición)
Detalle artístico: Rostro de la Virgen.	-----	Pena; dolor inmenso. Serenidad.	Óptica: palidez, dolor sereno. Acústica: sollozos contenidos. Ponderal: siente el peso de Jesús.

Grupo 3: Conversión de San Pablo de Caravaggio.

Detalle de la Obra artística	Pata delantera derecha del caballo.	Rostro de san Pablo.	Brazos de san Pablo.
Ópticas	Tensión anatómica. Robustez de un percherón Color.	Rostro deslumbrado y cegado	Anatomía. Luz y sombras. Manos implorantes.
Acústicas			
Olfativas			
Gustativas			
Térmicas		Calor muy intenso.	Calor muy intenso.
Ponderales	Peso y fuerza.		
Táctiles			Quieren tocar la luz divina.
Cenestésicas	Movimiento nervioso.		Movimiento hacia arriba.
Esterognósticas	Crea el vacío interior del cuadro y perspectiva.		Crea el vacío interior del cuadro y perspectiva.

1. Asunto representado y título.	
Se trata de la caída de Pablo deslumbrado por una aparición de Dios, que le lleva a convertirse. <i>La conversión de san Pablo</i> , Caravaggio.	
2. Técnica: fresco, temple, acuarela, óleo, papel, etc.	
Óleo.	
3. Material: piedra, mármol, madera, barro ...	
Lienzo. 230 x 175 cm.	
4. Factura o modo de pintar.	
4.1. Pincelada o toque (corta/larga; acabada/deshecha; suelta...).	Pincelada corta y acabada.
4.2. Textura: Lisa/áspera; fina/rugosa; brillante/mate.	Lisa, fina, brillante.
4.3. Mancha, técnica mixta y otros recursos.	No.
5. Modelado	
5.1. Representación o no del volumen	Representa el volumen.
5.2. Contrastes suaves de color y de luz (sfumato) o violentos (claroscuro)	Claroscuro.
6. Luz	
6.1. Tipo: natural, artificial, de estudio.	Luz irreal.
6.2. Procedencia (foco o focos de luz): ambiental, de un foco concreto, del objeto mismo.	Parece proceder de la divinidad por lo que sólo afecta a san Pablo.
6.3. Intensidad y contraste con las sombras (ej. tenebrismo).	No hay tenebrismo, pero el criado queda en sombra.
6.4. Función: creación de volumen, creación de perspectiva.	Creación de perspectiva.
7. Color	
7.1. Gama empleada (fría/cálida) y tonalidades.	Cálida. Tonos ocre y rojizos.
7.2. Naturaleza del color: realista o simbólico.	Realista.
7.3. Función en la obra: protagonista o secundario.	Protagonista.
8. Perspectiva (partiendo de lo bidimensional de la pintura)	
8.1. Interés o no por mostrar el espacio y la profundidad.	Muestra la profundidad utilizando figuras en distintos planos.
8.2. Recursos técnicos para la perspectiva: juego de planos, uso de la luz...	Juego de planos y uso de la luz.
9. Composición	
9.1. Distribución de las figuras: sencilla/compleja.	Compleja: elipse central vacía conseguida con el caballo y los brazos de san Pablo.
9.2. Estructura formal: centro de interés del cuadro	En el centro de la elipse está el casco del caballo como centro de simetría de las manos implorantes de san Pablo.
10. Formas de expresión	
10.1. Arte figurativo frente a arte abstracto	Arte figurativo.
10.2. Naturalismo (realismo o idealismo) frente a antinaturalismo	Naturalismo realista.
11. Elementos de expresión.	
11.1. Anatomía: proporciones, perfección, escala, musculatura.	Perfección anatómica y de escala.
11.2. Ropajes y pliegues (función y forma, tamaño y profundidad.	Tienen un función accesoria.

Símbolo	Idea o concepto	Emoción o sentimiento	Sensación (tipo y definición)
<p>Detalle artístico:</p> <p>Brazos de san Pablo dirigidos hacia el cielo.</p>	<p>Dios es misericordioso</p> <p>Encontrarse con Dios transforma la persona</p>	<p>Arrepentimiento, culpa.</p>	<p>Óptica: Anatomía. Luz muy intensa de la aparición y sombras. Manos extendidas e implorantes.</p> <p>Térmica: calor intenso.</p> <p>Táctiles: Quieren tocar la luz divina.</p> <p>Esterognósica: Crea el vacío interior del cuadro y perspectiva.</p>



Actividad 11



Iniciación al comentario de una obra artística

1

Con la información obtenida en la anterior actividad, redacta el comentario de la obra utilizando los materiales anteriores y sirviéndote de este guión. Puedes ayudarte de la documentación complementaria que figura al final de la actividad.

Clasificación de la obra.

1.1. Estilo.

1.2. Escuela o periodo.

1.3. Autor. Etapa de su producción a que pertenece.

1.4. Título de la obra.

2. Contenido y función.

2.1. Tema.

2.1.1. Identificación del tema.

2.1.2. Iconografía y simbología.

2.2. Función: mítica, religiosa, mágica, cívica, política, docente ...

3. Caracterización de la obra.

3.1. Circunstancias de su realización: contexto sociocultural y antecedentes.

3.2. Importancia y trascendencia de la obra.

4. El autor: circunstancias para entender la obra.

5. Conclusión.



Documentación complementaria

Plaza de San Pedro del Vaticano

Gian Lorenzo Bernini.

La **Basílica del Vaticano**¹ va cobrando su definitivo aspecto con el trabajo de Carlo Maderna al peraltar la cúpula que diseñara Miguel Angel y, sobre todo, con la fachada de nueva traza, grandiosa en su robusta simplicidad. La escalera que conduce a esta fachada resulta discreta ante la gran mole edilicia y no alcanza el barroco sentido escenográfico que tendrán las escaleras romanas posteriores. Maderna termina la fachada en 1607, y en 1629 Lorenzo Bernini se hace cargo de las obras de urbanización y magnificación de la Basílica.

Olvidada ya la primitiva concepción bramantesca de dotar a la Basílica de cuatro fachadas iguales sobre planta de cruz griega, se opta por alargar la nave central y cerrar la obra con la fachada de Maderna. Bernini toma como punto de partida el eje central, notoriamente alargado ahora, y sobre él se diseña una de las más impresionantes plazas de Occidente.

Partiendo de las experiencias de la plaza de Pienza, o de la del *Campidoglio* de Miguel Angel en Roma, traza dos amplísimos brazos rectos desde los extremos de la fachada y que convergen hacia el eje. Aquí, la convergencia, como en Pienza o en el *Campidoglio*, produce un engaño óptico que da mayor dimensión a la fachada principal.

Estos brazos rectos, que avanzan en una longitud tan grande como la que hay desde el baldaquino interior hasta la fachada exterior, están constituidos por una magnífica columnata dórica-romana que remata en un entablamento coronado por estatuas. Pero la genialidad de Bernini estriba en el incurvamiento de esta columnata. Lo hace describiendo una elipse, curva de mayor dinamismo que el círculo, y situando cerca de sus focos dos magníficas fuentes; de esta forma hay una constante en la suma de apreciaciones de las mismas desde cualquier situación del espectador en la elipse.

La columnata curva consta de cuatro hileras de cuatro órdenes distintos y proporcionan un total de 296 columnas que, sobre el entablamento, sostienen 140 estatuas de santos, obra de los discípulos del maestro. El efecto de este deambulatorio es impresionante, ya que el bosque de columnas no parece acabarse sea cual fuere el punto elegido. Con ello Bernini quiebra,

definitivamente, el ideal de perspectiva central que había presidido la arquitectura desde Brunelleschi. La gran fachada de la Basílica queda siempre condicionada por las infinitas posibilidades de observación que ofrece la curvada columnata.

No puede decirse que haya un punto único e ideal, de observación sino la integración de todos ellos, porque la única posibilidad de ver la Basílica desde el gran eje central queda truncada al haberse colocado allí, en el centro de la elipse, un obelisco egipcio de 40 metros de altura. Su presencia obliga a desplazar el punto de vista hacia los lados, lo que conviene al ideal barroco que aporta Bernini con esta obra.

Por lo demás el largo eje axial se hace enorme y supera ampliamente la dimensión mayor de la propia Basílica. Este alargamiento de los ejes longitudinales será una constante en las grandes urbanizaciones barrocas posteriores, desde Versalles a La Granja o al París de Haussmann.

²Obra capital del urbanismo barroco, su elipse, probablemente, se ejecutó tras consultar y discutir Bernini su traza con el teólogo, matemático y arquitecto español Juan Caramuel de Lobkowitz, obispo de Igevano. Espacio teatral por excelencia de Roma, mayor que el Coliseo, alegoriza el abrazo que la iglesia da a la Urbe y al Orbe (creyentes, herejes e infieles), simbolizando con su figura, incluso, cierta mediación cosmológica.

³Vida y obra de Bernini.

El estilo de Bernini (Nápoles 1598- 1680) bebe de fuentes diversas, como Miguel Angel, el clasicismo greco-romano, el naturalismo de Caravaggio o el tratamiento de los rasgos corporales de Guido Reni. Su básica innovación consiste en acercar al espectador a la obra, haciendo a éste participe de la acción, rompiendo las fronteras tradicionales de la obra de arte. Es por ello considerado como uno de los creadores del Barroco. Las mejores muestras de su hacer son el Exsultans de Santa Teresa y las tumbas de Urbano VIII y Alejandro VII en el Vaticano. También trabajó para Luis XIV, para quien realizó un excelente busto, si bien no intervino en la modificación del diseño del Louvre como inicialmente estaba previsto.

¹ Tomado de A. Fernández, E. Barnechea y J. Haro (1989:290-291)).

² El triunfo de la imaginación. Arte barroco. CDRom Ediciones Dolmen S.L.; 2001

³ El triunfo de la imaginación. Arte barroco. CDRom Ediciones Dolmen S.L.; 2001

Piedad (1498-1499). Renacimiento italiano.
Cinquecento. Mármol. 174 cm. de altura.

Una madre juvenil¹ que sostiene sobre sus rodillas el cuerpo muerto del Hijo, sin insistencia ni en uno ni en otro en expresionista dolor torturado, ni en realista diferencia de edades, constituye una de las más serenas definiciones plásticas de la belleza neoplatónica, de la mansedumbre consciente del humanismo cristiano. En lo formal destacan los dos cuerpos insertos en una pirámide cerrada y equilátera. Miguel Angel recibió el encargo de una Piedad en mármol del cardenal Jean Bilhières de Lagraulas con destino al Vaticano. Orgulloso de su obra, la firmó en la banda que cruza el pecho de la Virgen, en letras capitales.

²Vida de Miguel Ángel.

Miguel Angel es el artista con mayúsculas; pintor, escultor y arquitecto, su personalidad es tan fuerte que define los cánones del genio. Michelangelo Buonarroti nació en Caprese, cerca de Arezzo, el 6 de marzo del año 1475. Pertenecía a una familia acomodada. Cuando Miguel Angel tiene seis años fallece su madre, iniciando sus primeras lecciones de gramática. En esos momentos conoce al pintor Francesco Granicci, un mozo de 12 años que le anima a pintar lo que no será del agrado del padre de Miguel Angel. Tras algunos años de "lucha" entre padre e hijo, Lodovico da su brazo a torcer - él deseaba que su pequeño realizará una carrera administrativa o comercial más satisfactoria que la pintura - y Miguel Angel ingresa con trece años en el estudio de Domenico Ghirlandaio con quien aprendería las técnicas del fresco y desarrollaría su extraordinaria capacidad como dibujante. Tras una corta estancia con su maestro inicia estudios de escultura en el Jardín de los Médici, bajo el patronazgo de Lorenzo "El Magnífico" y la dirección artística del donatelliano Bertoldo di Giovanni. Estos años serán de gran felicidad para el joven ya que es acogido como hijo adoptivo por el Magnífico, relacionándose en el palacio Medici donde habitaba con los más destacados miembros del Humanismo: Poliziano, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola. Sus primeros trabajos escultóricos serán realizados en estos años bajo la protección de los Medici. La caída de la familia gobernante de la ciudad, provocó la huida del joven artista, primero hacia Venecia y después a Bolonia. En el invierno de 1495-1496 regresa a Florencia. En estos años juveniles manifiesta ya una profunda admiración hacia la anatomía que le llevará a acudir casi todas las noches al depósito de cadáveres muni-

cipal para practicar disecciones que le permitieron conocer mejor la estructura interna del cuerpo humano. En sus obras escultóricas de estos momentos - especialmente la Centauromaquia - exhibe una admiración por el movimiento y la anatomía que no habían sido conseguidas por Donatello.

En el mes de julio de 1496 se traslada a Roma por primera vez. En la Ciudad de los Papas recibirá el encargo de su famosa "Pietà" del Vaticano. De regreso a Florencia realizó el David y la decoración de la Sala del Consejo del "Palazzo della Signoria" siendo el encargado de elaborar la Batalla de Cascina que compitiera con la Batalla de Anghiari encargada a Leonardo. En el boceto demuestra una vez más su obsesión por el desnudo, sirviendo como modelo a un buen número de artistas jóvenes por aquellas fechas. Ambas obras han desaparecido desgraciadamente. En 1505 el poderoso papa Julio II reclama a Miguel Angel que regrese a Roma ya que le va a encargar una tumba con cuarenta figuras, digna de tan elevado personaje. Pero el magno proyecto se vio reducido a la realización del Moisés y los Esclavos. Los caracteres del Papa y del artista eran tan similares que los enfrentamientos, a pesar de la mutua y profunda admiración que se manifestaban, no tardaron en aparecer. El propio Miguel Angel denominará a ese encargo la "Tragedia del Sepulcro". Será el mismo Julio II también le encargue su obra maestra: el techo de la Capilla Sixtina, en cuya decoración dedicará cuatro años, entre 1508 y 1512. El trabajo fue agotador al no contar con ningún ayudante, poniéndose de manifiesto el fuerte carácter del maestro agravado por su insatisfacción característica, la escasez de honorarios y las numerosas demandas de ayuda que recibe de su familia, especialmente de su hermano Buonarroto. Es significativo el texto de una carta que escribe a su padre en enero de 1509: "Hace un año que no recibo un céntimo del papa y no lo pido porque mi trabajo no va adelante como creo que merece. Esta es la dificultad del trabajo y el no ser mi profesión. Pierdo tiempo sin provecho. Dios me asista". En una nueva carta se reafirma en sus opiniones al manifestar: "Sigo aquí disgustado y no muy sano, con gran trabajo, sin gobierno y sin dineros". Tras el fallecimiento de Julio II en 1513 sus herederos reducen el proyecto de sepulcro lo que supondrá un importante varapalo para el maestro. Los viajes son continuos teniendo como punto de destino Carrara, donde se sentía tranquilo y sosegado junto a la familia con la que se

¹ Miguel Ángel y Rafael. CDRom Ediciones Dolmen S.L.; 1999

² Miguel Ángel y Rafael. CDRom Ediciones Dolmen S.L.; 1999

crió. En 1534 Miguel Angel se instala definitivamente en Roma, donde realizará el Juicio Final, en la Capilla Sixtina, por encargo del papa Paulo III, nombrándole pintor, escultor y arquitecto del Vaticano. En el Juicio Final, Miguel Angel exhibirá su admiración hacia la anatomía que le llevará a desnudar al propio Cristo, anticipando con sus figuras al Barroco. Pero la reacción moral no se hizo esperar y ya en vida del maestro se empezaron a tapar los cuerpos, siendo Volterra uno de los encargados. Los pleitos

con los herederos de Julio II para la ejecución de la tumba se suceden llegando a situaciones límite saliendo Miguel Angel airoso gracias a la ayuda del papa. Miguel Angel falleció en Roma el 18 de febrero de 1564 a la edad de 89 años. Su sobrino Leonardo llevará en secreto el cadáver del genio hasta Florencia en el mes de marzo, celebrándose solemnes funerales por su alma en la iglesia de san Lorenzo para ser enterrado en Santa Croce.

Conversión de San Pablo (1600-1601).

Iglesia Santa María del Popolo (Roma). Óleo sobre lienzo. 230 x 175 cm.

Caravaggio emplea¹ el mismo lenguaje aparentemente vulgar de la Crucifixión de San Pedro, para dar cuenta de uno de los más poéticos milagros que nos cuenta el propio San Pablo. El joven aún llamado Saulo era un soldado arrogante perseguidor de los cristianos. Un mediodía, de camino junto con otros compañeros a otra ciudad, fue derribado del caballo por una poderosísima luz al tiempo que la voz de Dios le preguntaba "Saulo, ¿por qué me persigues?". Saulo quedó ciego varios días y milagrosamente recuperó la vista con los cuidados de la comunidad cristiana. Se convirtió y adoptó el nombre de Pablo. Caravaggio nos cuenta esta historia de una manera completamente diferente, bajo la apariencia de lo trivial hasta el punto de ser tremendamente criticado: en primer lugar, la escena parece tener lugar en un establo, dadas las asfixiantes dimensiones del marco. El caballo es un percherón robusto y zafio, inadecuado para el joven soldado que se supone era Saulo. Y para rematar las paradojas, el ambiente es nocturno y no el del mediodía descrito en los escritos de San Pablo. Estos recursos, que vulgarizan la apariencia de la escena, son empleados con frecuencia por Caravaggio para revelar la presencia divina en lo cotidiano, e incluso en lo banal. Existen detalles que nos indican la trascendencia divina de lo que contemplamos, pese a los elementos groseros. Estos signos de divinidad son varios: el más sutil es el vacío creado en el centro de la composición, una ausencia que da a entender otro tipo de presencia, que sería la que ha derribado al joven. Por otro lado, tenemos la luz irreal y masiva que ilumina de lleno a Saulo, pero no al criado. La mole inmensa del caballo parece venirse encima del caído, que implora con los brazos abiertos en actitud orante. Los ojos del muchacho están cerrados, pero su rostro no expresa temor, sino que parece estar absorto en el éxtasis. Siguiendo estas claves, Caravaggio nos desvela magistralmente la presencia de la divinidad en una escena que podría ser completamente cotidiana. Siendo como es pareja del cuadro con la Crucifixión de San Pedro, las dimensiones elegidas son iguales para ambos, así como el tono de la composición, con idéntica gama de colores y con el mismo sentido claustrofóbico

Vida de Caravaggio.

Michelangelo Merisi nació a principios del otoño de 1571 (el mismo año de la batalla de Lepanto entre la flota de Felipe II y la Santa Liga contra los turcos,

batalla en la que perdió su brazo Miguel de Cervantes). Su padre era un alto funcionario de la corte de Caravaggio. En Milán les sorprendió una epidemia de peste, en el año 1576, que acabó con el padre y obligó a la familia a huir a Caravaggio de nuevo. Esto marcará el tipo de pintura de Michelangelo, como veremos en sus años de formación como artista. El pintor conoció a través de los protectores de su padre a familias muy importantes en la Italia del momento, que constituían una corte de intelectuales y pensadores próximos al humanismo y a la Reforma Católica.

En 1584 Caravaggio regresa por su cuenta a Milán para ingresar en calidad de aprendiz en el taller del pintor Simón Peterzano. Supo transmitir al joven Caravaggio ciertos valores pictóricos que como son el color y la sensualidad de Venecia, y el luminismo realista de Lombardía. Caravaggio aprendió el modo de manejar la luz, el color y el sentido de la realidad. Consideraba que el verdadero modelo para el arte no era el Renacimiento o la estatuaria clásica, sino la propia Naturaleza. Dentro de este pensamiento, Michelangelo consideraba a la misma altura un cuadro sobre flores o frutas que un cuadro sobre historias bíblicas, algo que rompía con la jerarquía de temas existente hasta el momento. Caravaggio fue uno de los primeros en establecer la naturaleza muerta como género autónomo y de valor. Al mismo tiempo, consideraba que no existe una belleza única, sino diversas maneras de enfrentar la belleza. Caravaggio interpretó a su manera los principios que regían la pintura en su época, lo que provocó odios y amores sobre sus pinturas..

Caravaggio preparaba para cada cliente escenas de muy complicada lectura, llenas de claves que hacían de un inocente lienzo una sofisticada declaración intelectual. En estas obras se imbrican las tendencias homosexuales que parecen probadas en Caravaggio Algunos de sus modelos se repiten y el propio artista se autorretrata frecuentemente como uno de los personajes.

Sus faltas contra el decoro de la época, no fueron bien aceptados. Caravaggio estaba empleando para sus cuadros modelos sacados de los bajos fondos romanos, entre los cuales se movía con absoluta soltura. Sus vírgenes eran prostitutas, sus ángeles eran chaperos, los apóstoles y santos eran mendigos y pordioseros. Los vestidos de sus personajes respondi-

¹ Caravaggio. CDRom Ediciones Dolmen S.L.; 1999

an a la moda del momento y no a las túnicas clásicas. Los pies y los rostros de sus figuras estaban sucios y maltratados. Sus pinturas perdían en concursos y eran rechazadas por los clientes de la iglesia, e inmediatamente eran disputadas por los coleccionistas romanos y extranjeros.

Los escándalos y las pasiones encontradas fueron la tónica general de Caravaggio en Roma. Entre 1604-1605 los encarcelamientos y las agresiones se suceden a gran ritmo, siendo ayudado por el cardenal del Monte y otros protectores. Fruto de uno de estos graves altercados, cayó sobre él sentencia de muerte -por decapitación- y hubo de huir de Roma. Este agitado período de la vida de pintor dio lugar a algunas de sus más famosas creaciones. En sus pinturas religiosas hace patente que el Reino de Dios está en lo cotidiano y lo miserable, manifestándose en los pecadores y marginados de las Escrituras. Recurre a trucos efectistas que deslumbran la mirada, como son sus claroscuros, los contrapicados, la

gestualidad de los personajes. La luz es fundamental en sus cuadros, pues funciona como un espacio autónomo, como un personaje más, como tiempo, pues introduce el ritmo narrativo. El foco luminoso nunca aparece en el lienzo y suele ser artificial, procedente de algún ángulo lateral. La luz en Caravaggio simboliza siempre la presencia de lo sobrenatural o lo divino, de acuerdo con la metafísica de la luz de Platón o San Agustín: Dios es la luz.

Los últimos años de Caravaggio consistieron en un deambular continuo. La huida y el hecho de ser un proscrito transformaron la pintura del artista, que acentúa el realismo al tiempo que atenúa los colores. La intensidad psicológica es de un profundo lirismo melancólico y los espacios asfixiantes de sus composiciones se pierden ahora en tremendos vacíos. El 18 de julio de 1610 fallece en la playa de Porto Ercole, completamente solo, probablemente de pulmonía o disentería.

1.3. Percepción del otro: imaginario



Guía para el profesorado

1. Introducción

Hasta ahora hemos analizado nuestras percepciones y sensaciones en el mundo artístico; en este apartado de la unidad vamos a aplicar el léxico sensorial y el análisis de las percepciones aprendido a nuestra manera de percibir a los demás, en especial al que consideramos “diferentes”. Para poder modificar nuestros estereotipos respecto a otras personas aprenderemos, en primer lugar a detectarlos y observarlos. Para ello, proponemos la siguiente información como soporte teórico para el profesorado.

Desde nuestro punto de vista, lo esencial en la percepción del otro es que siempre se produce la constitución de un imaginario. Gilbert Durand (2000) cree que lo imaginario es lo propio del ser humano, esto es, la facultad de simbolización¹ de donde emanan todos los miedos, todas las esperanzas y todos sus frutos culturales². Podemos definir éste como lo hace J. J. Wunenburger (en Gilbert Durand; 2000:9-10):

“Lo imaginario representa, mucho más ampliamente, el conjunto de imágenes mentales y visuales(...), por la cual un individuo, una sociedad, de hecho la humanidad entera, orga-

niza y expresa simbólicamente sus valores existenciales y su interpretación del mundo frente a los desafíos impuestos por el tiempo y la muerte. Lo imaginario (...) se convierte de este modo en una categoría antropológica, primordial y sintética, a partir de la que pueden entenderse las obras de arte, y también las representaciones racionales (por lo tanto, la ciencia misma) y a fin de cuentas el conjunto de la cultura”.

Pero, si bien la constitución de lo imaginario está en la esencia del ser humano y de su cultura, no es menos cierto que muy pocas veces se logra “educar” las percepciones de esa persona en su relación con el otro. El alumno o alumna, al igual que el resto de miembros de la sociedad, de una manera más bien incontrolada, configura su imaginario personal y se deja influir por las imágenes colectivas. Esta falta de control provoca que estas imágenes sobre el otro sean muy resistentes y que condicionen nuestra respuesta emocional y conductual cuando entramos en contacto con él.

Existen dos dimensiones de lo imaginario: el imaginario individual y el imaginario colectivo, y ambos tienen una vertiente inconsciente o incontrolada y otra no.

¹ Puede consultarse la Documentación complementaria de la actividad 4^a dedicada al simbolismo.

² El análisis de lo imaginario ha contado en esta última mitad de siglo con el apoyo científico de la psicología de las profundidades, de las confirmaciones anatómico-fisiológicas y etológicas, de la sociología de lo salvaje y de lo ordinario, de la mitocrítica y del mitoanálisis durandiano, de la propia ciencia en su parte imaginaria y del estudio trascendente del símbolo.

El imaginario personal.

El imaginario individual está compuesto, en primer lugar, por las percepciones inconscientes o, al menos incontroladas, que el individuo ha tenido del otro. Pero, ¿cómo influyen estas percepciones en el conocimiento del otro? Para poder contestar a esta pregunta, vamos a analizar dos momentos diferentes: cómo se forman nuestras percepciones y cómo las interpretamos.

Respecto al proceso cognitivo de la percepción, partimos de que el ser humano organiza y percibe el ambiente de un modo que adquiere un significado siempre personal. En concreto, la forma de estructurar el mundo perceptivo no sólo depende de la fisiología de su sistema nervioso central, sino también de sus necesidades, valores, creencias y conceptos de uno mismo que acompañan a la percepción de la realidad. J. L. Martorell (2000), siguiendo esta línea, insiste en el concepto de filtros con la metáfora de las gafas. Afirma así que, cuando las personas actúan con las gafas que sus filtros les imponen, no precisan que siempre les pasen cosas que confirmen sus suposiciones, sino que las propias gafas se encargan de seleccionar las veces en que es así, darles una importancia relevante y desvalorizar las otras³. La persona vive así dando cumplimiento a una profecía autocumplida. En definitiva los filtros facilitan unas gafas para percibirse a sí mismo y a los demás de una determinada manera; una vez que se percibe de este modo, la conducta se ajusta a lo que se percibe y "prueba" nuestra percepción; una y otra vez probada, la percepción se refuerza. Particularmente problemático para la educación para la solidaridad, es que las percepciones de sí mismo y de los otros ligadas a los filtros son impermeables a la mera información. En consecuencia, para poder sostener estas creencias a pesar de que la información la contradiga, la realidad se redefine. Redefinir la realidad es violentarla para que se ajuste a lo que yo necesito ver en ella. Las redefiniciones se captan con bastante claridad en el lenguaje: por ejemplo, las generalizaciones excesivas o el detallismo extremo; maximizar y minimizar, exagerar y banalizar, son mecanismos redefinitorios.

El segundo momento de las percepciones es la interpretación que hacemos de las mismas. M. Marroquín y A. Villa (1995) afirman que esta interpretación (con sus consiguientes alteraciones), se da en dos ámbitos: el ámbito del pensamiento y el ámbito del sentimiento.

En el primero de ellos, destacan la importancia de la intracomunicación, compuesta por el diálogo interno o frases internas, las imágenes que se agolpan en nuestra imaginación y el pensamiento automático, de muy difícil control, y que no son frases, "sino más bien palabras aisladas, o fragmentos de frases, que surgen de pronto en nuestro firmamento psíquico y que dejan unas secuelas emocionales, cuyo origen nos es muy difícil atribuir". Por lo tanto, muchas de estas alteraciones o distorsiones referidas al ámbito del pensamiento, no son fáciles de detectar, puesto que las hemos incorporado sólidamente desde nuestra infancia a nuestro sistema de creencias.

En el ámbito del sentimiento, el problema se hace más complicado por la extrema conexión existente entre pensamiento, sentimiento (emoción) y acción. El significado personal se constituye con muchos de esos pensamientos distorsionados por los fenómenos que acabamos de enumerar. Y, porque el diálogo interno muchas veces está basado en ideas irracionales, puede provocar sentimientos o emociones objetivamente inadecuados.

Además de las percepciones, el imaginario individual está compuesto, en segundo lugar, por las experiencias personales que el individuo ha tenido de los estímulos ambientales y, por consiguiente, del otro. Todas esas experiencias conforman la memoria del individuo. Como dicha memoria, según explica John B. Best (2001:83-120), tiene la función de almacenar pero también de recodificar y establecer correspondencias, y como la percepción y sus distorsiones influyen en la frecuencia y, sobre todo, en las valoraciones que un individuo hace de sus experiencias, será importantísimo diferenciar experiencias que propician el encuentro frente a experiencias que conducen al desencuentro, conceptos ambos que vamos a definir un poco más adelante.

³ Este fenómeno hace que la percepción influya incluso en las experiencias que uno tiene, como veremos más tarde.

El imaginario social.

Sin embargo, el imaginario de una persona no se constituye únicamente por su dimensión individual, sino también con las constantes influencias del imaginario social, es decir por las mitificaciones sociales, idealizaciones y demonizaciones que hacemos respecto a otros grupos sociales. Este imaginario social es de una extraordinaria resistencia (lo que hace muy difícil su transformación) y refleja nuestros miedos ante lo distinto.

En el imaginario social tienen mucho que decir los agentes socializadores principales (la familia, la escuela, los medios de comunicación, el grupo de pares, el lenguaje ...) ⁴ también transmiten valores – y contravalores – fundamentales en nuestra manera de percibir a los demás. De ellos aprendemos a seleccionar y manipular los datos que luego simbolizamos configurando la imagen que nos lleva a actuar de una manera o de otra.

Atribución de una identidad diferenciada: experiencias de encuentro frente a experiencias de desencuentro.

La constitución de un imaginario conduce a atribuir al otro una identidad diferenciada a través de dos tipos de experiencias distintos: experiencias de desencuentro con el otro conducentes a la discriminación (positiva o negativa) y experiencias de encuentro dirigidas a la solidaridad y la convivencia.

Para describir estas experiencias de desencuentro vamos a utilizar las reflexiones del Colectivo Amani (1994:65-78). Como bien dicen, la pertenencia a un determinado grupo nos hace percibir de forma diferente a las personas que lo constituyen y a las ajenas a éste. Esta forma de percibir viene marcada, en primer lugar, por la identidad social, que adquirimos por comparación y diferenciación. Sin embargo, la percepción de esa identidad social puede estar marcada desde el principio por una serie de fenómenos muy importantes. Por ejemplo, en situaciones de conflicto entre grupos, siempre se produce un favoritismo endogrupal, al que acompaña también una acentuación de las diferencias intergrupales y de las semejanzas intragrupalas. Una forma de favorecer a nuestro

grupo es desfavorecer al otro, y para ello los grupos no sólo tienden al favoritismo endogrupal sino a homogeneizar al exogrupo, es decir a desindividualizar a sus miembros. Todos estos fenómenos producen un mismo efecto: valoramos más positivamente a nuestro grupo, lo vemos más cohesionado y más variado que otros grupos, a los que vemos muy diferentes a nosotros y muy homogéneos entre sí (estereotipados).

Cuando se producen estos fenómenos, nos encontramos ante una experiencia de percepción sin matices o experiencia de desencuentro con la imagen del otro motivada por el conflicto social o por la presentación de un otro disminuido. Entonces, la percepción se puebla de estereotipos a los que se puede definir como (en Colectivo Amani; 1994:65-78):

- *“Rasgos que se atribuyen a un grupo.*
- *Imagen mental simplificada de los miembros de un grupo compartida socialmente.*
- *Creencias que atribuyen características a los miembros de un grupo.”*

Sus principales características son las siguientes:

- *Son muy resistentes al cambio. Se mantienen aún cuando existe evidencia en contra.*
- *Simplifican la realidad.*
- *Generalizan.*
- *Completan la información cuando ésta es ambigua.*
- *Orientan las expectativas.*
- *Se recuerda con más facilidad la información que es congruente con el estereotipo.”*

Pero, junto a los estereotipos, la persona activa una serie de preconceptos o ideas irracionales o, por lo menos, todavía no reflexionadas, fruto de una especie de pensamiento automático no reflexivo.

Con los preconceptos y los estereotipos va conformando un prejuicio. Los prejuicios (en Colectivo Amani; 1994:65-78), que introducen los elementos de emoción y acción, son *“un juicio previo no comprobado, de carácter favorable o desfavora-*

⁴ Se puede obtener una información más profunda sobre los agentes socializadores en A. Giddens (1991:109-112).

ble, acerca de un individuo o de un grupo, tendente a la acción en un sentido congruente". Tienen, por tanto, un componente cognitivo (lo que pienso o preconcepto), otro emocional (lo que siento) y otro conativo (cómo actúo). Al igual que los estereotipos, pueden ser positivos y negativos y atribuirse a un individuo o a un grupo.

Los prejuicios, por último, conducen a la discriminación (positiva o negativa), que es un comportamiento de hostilidad hacia otras personas. Como describe el Colectivo Amani (1994:65-78), puede ser directa (a través de agresiones físicas o verbales), o bien indirecta, que es lo más frecuente (a través de la legislación, el lenguaje, el currículum oculto, las actitudes etc.).

Las experiencias de encuentro con el otro, en cambio, requieren una relación de igualdad entre seres, entre individuos cuanto más individualizados mejor (importancia y valor del nombre propio). Además, precisa de percepciones empáticas. La empatía la podemos definir (Castilla del Pino; 2000: 343) como "1. Capacidad de contacto. 2. Sentimiento de gozo que se experimenta en la propia actividad relacional con un objeto al que aceptamos. Empatizamos cuando nos sentimos a

gusto con un objeto y en las relaciones que establecemos con él. Empatizamos con alguien en virtud de nuestra coincidencia en gustos, ideología, sentimientos estéticos o éticos. Pero de ello no se deriva simpatía con aquel con quien empatizamos, del mismo modo que muchas personas con las que simpatizamos no empatizamos".⁵

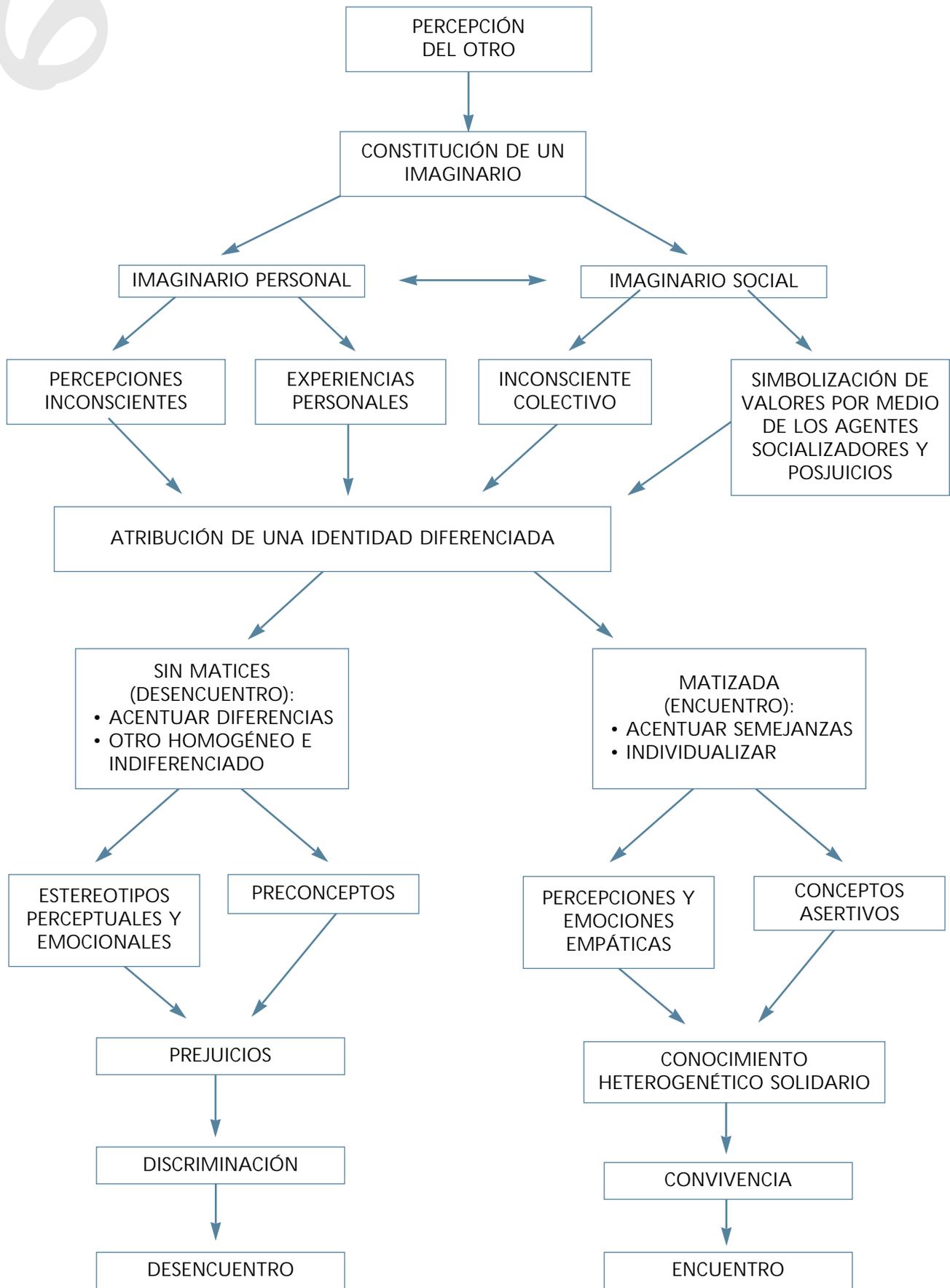
A la percepción empática, hay que añadir la defensa de conceptos asertivos. Olga Castanyer (1999) define la asertividad como: "Capacidad de autoafirmar los propios derechos, sin dejarse manipular y sin manipular a los demás". Implica unos patrones de pensamiento, una respuesta emocional y sentimental definida y un comportamiento externo."

Todo ello nos conduce a una cultura de la solidaridad donde se cultiva el sentimiento para percibir la realidad y poder convivir con ella. Y esta convivencia sólo se asegura si el encuentro es un acercamiento antropológico entre iguales, empático y asertivo.

A modo de conclusión, exponemos en el esquema que figura a continuación el proceso del conocimiento perceptual "del otro".

⁵ H. Hamelius y S. Faine (1995) abordan los factores que favorecen e impiden la comunicación empática.

76



2. Objetivos

- Fomentar el espíritu crítico siendo conscientes primero y, posteriormente, eliminando nuestros estereotipos y prejuicios
- Valorar la importancia de la reflexión sobre la lengua para regular las producciones lingüísticas propias y su repercusión en nuestras conductas hacia otras personas
- Desarrollar la empatía o identificación con el otro como portador de ideas, sentimientos y sensaciones de valor universal.

3. Secuencia de las actividades

ACTIVIDAD 12: Nuestra imagen del Sur

- *Descripción:* en un primer momento, el alumnado deberá hacer una "fotografía mental" de una persona que vive en un país del Sur. A partir de esta imagen, observará las sensaciones, ideas y emociones que despierta en él. Posteriormente esta imagen se comparará con una imagen real de una joven india. Aplicarán el mismo análisis, para, finalmente observar las diferencias entre la imagen mental y la real. Terminaremos con un diálogo entre toda la clase: ¿qué estereotipos aplicamos a estos países? ¿qué prejuicios tenemos respecto de la gente del Sur? ¿es correcto hablar de una realidad tan compleja con un genérico como "el Sur"?
- *Dinámica:* individual
- *Tiempo aproximado:* 50 minutos.

ACTIVIDAD 13: Típicos tópicos

- *Descripción:* como conclusión todo el bloque de conocimiento perceptual, se plantea una actividad cuyo objetivo principal es suscitar la reflexión mediante el contraste entre el tópico perceptual y la percepción matizada e individualizada de otras personas. Dividiremos la clase en seis grupos. A tres de ellos les propondremos analizar cómo nos imaginamos a las personas gitanas, magrebíes y africanas subsaharianas. Analizarán qué sensaciones nos despiertan y harán una descripción general de cada grupo social. Los otros tres grupos restantes harán la misma tarea pero esta vez pensando en personas concretas: Joaquín Cortés, Zinedine Zidane y Kofi Annan. Finalmente compararemos las distintas percepciones y descripciones a las que han llegado los grupos. Probablemente las percepciones son muy diferentes ¿por qué?, ¿no hablábamos de las mismas personas?
- *Dinámica:* grupal
- *Tiempo aproximado:* 60 minutos.



Actividad 12



Nuestra imagen del sur

1

Estamos acostumbrados y acostumbradas a manejar mucha información de los llamados países "sudesarrollados" o países del Sur. Imaginaos que os encontráis con alguien que no entiende a quién nos estamos refiriendo cuando hablamos de esta realidad. Os pide que le contéis cómo son esos países, cómo viven las personas allá, cómo son... pero no con palabras, sino a través de una imagen. Vosotros vais a hacer una fotografía imaginaria. Pero en vez de cámara fotográfica va a ser vuestra imaginación quien realice la foto. Tenéis que imaginaros una escena de un país del Sur y elegir a quién pondriais en esta fotografía. Hombre, mujer o niño o niña. Pensad también qué está haciendo, y cómo se encuentra (preocupado/a, contento/a, triste, etc.). Ya podéis disparar el flash.

2

Una vez "hecha" la foto, dedicad unos instantes a observarla. Fijaos en algún detalle de vuestra fotografía (un rostro, el paisaje, etc.). Con esta imagen, responded las tablas de sensaciones que figuran a continuación.

Detalle de la fotografía		
Ópticas		
Acústicas		
Olfativas		
Gustativas		
Térmicas		
Ponderales		
Táctiles		
Cenestésicas		
Esterognósicas		

3

Para que vuestro amigo o amiga se haga una idea más completa, escribid las tres ideas principales que refleja vuestra fotografía. A continuación elegid las tres emociones o sentimientos que os despierta vuestra fotografía de esta persona del Sur.

Idea o concepto	Emoción o sentimiento
Idea nº 1	Sentimiento nº 1
Idea nº 2	Sentimiento nº 2
Idea nº 3	Sentimiento nº 3

4

Ahora vamos a repetir la actividad pero no partiremos de lo que vosotros y vosotras imagináis, sino que vamos a partir de una imagen real. Os presentamos a Rahsmi Gamit, una chica que vive en Gujarat, uno de los 28 estados de la India. Rahsmi tiene 18 años y estudia Magisterio. Antes de ir a la Escuela de Magisterio todas las mañanas, va a buscar agua al pozo de la aldea donde vive. En ese momento le hemos pedido que nos dejara tomarle una foto. Rahsmi nos sonrío y juntando las manos nos dedica su saludo, "namasté" para decirnos que podemos tomarle una foto.



5

A partir de los detalles que figuran en la tabla, anotad las sensaciones que os sugieren

Detalles de la fotografía	Rostro de Rahsmi	Agua	Ropa de Rahsmi	Paisaje
Ópticas				
Acústicas				
Olfativas				
Gustativas				
Térmicas				
Ponderales				
Táctiles				
Cenestésicas				
Esterognósticas				

6

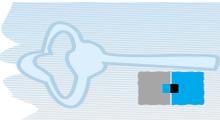
Elegid ahora las tres ideas y los tres sentimientos principales que os sugiere la fotografía de Rashmi

Idea o concepto	Emoción o sentimiento
Idea nº 1	Sentimiento nº 1
Idea nº 2	Sentimiento nº 2
Idea nº 3	Sentimiento nº 3

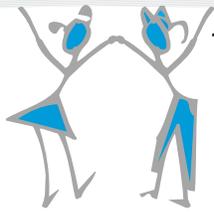
7

Por último, comparad las tablas con las de la actividad anterior. Con el resto de la clase dialogad sobre las siguientes cuestiones:

- ¿Qué diferencias principales encontráis en las tablas?
- ¿Por qué se dan estas diferencias?
- Cuando hablamos "del Sur" hablamos de una gran variedad de países muy diferentes, con realidades culturales, políticas, sociales, propias. Sin embargo parece que todos responden a una misma realidad homogénea. ¿Por qué creéis que ocurre esto?
- También asociamos la compleja realidad de estos países sólo con una parte de la realidad: pobreza, marginación, catástrofes, violencia, etc. Si bien es cierta, no responde a otros aspectos positivos que también existen. ¿Qué valores y realidades positivas consideraréis que tienen los países del Sur?
- ¿Qué podemos hacer para tener una imagen más ajustada a la realidad? ¿Cómo podemos combatir los prejuicios con los que nos acercamos a las personas que viven en los países del Sur?



Actividad 13



Típicos tópicos

1

En nuestra sociedad convivimos con personas de otras culturas. Vamos a analizar en grupo, cómo nos acercamos a las personas que pertenecen a un mundo cultural distinto al nuestro. En definitiva reflexionaremos sobre si tenemos o no prejuicios respecto a ellos.

Material para los grupos 1, 2 y 3

a) Imaginaos que vais por la calle y veis a una persona gitana. Dedicad unos instantes a imaginaros detalladamente cómo es: si es hombre o mujer, cómo es físicamente, cómo va vestida, qué está haciendo en ese momento... Con estos datos, completad la siguiente tabla.

Persona gitana	Descripción física
Rasgos:	
1:
2:
3:
4:
5:
6:
7:
8:
9:
10:

b) Observando detenidamente esta imagen completad la tabla de sensaciones que os despierta.

Detalles de la fotografía	Ej. Piel.			
Ópticas				
Acústicas				
Olfativas				
Gustativas				
Térmicas				
Ponderales				
Táctiles				
Cenestésicas				
Esterognósticas				

c) *Retomad vuestra escena. Imaginaos ahora que esta persona se os acerca y os pide 1 euro para poder hacer una llamada telefónica. Pensad cuál sería vuestra respuesta: qué le contestaríais y de qué manera. Redactad la escena que os habéis imaginado.*

a) *Imaginaos que vais por la calle y veis a una persona magrebí. Dedicad unos instantes a imaginaros detalladamente cómo es: si es hombre o mujer, cómo es físicamente, cómo va vestida, qué está haciendo en ese momento... Con estos datos, completad la siguiente tabla.*

<i>Persona magrebí</i>	<i>Descripción física</i>
Rasgos:	
1:
2:
3:
4:
5:
6:
7:
8:
9:
10:

b) Observando detenidamente esta imagen completad la tabla de sensaciones que os despierta.

Magrebí	Ej. Piel.			
Ópticas				
Acústicas				
Olfativas				
Gustativas				
Térmicas				
Ponderales				
Táctiles				
Cenestésicas				
Esterognósicas				

c) Retomad vuestra escena. Imaginaos ahora que esta persona se os acerca y os pide 1 euro para poder hacer una llamada telefónica. Pensad cuál sería vuestra respuesta: qué le contestaríais y de qué manera. Redactad la escena que os habéis imaginado.

a) Imaginaos que vais por la calle y veis a una persona subsahariana. Dedicad unos instantes a imagináros detalladamente cómo es: si es hombre o mujer, cómo es físicamente, cómo va vestida, qué está haciendo en ese momento... Con estos datos, completad la siguiente tabla.

Persona Africana subsahariana	Descripción física
Rasgos:	
1:
2:
3:
4:
5:
6:
7:
8:
9:
10:

b) Observando detenidamente esta imagen completad la tabla de sensaciones que os despierta.

Persona Africanasub Sahariana	Ej. Piel.			
Ópticas				
Acústicas				
Olfativas				
Gustativas				
Térmicas				
Ponderales				
Táctiles				
Cenestésicas				
Esterognósticas				

c) Retomad vuestra escena. Imaginaos ahora que esta persona se os acerca y os pide 1 euro para poder hacer una llamada telefónica. Pensad cuál sería vuestra respuesta: qué le contestaríais y de qué manera. Redactad la escena que os habéis imaginado.

a) Imaginaos que vais por la calle un día cualquiera y que, de pronto, veis al famoso bailarín Joaquín Cortés. Dedicad unos instantes a observar sus rasgos físicos. ¿Cómo lo describiríais?

J. Cortés	Descripción física
Rasgos:	
1:
2:
3:
4:
5:
6:
7:
8:
9:
10:

b) ¿Qué sensaciones os despierta?

J. Cortés	Ej. Piel.			
Ópticas				
Acústicas				
Olfativas				
Gustativas				
Térmicas				
Ponderales				
Táctiles				
Cenestésicas				
Esterognósicas				

c) Volved a la escena inicial. Imaginad ahora que el propio Joaquín Cortés, se dirige hacia donde estáis. No comprendéis que puede querer de vosotros. Para vuestra sorpresa os pide una moneda para realizar una llamada telefónica. ¿Cuál sería vuestra reacción? ¿Qué le diríais?

a) Imaginaos que vais por la calle un día cualquiera y que, de pronto, veis al famoso futbolista Zinedine Zidane. Dedicad unos instantes a observar sus rasgos físicos. ¿Cómo lo describiríais?

Zidane	Descripción física
Rasgos:	
1:
2:
3:
4:
5:
6:
7:
8:
9:
10:

b) ¿Qué sensaciones os despierta?

Zidane	Ej. Piel.			
Ópticas				
Acústicas				
Olfativas				
Gustativas				
Térmicas				
Ponderales				
Táctiles				
Cenestésicas				
Esterognósticas				

c) *Volved a la escena inicial. Imaginad ahora que el propio Zidane, se dirige hacia donde estáis. No comprendéis que puede querer de vosotros. Para vuestra sorpresa os pide una moneda para realizar una llamada telefónica. ¿Cuál sería vuestra reacción? ¿Qué le diríais?*

a) *Imaginaos que vais por la calle un día cualquiera y que, de pronto, reconocéis al secretario general de las Naciones Unidas, Kofi Annan. Dedicad unos instantes a observar sus rasgos físicos. ¿Cómo lo describiríais?*

<i>Kofi Annan</i>	<i>Descripción física</i>
Rasgos:	
1:
2:
3:
4:
5:
6:
7:
8:
9:
10:

b) *¿Qué sensaciones os despierta?*

<i>Kofi Annan</i>	<i>Ej. Piel.</i>			
Ópticas				
Acústicas				
Olfativas				
Gustativas				
Térmicas				
Ponderales				
Táctiles				
Cenestésicas				
Esterognósticas				

c) *Volved a la escena inicial. Imaginad ahora que el propio Kofi Annan, se dirige hacia donde estáis. No comprendéis que puede querer de vosotros. Para vuestra sorpresa os pide una moneda para realizar una llamada telefónica. ¿Cuál sería vuestra reacción? ¿Qué le diríais?*

2

Una vez rellenas todas las tablas, nombrad una persona representante que será quien ponga en común los resultados de vuestra reflexión con el resto de la clase. No todos los grupos teníais los mismos personajes. Observad las diferencias observadas en cuanto a las sensaciones y descripciones. Entre toda la clase responded las siguientes cuestiones:

- *¿Qué diferencias se han dado entre los dos grupos que se han imaginado a una persona gitana y a Joaquín Cortés?*
- *¿Y entre los que se han imaginado una persona magrebí y a Zidane?*
- *¿Y entre los que se han imaginado una persona africana subsahariana y a Kofi Annan?*
- *¿Con qué actitud nos dirigimos de entrada a las personas gitanas?*
- *¿Y a las magrebíes?*
- *¿Y a las africanas?*

Tema 2: Conocimiento emocional

109

2.1. Los sentimientos



Guía para el profesorado

Introducción

1. Educación emocional.

Abordamos en este apartado de la unidad el conocimiento emocional para lo cual, seguiremos los mismos pasos que hemos realizado en el bloque anterior:

1. Conocimiento del léxico emocional y clasificación de las emociones ajenas y propias.
2. Conocimiento emocional del arte y a través del arte.
3. Autoconocimiento emocional.
4. Conocimiento emocional del otro.

Como hemos visto, el plano emocional del conocimiento tiene la misma jerarquía que los otros y educarlo será una tarea difícil pero esencial.

Además, esta educación en un pensamiento heterogénico encuentra su raíz en el cerebro, donde

se produce la junción, no la unidad, de esos tres planos. El hemisferio cerebral izquierdo es preponderantemente lógico, analítico y racional, y el derecho, intuitivo, global, emocional y metafórico. Subordinar, desacreditar y, casi, atrofiar el hemisferio derecho –de ahí la lobotomía social de la que hablaba anteriormente- ha sido una tendencia durante buena parte de este siglo, tendencia auspiciada por una serie de falacias mitificadas: la emoción es primitiva; es pre-lógica y peligrosa; enturbia la conciencia y distorsiona; identificar autocontrol con represión de sentimientos, etc. Desarrollos modernos como la inteligencia emocional (D. Goleman; 1996) tratan de corregir esta tendencia occidental.

Dos son los problemas más importantes a los que debemos enfrentarnos en esta educación emocional. En primer lugar, la dificultad par verbalizar los afectos, emociones y sentimientos, y en segundo lugar, lo que algunos autores¹ han denominado analfabetismo emocional. Este supone el sub-

¹ Miguel Ángel y Rafael. CDRom Ediciones Dolmen S.L.; 1999

² Miguel Ángel y Rafael. CDRom Ediciones Dolmen S.L.; 1999

desarrollo de las inteligencias intrapersonal (capacidad de conocerse, controlarse y motivarse a sí mismo) e interpersonal (capacidad de ponerse empáticamente en el lugar de otros y relacionarse con ellos), términos acuñados por Gardner (1994). Esta atrofia emocional se puede describir como una incapacidad para reconocer los sentimientos propios y ajenos fuera de expresiones generales e imprecisas y como una dificultad para encauzarlos de forma positiva y constructiva.

Si bien el tema que nos ocupa es realmente rico, para no extendernos nos hemos centrado en las funciones de los sentimientos. Estas nos darán las claves para valorar si un sentimiento es adecuado o no, tarea que deberán resolver los/as alumnas en las actividades siguientes.

Nos basamos en el análisis que ha realizado al respecto Castilla del Pino (2000) para quien los sentimientos deben cumplir tres funciones principales:

La vinculación con los objetos (2000:53-59) requiere que el sujeto aúne procesos cognitivos y procesos desiderativos. Desde esta perspectiva, el sujeto desea el objeto para aceptarlo o rechazarlo y sus sentimientos son formas diferenciadas del deseo básico, instrumentos de los que se sirve para organizar su entorno y adaptarse a él. En definitiva, la vinculación afectiva no se establece directamente con los objetos, sino con las imágenes de los mismos construidas por el propio sujeto. Esta relación sujeto-objeto se convierte siempre en conflicto, por lo que lograr el equilibrio será un éxito.

En segundo lugar (2000:61-73), los sentimientos expresan. La expresión es primordialmente extraverbal y es fruto de la tensión que produce el desequilibrio del sentimiento. Éste se expresa en síntomas sólo detectables unas veces por el sujeto que los experimenta, o por su entorno en otras. Sin embargo, no se debe confundir el sentimiento que se experimenta, las modificaciones somatoviscerales que lo acompañan y su expresión.

Por último (2000:75-96), los sentimientos sirven para organizar axiológicamente y subjetivamente la realidad. El sujeto, a lo largo de su existencia, se preocupa especialmente por un objeto: él mismo junto con su cuerpo. Así, el sujeto tiene una consideración subjetiva de la realidad e incurre en una ilusión de referencialidad u objetividad. Todo ello provoca varias consecuencias: la subordinación de la realidad, la ordenación subjetiva de los objetos, la construcción del hábitat, la construcción de un orden en una realidad compartida y la distorsión de la realidad. Esta organización axiológica que atraviesa por varias etapas, desemboca en la constitución de una tabla de valores personales.

A estas tres funciones hace alusión la tabla de sentimientos adecuados o inadecuados que adjuntamos para el alumnado.

Las actividades que proponemos en este apartado de la unidad, pretenden ser una herramienta para subsanar estas dos carencias entre nuestro alumnado. Para ello nos anima el convencimiento de que un mayor conocimiento de las propias emociones (saber identificarlas, nombrarlas y analizarlas) nos invita a una nueva manera de estar en el mundo y por lo tanto, a unas nuevas relaciones con los demás.

Desde esta perspectiva invitaremos al alumnado a diversas actividades; desde adquirir un lenguaje más rico y preciso para nombrar las emociones, hasta saborear desde la emoción un poema de Neruda o un cuadro de Renoir, entre otros.

Conscientes de la dificultad que puede presentar este tipo de actividades por la novedad que plantean (tanto didáctica como conceptualmente), facilitamos a continuación tres fichas de clasificación de sentimientos para el alumnado. A ellas podrá acudir el alumnado para la realización de las actividades.

Fichas de trabajo para el alumnado

Al igual que en el primer tema, facilitamos unas fichas de trabajo que aconsejamos tenga disponibles el alumnado para la realización de las actividades.

1. Tabla de léxico sentimental.²

TRIBUS	CLANES
I: Experiencia de un impulso, necesidad o motivación	Deseo, ansia, afán capricho, coacción
II: Experiencia de aversión física, psicológica o moral	Asco
III: Experiencia de la propia vitalidad y energía	Ánimo, euforia
IV: Experiencia de la falta de la propia vitalidad y energía	Desánimo, debilidad, desgana
V: Experiencia negativas de cambio o alteración	Intranquilidad, ansiedad, impaciencia
VI: La falta de los recursos necesarios para conocer o actuar producen un sentimiento negativo que inhibe la acción	Inseguridad, confusión
VII: Experiencia de ausencia o disminución de una alteración desagradable	Alivio, tranquilidad, seguridad
VIII: Experiencia de la ausencia de estímulos relevantes o activadores	Aburrimiento
IX: Sentimientos negativos contra lo que obstaculiza el deseo	Enfado, ira, furia, rencor
X: Experiencia de aversión duradera o negación del valor de alguien	Desamor, desprecio, odio
XI: El bien de una persona provoca malestar en otra	Envidia, celos
XII: Experiencia de la aparición de un peligro o de algo que excede la posibilidad de control del sujeto	Miedo, susto, horror, fobia
XIII: Experiencia de cómo una previsión agradable resulta desmentida por los hechos	Decepción, fracaso
XIV: Experiencias derivadas de una evaluación positiva del futuro	Expectación, esperanza, confianza
XV: Experiencias derivadas de una evaluación negativa del futuro	Desesperanza, desconfianza
XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos	Tristeza, melancolía, desamparo, compasión, nostalgia, resignación
XVII: Experiencias derivadas de la aparición de algo no habitual	Sorpresa, pasmo, admiración, respeto, sentimiento estético, sentimiento cómico, sentimiento religioso
XVIII: Experiencias derivadas de la realización	Satisfacción, alegría, júbilo, felicidad de nuestros deseos y proyectos
XIX: Experiencias provocadas por el bien que se ha recibido de una persona	Gratitud
XX: Experiencia y deseo de un bien	Amor, amistad, amor erótico, cariño, filantropía
XXI: Experiencias derivadas de la evaluación positiva de uno mismo	Orgullo, pundonor, soberbia
XXII: Experiencias derivadas de la evaluación negativa de uno mismo	Inferioridad, autodesprecio, vergüenza, culpa

² José Antonia Marina y Marisa López Penas (1999:432-445).

2ª. Clasificación de los sentimientos.³

El alumnado debe aprender a clasificar los sentimientos según estos dos criterios:

1º Criterio de clasificación	
SENTIMIENTOS ADECUADOS (o adaptativos saludables, o normales).	SENTIMIENTOS INADECUADOS (o desadaptativos no saludables, o anormales).

2º Criterio de clasificación	
SENTIMIENTOS ALOVALORATIVOS (o relacionados con el exterior)	SENTIMIENTOS AUTOVALORATIVOS (o relacionados con la propia persona: autoaceptación o rezago de uno mismo).

³ Castilla del Pino (2000:154).

2. Objetivo

- Comprender imágenes y obras artísticas perceptual, emocional y racionalmente, reconociendo sus diferentes finalidades y las situaciones de comunicación en que se producen.
- Expresarse oralmente y por escrito con coherencia y corrección de acuerdo con las diferentes finalidades y situaciones comunicativas, adoptando progresivamente un estilo expresivo propio que dimane del autoconocimiento emocional y del conocimiento del otro.
- Valorar la lectura y la escritura como formas de comunicación y como fuentes de enriquecimiento cultural y de conocimiento y placer personal.
- Acceder con autonomía creciente a las obras literarias y artísticas.
- Utilizar de forma consciente las posibilidades expresivas, estéticas y lúdicas de la lengua en la producción de textos de intención creativa que acojan percepciones, emociones y reflexiones sobre uno mismo y sobre el otro.

3. Secuencia de las actividad

ACTIVIDAD 14: Palabras precisas

- *Descripción:* partimos de la premisa de que el primer paso para reconocer las emociones (uno de los objetivos de este segundo bloque) es poder nombrarlas con precisión La actividad consiste en la realización de tres ejercicios de vocabulario con el objetivo de acrecentar el léxico emocional, familiarizar al alumnado con su empleo con precisión y variedad, y fomentar el manejo de diversas clases de diccionarios.
- *Dinámica:* individual.
- *Tiempo aproximado:* 50 minutos.
- *Materiales necesarios:*
 - Diccionario de la Lengua española. Recomendamos la edición de bolsillo del DRAE (1992). Aconsejamos además:
 - Diccionario de uso de la Lengua española. Recomendamos el de María Moliner.
 - Diccionario de sinónimos y antónimos. Cualquiera de los que están a la venta en el mercado. Por ejemplo, el *Diccionario de Sinónimos, antónimos e ideas afines* de Andrés Santamaría (1979).
 - Diccionario específico. Recomendamos el *Diccionario de los sentimientos* de José Antonio Marina y Marisa López Penas, especialmente la parte denominada "Mapas léxicos", (1999:423-450). Hay una breve síntesis en la parte introductoria de este capítulo.
- *Ver:* solucionario para el profesorado

ACTIVIDAD 15: Los nombres de las emociones

- *Descripción:* en la línea de la actividad anterior, el alumnado deberá buscar los sinónimos y antónimos de las emociones propuestas.
- *Dinámica:* individual.
- *Tiempo aproximado:* 25 minutos.

ACTIVIDAD 16: Leyendo con gusto

- *Descripción:* uno de los objetivos centrales de la unidad didáctica es integrar en un conjunto heterogéneo todos los conocimientos (perceptual, emocional y racional). Incorporamos ya en esta actividad lo trabajado en el bloque anterior dedicado a la percepción.

Proponemos al alumnado dos textos diferentes. Tras leer detenidamente cada uno, deberán detectar las sensaciones que les sugieren los elementos del texto que les señalamos y posteriormente, las emociones que les sugiere el texto.

A partir de las tablas obtenidas, y tras un breve recordatorio del profesor para refrescar los conceptos de campo semántico se intentará agrupar, en el segundo ejercicio, todo el léxico en campos semánticos para que el alumno reflexione sobre cómo los autores literarios consiguen transmitir sensaciones y sentimientos a través de las palabras.

- *Dinámica:* individual.
- *Tiempo aproximado:* 50 minutos.
- *Materiales necesarios:*
 - *Poema 20.* Pablo Neruda, Obras Completas I, poema 20
 - *Transparencia.* Mario Benedetti, Cuentos Completos, pp 418-424
- *Ver:* solucionario para el profesorado

ACTIVIDAD 17: El arte de emocionar

- *Descripción:* introducimos en esta actividad las obras pictóricas y musicales. El ejercicio sigue el mismo esquema que la actividad anterior. En grupos, observarán y/o escucharán, la obra asignada. Se trata de dejar brotar y anotar las sensaciones, emociones y campos semánticos que les sugiera la obra. En el caso de las obras pictóricas realizarán una ficha de observación artística.

La actividad finaliza con la puesta en común de los análisis realizados por cada grupo y posterior diálogo de los resultados. Se observará cómo es posible observar un cuadro o escuchar una pieza musical utilizando todos nuestros sentidos.

- *Dinámica:* grupal
- *Tiempo aproximado:* dos sesiones de 50 minutos cada una
- *Materiales necesarios:*

Imágenes de las siguientes obras pictóricas (se aconseja la proyección en diapositiva):

 - *En el café, "La absenta".* Edgar Hilaire Degas
 - *Le Moulin de la Gallette.* Pierre Auguste Renoir

Audición de la siguiente obra musical:

 - *Tosca.* Giacomo Puccini. Final del III Acto ("E non giungono" – "Trionfal di nova speme": 2:39; "L'ora!" – "Son pronto": 0:37; "Como è lunga l'attesa!": 2:34; "Presto, su!": 1:32).
- *Ver:* documentación complementaria y solucionario para el profesorado

ACTIVIDAD 18: Símbolos, palabras y emociones

- *Descripción:* la actividad comienza con la lectura de un texto lírico, otro narrativo y un último dramático (con reparto de papeles entre los/as alumnos/as). Tras la lectura y comprensión de los textos, cada grupo deberá detectar, anotar y clasificar los símbolos presentes en los textos. Después se irán valorando y recogiendo las aportaciones de cada grupo en cuanto a qué transmite cada símbolo: idea, emoción y/o sensación y tipo.

- *Dinámica:* grupal

- *Tiempo aproximado:* 50 minutos.

- *Materiales necesarios:*

los siguientes textos literarios:

- *Ada Salas.* Variaciones en blanco (1994), en Poesía española reciente, pp. 359-361.
 - *Juan Rulfo.* Pedro Páramo, pp. 179-181.
 - *Antonio Buero Vallejo.* Historia de una escalera, pp. 96-98.
- *Ver:* solucionario para el profesorado



Actividad 14



Palabras precisas

No siempre es fácil elegir las palabras que expresen mejor aquello que queremos decir. Por ejemplo, si queremos hablar de cómo nos sentimos tendremos que elegir entre un montón de palabras similares pero que significan cosas diferentes. Para aprender a nombrar las diferentes emociones os proponemos el siguiente ejercicio

1

Empareja en esta primera tabla las definiciones con el término que mejor encaje. Pon en la columna "Letra" la grafía (a), b), c), etc.) de la definición que explica cada emoción. Utiliza todos los diccionarios y obras de consulta que estimes necesarios.

Emoción	Letra	Definición
A) Confusión.		a) El bien recibido gratuitamente de otra persona provoca un sentimiento positivo, de benevolencia y deuda hacia ella.
B) Desconfianza.		b) La percepción, de algo nuevo y extraño que atrae y absorbe la atención de forma excesiva, provoca un sentimiento, que puede ser positivo o negativo, y que paraliza la capacidad de reacción.
C) Expectación.		c) La lejanía de los seres y lugares queridos provoca un sentimiento negativo acompañado de deseos de regresar junto a ellos.
D) Gratitud.		d) La falta de seguridad en el comportamiento de algo o de alguien provoca un sentimiento negativo de miedo, falta de firmeza o inseguridad ante un futuro imprevisible.
E) Soberbia.		e) El cumplimiento de un deseo provoca un sentimiento positivo, comunicativo y expansivo, que va acompañado de demostraciones externas.
F) Pasma.		f) Sentimiento de espera tensa, acompañada de interés, curiosidad, deseo o ilusión.
G) Rencor.		g) Un objeto o una situación provoca un sentimiento negativo, una aversión intensa, incontrolable e irracional, que conduce necesariamente a conductas de evitación. Puede ir acompañado de ataques de ansiedad.
H) Nostalgia.		h) La conciencia exagerada de la propia dignidad o valor provoca un sentimiento positivo, con frecuencia evaluado negativamente por la sociedad, acompañado de desdén hacia los demás, comportamientos de superioridad y deseos de ser alabado.
I) Desconfianza.		i) La percepción de un obstáculo, ofensa o amenaza que dificultan el desarrollo de la acción o la consecución de los deseos, provoca un sentimiento negativo, duradero y contenido, de irritación intensa, acompañado de un movimiento contra el causante, una aversión a todo lo que se relaciona con él, y el deseo de su daño y destrucción.
J) Fobia.		j) La falta de claridad, de precisión en las ideas o en las normas, o la excesiva rapidez en los cambios provoca un sentimiento negativo de falta de seguridad.

2

Elige el término más apropiado, de entre los siguientes, para completar estas frases.

introspección, certeza, sobresalto, devoción, coraje, rebeldía, celos, antojo, augurio, dicha.

1. Sintieron una enorme al comprobar su éxito.
2. A pesar de las dificultades, mostraron un gran para ayudar a los heridos.
3. Los científicos no conocen las causas de la epidemia con total
4. Cuando estaba en el restaurante, tuvo el de comerse un plato de caracoles.
5. Los pamplonicas (pamploneses) manifiestan una gran a San Fermín.
6. Su le hace decir cosas que no siente.
7. Está abrumado por los que siente por sus compañeros.
8. El fue mayúsculo tras recibir de improviso la noticia.
9. Les pareció un mal que la mesa de sonido se estropease antes de la función.
10. Ha realizado un ejercicio de es decir, de autoconocimiento.

3

Agrupar por clanes (grupos referidos al mismo campo semántico) las siguientes palabras. Una vez determinados los clanes, distingue los sinónimos de los antónimos.

agitación, acidia, desmoralización, desaliento, desasosiego, codicia, descorazonamiento, empalago, decaimiento, voracidad, ánimo, esplín, anhelo, turbación, mono (síndrome de abstinencia), hartura, inquietud, hastío, tedio, abatimiento, diversión, zozobra interés, saciedad, satisfacción, animación, apuro, nerviosismo, azaramiento, bochorno, fastidio, preocupación, avidez, corte, desgana, embarazo, pudor, languidez, sonrojo, ansiedad, turbación, reconcomio, desvergüenza, aliento, seguridad, audacia, desazón, tranquilidad.

Clanes	Sinónimos	Antónimo(s)
1º clan ansia	Anhelo, ansiedad, avidez, etc.	Saciedad, desgana
2º clan		
3º clan		
4º clan		
5º clan		



Solucionario para el profesorado

Emoción	Letra	Definición
A) Confusión.	j)	a) El bien recibido gratuitamente de otra persona provoca un sentimiento positivo, de benevolencia y deuda hacia ella.
B) Desconfianza.	d)	b) La percepción, de algo nuevo y extraño que atrae y absorbe la atención de forma excesiva, provoca un sentimiento, que puede ser positivo o negativo, y que paraliza la capacidad de reacción.
C) Expectación.	f)	c) La lejanía de los seres y lugares queridos provoca un sentimiento negativo acompañado de deseos de regresar junto a ellos.
D) Gratitud.	a)	d) La falta de seguridad en el comportamiento de algo o de alguien provoca un sentimiento negativo de miedo, falta de firmeza o inseguridad ante un futuro imprevisible.
E) Soberbia.	h)	e) El cumplimiento de un deseo provoca un sentimiento positivo, comunicativo y expansivo, que va acompañado de demostraciones externas.
F) Pasma.	b)	f) Sentimiento de espera tensa, acompañada de interés, curiosidad, deseo o ilusión.
G) Rencor.	i)	g) Un objeto o una situación provoca un sentimiento negativo, una aversión intensa, incontrolable e irracional, que conduce necesariamente a conductas de evitación. Puede ir acompañado de ataques de ansiedad.
H) Nostalgia.	c)	h) La conciencia exagerada de la propia dignidad o valor provoca un sentimiento positivo, con frecuencia evaluado negativamente por la sociedad, acompañado de desdén hacia los demás, comportamientos de superioridad y deseos de ser alabado.
I) Desconfianza.	d)	i) La percepción de un obstáculo, ofensa o amenaza que dificultan el desarrollo de la acción o la consecución de los deseos, provoca un sentimiento negativo, duradero y contenido, de irritación intensa, acompañado de un movimiento contra el causante, una aversión a todo lo que se relaciona con él, y el deseo de su daño y destrucción.
J) Fobia.	g)	j) La falta de claridad, de precisión en las ideas o en las normas, o la excesiva rapidez en los cambios provoca un sentimiento negativo de falta de seguridad.

1. Sintieron una enorme **dicha** al comprobar su éxito.
2. A pesar de las dificultades, mostraron un gran **coraje** para ayudar a los heridos.
3. Los científicos no conocen las causas de la epidemia con total **certeza**
4. Cuando estaba en el restaurante, tuvo el **antojo** de comerse un plato de caracoles.
5. Los pamplonicas (pamploneses) manifiestan una gran **devoción** a San Fermín.
6. Su **rebeldía** le hace decir cosas que no siente.
7. Está abrumado por los **celos** que siente por sus compañeros.
8. El **sobresalto** fue mayúsculo tras recibir de improviso la noticia.
9. Les pareció un mal **augurio** que la mesa de sonido se estropease antes de la función.
10. Ha realizado un ejercicio de **introspección** es decir, de autoconocimiento.

Clanes	Sinónimos	Antónimo(s)
1º CLAN = ANSIA	anhelo, ansiedad, avidez, codicia, mono (síndrome de abstinencia), voracidad	saciedad, desgana
2º CLAN = DESÁNIMO	abatimiento, decaimiento, desaliento, descorazonamiento, desmoralización, languidez	ánimo, aliento
3º CLAN = INTRANQUILIDAD	agitación, desasosiego, desazón, inquietud, nerviosismo, preocupación, reconcomio, turbación, zozobra.	tranquilidad
4º CLAN = ABURRIMIENTO	acidia, empalago, esplín, fastidio, hartura, hastío, tedio	diversión, interés, satisfacción, animación
5º CLAN = VERGÜENZA	apuro, azaramiento, bochorno, corte, embarazo, pudor, sonrojo, turbación	desvergüenza, seguridad, audacia.



Actividad 15



Los nombres de las emociones

1

Distinguir las emociones es el primer paso para conocerlas. Completa esta tabla de sinónimos y antónimos de emociones. Utiliza todos los diccionarios y obras de consulta que estimes necesarios. Por último clasifica las emociones según el tipo al que correspondan.

Emoción	Sinónimos	Antónimo	Tipo
1. Consuelo.			
2. Grima.			
3. Agonía.			
4. Placidez.			
5. Impotencia.			
6. Encono.			
7. Estima.			
8. Gozo.			
9. Abulia.			
10. Incertidumbre.			
11. Magnanimidad.			
12. Vanidad.			



Actividad 16



Leyendo con gusto

1

Lee estos dos textos.

Texto nº 1: Poema 20. Pablo Neruda

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

Escribir, por ejemplo: «La noche está estrellada,
y tiritan, azules, los astros, a lo lejos».

El viento de la noche gira en el cielo y canta.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Yo la quise, y a veces ella también me quiso.

En las noches como ésta la tuve entre mis brazos.
La besé tantas veces bajo el cielo infinito.

Ella me quiso, a veces yo también la quería.
Cómo no haber amado sus grandes ojos fijos.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido.

Oír la noche inmensa, más inmensa sin ella.
Y el verso cae al alma como al pasto el rocío.

Qué importa que mi amor no pudiera guardarla.
La noche está estrellada y ella no está conmigo.

Eso es todo. A lo lejos alguien canta. A lo lejos.
Mi alma no se contenta con haberla perdido.

Como para acercarla mi mirada la busca.
Mi corazón la busca, y ella no está conmigo.

La misma noche que hace blanquear los mismos árboles.
Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos.

Ya no la quiero, es cierto, pero cuánto la quise.
Mi voz buscaba el viento para tocar su oído.

De otro. Será de otro. Como antes de mis besos.
Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos.

Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero.
Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido.

Porque en noches como ésta la tuve entre mis brazos,
mi alma no se contenta con haberla perdido.

Aunque éste sea el último dolor que ella me causa,
y éstos sean los últimos versos que yo le escribo.

Pablo Neruda. Obras completas I

Desde la muerte de Jorge, Claudia venía todas las tardes a recostarse en esta baranda, como si le agradara contemplar el río de gente. Hombres maduros con su valijita rectangular de casi ejecutivos, lentos viejos en la etapa del bastón, muchachas de espléndido vaivén, señoras con perro, trabajadores de overall, policías, mendigos, todos concurrían y transcurrían. En aquella esquina clave, donde tantas veces había esperado a Jorge cuando salía del Banco a encontrarse con ella, Claudia sabía, estaba absolutamente segura, que en algún instante (nunca es el mismo) aparecería Jorge, la imagen de Jorge, caminando entre los otros, pero mucho más simpático y apuesto que los demás.

Era una imagen nítida, pero menos que real, sólo que transparente. Todo en él (traje, brazos, piernas, hasta los zapatos) era transparente. Todo, menos la mirada. Quizá esto se debiera a que lo último vivo que recordaba de Jorge eran sus ojos. O tal vez se debiera a que Jorge tenía ojos muy cálidos y a la vez penetrantes. Lo cierto era que en la visión aquellos ojos no eran transparentes. Más bien tenía la sensación de que ella se volvía transparente cuando esos ojos (que ella conocía tanto) la miraban. Y esto no sólo acontecía en el presente espejismo; también en la realidad había sido así.

Era tan transparente la imagen que, a través de ella, Claudia distinguía a los demás transeúntes como detrás de un cristal coloreado. Porque se trataba de una transparencia de color. Como el traje azul que vestía Jorge era transparente, ella veía, por ejemplo, los brazos bajo las mangas, pero como los brazos eran a su vez transparentes, no ocultaban el pedacito de calle o de gente que permanecía detrás.

Claudia no se inmutaba. No creía en absoluto que aquello fuese algo mágico. Una noche se lo contó a Germán, y éste sonrió y le tocó la frente con el índice: «Lo que pasa es que lo tenés aquí.» Entonces ella le tomó el dedo con una mano y lo apoyó sobre su propio corazón: «Y también aquí.» Pero ambos sabían (y sobre todo Claudia) que la imagen era una proyección de muchas cosas más.

En su momento había llorado, claro. Había llorado mucho. Pero a esta altura ya había admitido para sí misma la muerte de Jorge. Sin embargo, la imagen venía todas las tardes, y ella no podía evitar el venir a esperarla. «Después de todo, es una forma insólita de asumir tu duelo», le diagnosticó Lidia, que era sólo cuñada de un analista pero manejaba con espíritu amateur la jerga profesional. Claudia asentía con la cabeza, pero en el fondo sabía que no. En realidad, ya había tenido su «duelo» y se había sentido destruida; «hecha bolsa», como dice su sobrina adolescente, o «hecha mierda», como se decía ella misma cuando se miraba al espejo y veía el trajinado dolor, no sólo en sus ojeras (que es lo clásico) sino también

en su pelo, en su boca, en su pescuezo. Lo que más le costó aceptar era que Jorge muriera cuando vivían su etapa más feliz como pareja. Nunca se había sentido tan cerca de Jorge como en la mañana de ese puto día en que él se quedó de pronto mudo e inmóvil, no ya en medio de una frase sino en mitad de una palabra. Todavía recordaba con exactitud el sonido de la sílaba viva, pero aún no tenía el coraje de imaginar, de hacer sonar para sí misma, la impronunciable sílaba muerta. No obstante; había acabado por aceptar hasta esa palabra rota.

La recuperación del ánimo vino de a poco. «No te martirices tratando de animarte artificialmente», le había dicho Germán. «Sos una tipa muy vital, y si dejás que el tiempo pase, simplemente pase, ya vas a ver cómo la vida te invade de nuevo.» Y fue rigurosamente cierto. El tiempo pasó, simplemente pasó, y una mañana se miró al espejo y tuvo un poco de vergüenza al encontrarse linda. Pero se encontró. Días después advirtió en la calle que era contemplada con atención, y el que la miraba era un tipo joven («de ojos verdes», lo fichó al pasar) y por primera vez, después de tanto tiempo, eso la estimuló. En dos semanas más, se le pasó la vergüenza de sentirse cada día mejor.

Pero igual iba a recostarse todas las tardes, a la misma hora, en aquella baranda, para esperar a Jorge el transparente. La imagen se acercaba caminando, al mismo ritmo que los otros, y también se iba con los otros, no sin antes mirarla, y era la mirada honda que ella conocía.

En realidad, no eran muchos los que estaban en el secreto: Germán, Lidia, Héctor. Pero Lidia y Héctor se preocupaban demasiado cuando ella empezaba a hablar de la transparencia. Quizá les parecía que ese espejismo podía desembocar en una neurosis, o en un simple desajuste mental. Trataban entonces de tomarlo a broma, pero inmediatamente advertían que eso podía agraviar a Claudia. Y cambiaban de tema.

Germán en cambio la escuchaba con naturalidad, y si le preguntaba: «¿Cómo estaba hoy? ¿Triste, alegre?», Claudia sabía que no había en la pregunta el menor atisbo de burla o de ironía. Sencillamente, Germán quería saber de qué talante había estado Jorge, la transparente imagen de Jorge. Y era lógico que así fuera, porque Germán también lo había querido mucho. Cuando Jorge murió, para Germán había sido algo así como la pérdida de un hermano. Por eso ella se encontraba tan cómoda con él; porque ambos recordaban a Jorge sin ningún preconcepto (ni posconcepto) y hasta se reían a veces cuando evocaban una situación embarazosa, o ridícula, de un pasado que incluía a los tres.

A veces, después de ver la transparencia, Claudia se encontraba con Germán e iban al cine. También iba al cine con Héctor, o con Lidia, o con ambos a la vez, pero nunca después de la baranda. Porque después de la baranda ella quedaba en un estado de ánimo muy parti-

cular (no exactamente de tristeza, ni de nostalgia, ni siquiera de euforia, pero de todos modos un estado de ánimo especial) que sólo Germán era capaz de bancar. El sabía que cuando la encontraba después de la baranda, tenía que quedarse callado una media hora, y él respetaba escrupulosamente el convenio tácito. A veces ella hablaba antes de cumplirse el plazo, y entonces, por supuesto, Germán continuaba el diálogo. Pero en ese caso no importaba, porque la responsabilidad era de ella.

Una de esas tardes no fueron al cine, pero sí a la casa de Claudia. Muchas veces había ido Germán, en vida de Jorge, y también después. Pero esa tarde se dio una especial comunicación. Tal vez todo empezó cuando ella le ofreció un trago: ¿whisky?, ¿vodka?, ¿ron? El dijo vodka, y casi se arrepintió. Ella se dio cuenta: «¿Qué pasa?» «Nada, sólo pensé que la vodka me gusta helada. No con hielo, sino helada.» «Claro. Está en la heladera», dijo ella, y él celebró largamente ese alarde de cultura etílica.

Después hablaron largamente, como cuatro horas. Un poco acerca de Jorge, pero como Germán recordara las opiniones políticas de Jorge, el tema de pronto se amplió. «Eso me gustaba en él», dijo Germán. «Era claro, era concreto. No te tiraba por la cabeza todas sus lecturas. A mí personalmente no me gusta cuando alguien me empieza a apabullar con todos los Marx y Lenin que en el mundo han sido. La pucha. Me siento un pigmeo. Y Jorge tenía eso de bueno. No te aplastaba. Vos pensabas que te estaba hablando de un tema tan cercano como la huelga de carniceros, y sólo después te dabas cuenta de que había estado desarrollando su personalísimo enfoque de las relaciones sociales de producción. Su conversación era eso: una conversación. No un ensayo, con notas al pie.»

Claudia se quedó un rato como absorta. Ella también podía haber aportado, a ese respecto, sus propias reminiscencias y experiencias: por ejemplo aquellas madrugadas que los encontraban, a Jorge y a ella, discutiendo (él, en la cama, apoyado en un codo, fumando y fumando; ella, fumando también, pero sentada a la turca, con la pared como respaldo) sobre las contradicciones entre práctica y teoría, o la fórmula para evitar las caídas en el elitismo de vanguardia, o la manera de encontrar el punto medio entre obrerismo e intelectualismo, o (un tema que a ella la fascinaba) cómo distinguir el gusto legítimo del pueblo, de ese otro gusto, también popular pero deformado y estragado, que es producto de una alienante cursilería, minuciosamente planificada por un clan internacional de canallas y especialistas. A veces los encontraba el día en ese intercambio, y Jorge concluía por trabar el despertador diez minutos antes de que sonara («para que no chille la histórica del octavo»). Luego, durante la jornada, andaban como zombis, pero valía la pena.

Sobre eso cavilaba Claudia, tan ensimismada que no percibió la mirada de Germán. De pronto él dijo: «¿Sabés qué es lo que más me gusta de vos?» Claudia se sobresaltó, un poco porque estaba en otra cosa, y otro poco porque se erizó frente a la chocante posi-

bilidad de que, en aquel preciso instante, Germán le soltara un piropo. Pero él completó: «Lo que más me gusta de vos, es que tengas la vodka en la heladera.» Claudia rió, desarmada. Y a partir de ese momento crítico, la afirmación de la confianza mutua tuvo mucha importancia.

Al día siguiente, la transparencia de Jorge demoró un poco en aparecer. Claudia, apoyada en la baranda, no se impacientó. Sabía que llegaría. Y así fue: surgiendo entre un lustrador de zapatos y un hombre de guardapolvo gris, estuvieron de pronto la transparencia y la mirada de Jorge. La mirada la miró, como sonriendo. Y desapareció antes que de costumbre.

Más tarde se encontró con Germán y fueron al cine. La película era tan melancólica, que Claudia no tuvo más remedio que tomar una mano de Germán. Después la película dejó atrás su melancolía, pero las manos siguieron juntas. Claudia se sorprendió con cierto inesperado despertar de su piel. La mano de Germán fue persuasiva. También ingenua, pero sobre todo persuasiva. Cuando salieron, caminaron varias cuadras, sin hablar. Claudia no se habituaba así nomás a sus nuevas sensaciones.

A la mañana se miró al espejo y se halló tan linda como en tiempos de Jorge. No se sintió incómoda. Ni culpable. Fue como de costumbre a la baranda. La gente estaba más apurada o más nerviosa o más tensa que de costumbre. En alguna parte sonaban estridentes sirenas de ambulancias, bomberos o coches policiales. Nunca había sabido cuál era cuál: todos la asustaban. Algunos muchachos pasaron corriendo. Otras personas se limitaban a mirar, tratando infructuosamente de parecer lejanas. De pronto, en medio de un grupo de gente que se acercaba, le pareció distinguir a Germán. Al principio no quiso creerlo. Pero efectivamente era Germán. Él miró hacia la baranda, y Claudia agitó la mano. Le gustó que él hubiese tenido la osadía de venir a buscarla allí, precisamente allí. Él levantó los dos brazos, como haciéndose entender, aun desde lejos, que estaba contento de encontrarla. Le costaba acercarse. Había mucha gente y muchos automóviles. Además era viernes, y los viernes el mundo parece crecer y a la vez apretujarse.

Por fin, Germán pudo avanzar entre el gentío. Subió de a dos los escalones y llegó a la baranda. La besó en la mejilla, como siempre, pero le puso un brazo sobre los hombros. Qué alto es, pensó ella. Se alejaron lentamente. Desde lejos, parecían una pareja. Desde cerca, también.

Sólo cuando habían caminado dos cuadras, Claudia tomó conciencia de que la transparente imagen de Jorge había faltado a la cita. Entonces supo que, de ahora en adelante, aunque ella siguiese viniendo a la baranda, Jorge no iba a volver. Estaba segura. No iba a regresar más. Era como si él se hubiera propuesto una misión y la hubiera cumplido. No, no iba a volver. Ella lo conocía mejor que nadie.

(1975). *Mario Benedetti, Cuentos completos*
pp. 418-424.

3

Coloca las palabras y expresiones que transmitan cualquier emoción en la tabla; define si ese elemento transmite una emoción externa (alovalorativa) o propia (autovalorativa), clasifícala según las tribus y agrupaciones explicadas, y defínela con la palabra del clan correspondiente.

Texto: Poema 20 Pablo Neruda	Tribu – Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
Los versos más tristes			
Yo la quise, y a veces ella también me quiso			
La besé tantas veces			
Ella me quiso, a veces to también la quería.			
Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido			
Qué importa que mi amor no pudiera guardarla.			
La noche está estrellada y ella no está conmigo.			
Mi alma no se contenta con haberla perdido.			
Mi corazón la busca, y ella no está conmigo.			
Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos.			
Ya no la quiero, es cierto, pero cuánto la quise.			
De otro. Será de otro. Como antes de mis besos.			
Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero.			
Es tan corto el amor.			
Aunque éste sea el último dolor que ella me causa.			

Texto Transparencia Mario Benedetti	Tribu – Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
Sensación de que ella se volvía transparente.			
"Lo que pasa es que lo tenés aquí" (cabeza).			
"Y también aquí" (corazón).			
Había llorado, claro.			
Ya había admitido para sí misma la muerte de Jorge – asumir tu duelo			
Se había sentido destruida.			
Trajinado dolor.			
No tenía el coraje.			
La recuperación del ánimo.			
Vas a ver cómo la vida te invade de nuevo.			
Tuvo un poco de vergüenza.			
Encontrarse linda – eso la estimuló.			
Se preocupaban demasiado cuando ella empezaba a hablar de la transparencia.			
Eso podía agraviar a Claudia.			
Germán también lo había querido mucho. Un estado de ánimo muy particular...			
No te tiraba por la cabeza todas sus lecturas...No te aplastaba.			
Como absorta.			
Claudia se sobresaltó.			
Claudia rió, desarmada.			
Afirmación de la confianza mutua.			
La película era tan melancólica.			
No se sintió incómoda, ni culpable.			
Todos la asustaban.			
Qué alto es...			
Estaba segura			

4

Agrupar las palabras de cada texto en campos semánticos o isotopías. Dales un nombre que los aglutine completamente. Comprobarás cómo los autores literarios transmiten sensaciones y emociones con las palabras.

Texto: Poema 20. Pablo Neruda	
Campos semánticos e isotopías	Palabras agrupadas
Ej. Elementos de la noche	

Texto: Transparencia. Mario Benedetti	
Campos semánticos e isotopías	Palabras agrupadas
Ej. Sentimientos provocados por la muerte de Jorge	

5

Para finalizar, nombra los sentimientos que has experimentado al leer los textos.

Poema 20 Pablo Neruda	Sentimientos que has experimentado:
Transparencia Mario Benedetti	Sentimientos que has experimentado:



Solucionario para el profesorado

Texto. Poema 20 Pablo Neruda									
Sensaciones	Ópticas	Acústicas	Olfativas	Gustativas	Térmicas	Ponderales	Táctiles	Cenestésicas	Esterognósicas
La noche está estrellada.	Oscuridad con alguna luz.	Silencio.			Frío.				Inmensidad.
Tiritan, azules, los astros, a lo lejos.	Puntos de luz azul.				Frío.			Temblor.	Inmensidad.
El viento de la noche gira en el cielo y canta.	Oscuridad.	Sonido agradable del viento.			Frío.			Cosas se mueven con el viento.	
En las noches como ésta la tuve entre mis brazos.	Oscuridad.					Sentir el otro cuerpo.	Acariciar y abrazar.		
Cielo infinito.	Oscuridad.								Inmensidad.
Oír la noche inmensa.	Oscuridad.	Silencio.							Inmensidad.
Como al pasto el rocío.	Colores del amanecer.				Frío.			Caída.	
A lo lejos alguien canta. A lo lejos.		Sonido del canto.							Lejanía.
La misma noche que hace blanquear los mismos árboles.	Oscuridad y blancura.				Frío.				
Mi voz buscaba el viento para tocar su oído.		Voz y sonido del viento.					Querer acariciar.	Movimiento del viento.	Lejanía.
Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos,	Claridad del cuerpo.	Recuerdo de su voz.			Calor de los cuerpos.	Sentir el otro cuerpo.	Acariciar y abrazar.		Lejanía e inmensidad.

Texto. Transparencia Mario B.

Sensaciones	Ópticas	Acústicas	Olfativas	Gustativas	Térmicas	Ponderales	Táctiles	Cenestésicas	Esterognósticas
Recostarse en esta baranda	Idoneidad para ver.	Idoneidad para oír.					Tocar la barandilla.	Inmovilidad; inclinarse.	
Contemplar el río de gente	Percibir la multitud.	Barullo de la gente.						Deambular de la gente.	Volumen de la masa de gente.
La imagen de Jorge... transparente... transparencia de color.	Transparencia. Colores.						Imagen intangible.	Movimiento lento de la imagen.	Volumen impreciso de una alucinación.
Ojos muy cálidos y a la vez penetrantes	Percibir una mirada.				Calidez.		Penetrar.		
Una noche	Oscuridad.				Frío.				Inmensidad.
Se miraba al espejo	Imagen reflejada.								Duplicidad de la imagen del espejo.
En sus ojeras..., en su pelo, en su boca, en su pescuezo.	Rasgos visuales del dolor.						Hormiguelo.		
Él se quedó de pronto mudo e inmóvil.		Silencio de la muerte.						Inmovilidad de la muerte.	
Sonido de la sílaba viva.		Sonido ligüístico.							
Germán la escuchaba con naturalidad		Sonido ligüístico y silencio.							
Iban al cine.	Sensaciones ópticas del film.	Sonido y música del cine.							
Tenía que quedarse callado una media hora.		Silencio.						Movimiento de las imágenes.	Imágenes planas.
La vodka me gusta helada.			Olor de la vodka.	Sabor de la vodka.	Frío.				
Él, en la cama, apoyado en un codo... ella, fumando también, pero sentada a la turca...	Imagen de una pareja.		Olor del tabaco.	Sabor del tabaco.				Apoyarse y sentarse.	
Andaban como zombis	Imagen demacrada.	Silencio.						Deambular costoso.	
Se erizó.							Escalofrío.		
Claudia se sorprendió con cierto inesperado despertar de su piel.							Reacción epidérmica.		
En alguna parte sonaban estridentes sirenas de ambulancias, bomberos o coches de policías.		Sonidos de sirenas.							Lejanía.
Los viernes el mundo parece crecer y a la vez apretujarse.	Percibir la multitud.							Movimiento frenético.	Cambio de volumen de la masa.
La besó en la mejilla, como siempre, pero le puso un brazo sobre los hombros.	Imagen del beso.	Sonido del beso.	Olor de la persona besada.	Sabor del beso.	Calor de la mejilla.	Sentir el peso del brazo.	Abrazar.		

Texto: Poema 20 Pablo Neruda	Tribu – Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
Los versos más tristes	XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos.	Tristeza.	Alovalorativo adecuado.
Yo la quise, y a veces ella también me quiso	XX: Experiencia y deseo de un bien.	Amor.	Autovalorativo adecuado.
La besé tantas veces	XX: Experiencia y deseo de un bien.	Amor erótico.	Alovalorativo adecuado.
Ella me quiso, a veces yo también la quería.	XX: Experiencia y deseo de un bien.	Amor.	Alovalorativo adecuado.
Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido.	XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos.	Nostalgia.	Autovalorativo inadecuado.
Qué importa que mi amor no pudiera guardarla.	XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos.	Resignación.	Alovalorativo adecuado.
La noche está estrellada y ella no está conmigo.	XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos.	Nostalgia.	Alovalorativo inadecuado.
Mi alma no se contenta con haberla perdido.	XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos.	Nostalgia.	Autovalorativo inadecuado.
Mi corazón la busca, y ella no está conmigo.	XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos.	Nostalgia.	Alovalorativo inadecuado.
Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos.	XXII: Experiencias derivadas de la evaluación negativa de uno mismo.	Autodesprecio.	Autovalorativo inadecuado.
Ya no la quiero, es cierto, pero cuánto la quise.	XX: Experiencia y deseo de un bien.	Amor.	Autovalorativo adecuado.
De otro. Será de otro. Como antes de mis besos.	XI: El bien de una persona provoca malestar en otra.	Celos.	Alovalorativo inadecuado.
Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero.	XX: Experiencia y deseo de un bien y VI: La falta de los recursos necesarios para conocer o actuar producen un sentimiento negativo que inhibe la acción.	Amor y Confusión.	Autovalorativo inadecuado (metasentimiento destructivo).
Es tan corto el amor.	XX: Experiencia y deseo de un bien.	Amor.	Alovalorativo adecuado.
Aunque éste sea el último dolor que ella me causa.	XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos.	Resignación.	Alovalorativo adecuado.

Texto Transparencia Mario Benedetti	Tribu – Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
Sensación de que ella se volvía transparente.	XX: Experiencia y deseo de un bien, XVIII: Experiencias derivadas de la realización de nuestros deseos y proyectos y XVII: Experiencias derivadas de la aparición de algo no habitual.	Amor, Felicidad y Admiración.	Autovalorativo inadecuado (o adecuado: dudoso).
"Lo que pasa es que lo tenés aquí" (cabeza).	V: Experiencia negativas de cambio o alteración.	Ansiedad.	Alovalorativo inadecuado.
"Y también aquí" (corazón).	XX: Experiencia y deseo de un bien.	Amor.	Autovalorativo adecuado (o inadecuado: dudoso).
Había llorado, claro.	XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos	Tristeza.	Autovalorativo adecuado.
Ya había admitido para sí misma la muerte de Jorge – asumir tu duelo.	XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos.	Resignación.	Autovalorativo adecuado.
Se había sentido destruida.	XXII: Experiencias derivadas de la evaluación negativa de uno mismo.	Inferioridad.	Autovalorativo inadecuado.
Trajinado dolor.	XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos.	Nostalgia.	Autovalorativo inadecuado.
No tenía el coraje.	XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos.	Nostalgia sin resignación.	Autovalorativo inadecuado.
La recuperación del ánimo.	XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos y XXI: Experiencias derivadas de la evaluación positiva de uno mismo.	Resignación y Orgullo (autoestima).	Autovalorativo adecuado.
Vas a ver cómo la vida te invade de nuevo.	XIV: Experiencias derivadas de una evaluación positiva del futuro.	Esperanza.	Alovalorativo adecuado.
Tuvo un poco de vergüenza.	XXII: Experiencias derivadas de la evaluación negativa de uno mismo.	Vergüenza.	Autovalorativo inadecuado.
Encontrarse linda – eso la estimuló.	XXI: Experiencias derivadas de la evaluación positiva de uno mismo.	Orgullo (autoestima).	Autovalorativo adecuado.
Se preocupaban demasiado cuando ella empezaba a hablar de la transparencia.	XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos.	Compasión.	Alovalorativo adecuado.
Eso podía agraviar a Claudia.	IX: Sentimientos negativos contra lo que obstaculiza el deseo.	Enfado.	Alovalorativo adecuado.
Germán también lo había querido mucho.	XX: Experiencia y deseo de un bien.	Amistad.	Alovalorativo adecuado.
Un estado de ánimo muy particular...	XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos, IV: Experiencia de la falta de la propia vitalidad y energía, y XVII: Experiencias derivadas de la aparición de algo no habitual.	Tristeza + nostalgia + euforia + sentimiento no habitual.	Autovalorativo inadecuado (o adecuado: dudoso).
No te tiraba por la cabeza todas sus lecturas...No te aplastaba.	XXI: Experiencias derivadas de la evaluación positiva de uno mismo.	Soberbia (negado).	Alovalorativo adecuado.

Como absorta.	XVII: Experiencias derivadas de la aparición de algo no habitual.	Admiración.	Alovalorativo inadecuado (o adecuado: dudoso).
Claudia se sobresaltó.	XII: Experiencia de la aparición de un peligro o de algo que excede la posibilidad de control del sujeto.	Susto.	Alovalorativo inadecuado.
Claudia rió, desarmada.	VII: Experiencia de ausencia o disminución de una alteración desagradable.	Alivio.	Alovalorativo adecuado.
Afirmación de la confianza mutua.	XX: Experiencia y deseo de un bien.	Amistad.	Alovalorativo adecuado.
La película era tan melancólica.	XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos.	Melancolía.	Alovalorativo adecuado.
No se sintió incómoda, ni culpable.	XXI: Experiencias derivadas de la evaluación positiva de uno mismo.	Orgullo (autoestima).	Autovalorativo adecuado.
Todos la asustaban.	XII: Experiencia de la aparición de un peligro o de algo que excede la posibilidad de control del sujeto.	Fobia.	Alovalorativo inadecuado.
Qué alto es...	XX: Experiencia y deseo de un bien,	Amor erótico.	Alovalorativo adecuado.
Estaba segura.	VII: Experiencia de ausencia o disminución de una alteración desagradable y XX: Experiencia y deseo de un bien.	Seguridad y Amor (por Germán).	Autovalorativo adecuado y alovalorativo adecuado, respectivamente.

Texto: Poema 20. Pablo Neruda

Campos semánticos e isotopías	Palabras agrupadas
Elementos de la noche	Noche, estrellada, astros, viento de la noche, cielo, noche inmensa, pasto, rocío, blanquear, árboles, etc.
Amada perdida.	"Ella también me quiso", "La besé", "grandes ojos fijos", "no la tengo", "la he perdido", "tocar su oído", "Su voz, su cuerpo claro, sus ojos infinitos", "la tuve entre mis brazos", etc.
Tristeza.	"Versos más tristes", "Mi alma no se contenta", "Mi corazón la busca", "tan corto el amor", "tan largo el olvido", "último dolor", "últimos versos", etc.

Texto: Transparencia. Mario Benedetti

Campos semánticos e isotopías	Palabras agrupadas
Ej. Sentimientos provocados por la muerte de Jorge.	"Muerte de Jorge", "sensación de que ella se volvía transparente", "había llorado", "ya había admitido para sí misma la muerte de Jorge", "asumir tu duelo", "se había sentido destruida", "trajinado dolor", "no tenía el coraje", "había acabado por aceptar hasta esa palabra rota", "estado de ánimo muy particular", etc.
Sentimientos hacia Germán.	"La escuchaba con naturalidad", "tenía que quedarse callado una media hora", "especial comunicación", "hablaron largamente", "la mirada de Germán", "afirmación de la confianza mutua", "tomar una mano de Germán", "la mano de Germán fue persuasiva", "ingenua", "caminaron varias cuadras sin hablar", "osadía", "contento de encontrarla", "la besó", "un brazo sobre los hombros", "Qué alto es", "parecían una pareja", etc.
Sentimientos de recuperación anímica.	"Recuperación del ánimo", "tuvo un poco de vergüenza al encontrarse linda", "la estimuló", "cierto inesperado despertar de su piel", "nuevas sensaciones", "se miró al espejo", "tan linda como en tiempos de Jorge", "no se sintió incómoda, ni culpable", "segura", etc.

Actividad 17



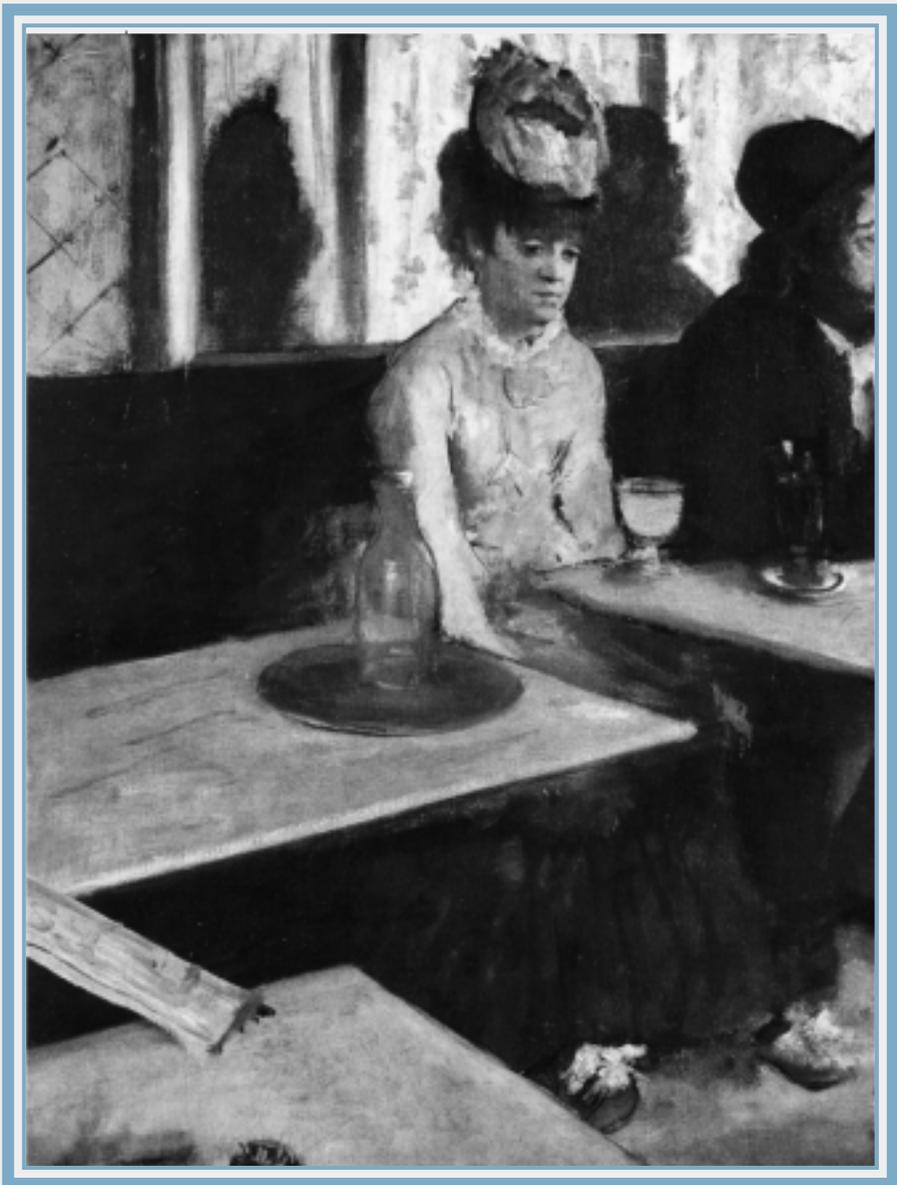
El arte de emocionar

Material para los grupos 1 y 2

1ª Obra artística: *En el café* ("La Absenta"). Edgar Hilaire Degas.

1

Observad con atención este cuadro



2

A partir de los detalles que proponemos, determinad qué sensaciones sugieren.

En el café ("La Absenta"). Edgar Hilaire Degas			
Detalle	Rostro de la mujer	Botella	Ambiente del café
Ópticas			
Acústicas			
Olfativas			
Gustativas			
Térmicas			
Ponderales			
Táctiles			
Cenestésicas			
Esterognóscas			

3

Elegid los detalles del cuadro que os parezcan más significativos. Anotad en la tabla las emociones que os transmiten; definid si transmiten una emoción externa (alovalorativa) o propia (autovalorativa), clasificadla según las tribus y agrupaciones explicadas, y definidla con la palabra del clan correspondiente. Para hacerlo correctamente, debéis poner os en el lugar de los personajes del cuadro.

En el café ("La Absenta"). Edgar Hilaire Degas			
Detalles	Tribu - Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
Expresión de la mujer.			
Expresión del hombre.			

4

Agrupad los elementos de la obra en campos semánticos dándoles un nombre que los aglutine completamente. En el caso de las emociones, el concepto de "clan" os facilitará esta labor. Comprobaréis cómo los artistas transmiten sensaciones y sentimientos en sus obras.

Campos semánticos y/o isotopías	Elementos agrupados
Elementos del café.	
Tristeza, autodesprecio.	
Vestimenta.	

5

Por último y a partir de los detalles que hayáis señalado, dedicad unos instantes a pensar qué idea, emoción y sensación transmiten. Anotadlos en la tabla.

Símbolo	Idea o concepto	Emoción o sentimiento	Sensación (tipo y definición)
Detalle artístico: Copa de absenta.			

6

Con todos estos materiales completad esta ficha de observación artística.

1. Asunto representado y título.	
2. Técnica: fresco, temple, acuarela, óleo, papel, etc.	
3. Soporte: muro, tabla, lienzo, papel, vidrio, cerámica	
4. Factura o modo de pintar.	
4.1. Pincelada o toque (corta/larga; acabada/deshecha; suelta...).	
4.2. Textura: Lisa/áspera; fina/rugosa; brillante/mate.	
4.3. Mancha, técnica mixta y otros recursos.	
5. Modelado	
5.1. Representación o no del volumen	
5.2. Contrastes suaves de color y de luz (sfumato) o violentos (claroscuro)	
6. Luz	
6.1. Tipo: natural, artificial, de estudio..	
6.2. Procedencia (foco o focos de luz): ambiental, de un foco concreto, del objeto mismo.	
6.3. Intensidad y contraste con las sombras (ej. tenebrismo).	
6.4. Función: creación de volumen, creación de perspectiva	
7. Color	
7.1. Gama empleada (fría/cálida) y tonalidades.	
7.2. Naturaleza del color: realista o simbólico.	
7.3. Relación con la luz y el modelado (planos/matizados).	
7.4. Función en la obra: protagonista o secundario.	
8. Perspectiva (partiendo de lo bidimensional de la pintura)	
8.1. Interés o no por mostrar el espacio y la profundidad.	
8.2. Recursos técnicos para la perspectiva: juego de planos, uso de la luz, etc.	
9. Composición	
9.1. Distribución de las figuras: sencilla/compleja.	
9.2. Estructura formal: centro de interés del cuadro	
10. Formas de expresión	
10.1. Arte figurativo frente a arte abstracto	
10.2. Naturalismo (realismo o idealismo) frente a antinaturalismo	
11. Elementos de expresión.	
11.1. Anatomía: proporciones, perfección, escala, musculatura	
11.2. Ropajes y pliegues (función y forma, tamaño y profundidad)	

7

Habéis realizado un análisis pormenorizado de la obra. De manera individual, redacta un comentario de esta obra, atendiendo especialmente a los sentimientos y emociones que te ha despertado y los recursos utilizados por el autor para ello.

1

Observad con atención este cuadro



2

A partir de los detalles que proponemos, determinad qué sensaciones sugieren.

<i>Le Moulin de la Galette. Pierre Auguste Renoir. Pierre Auguste Renoir</i>				
Detalle	Parejas bailando	Rostros de las mujeres	Sonidos del baile	Mesa con vasos y botellas
Ópticas				
Acústicas				
Olfativas				
Gustativas				
Térmicas				
Ponderales				
Táctiles				
Cenestésicas				
Esterognósicas				

3

Elegid los detalles del cuadro que os parezcan más significativos. Anotad en la tabla las emociones que os transmiten; definid si transmiten una emoción externa (alovalorativa) o propia (autovalorativa), clasificadla según las tribus y agrupaciones explicadas, y definidla con la palabra del clan correspondiente. Para hacerlo correctamente, debéis ponerlos en el lugar de los personajes del cuadro.

<i>Le Moulin de la Galette. Pierre Auguste Renoir. Pierre Auguste Renoir</i>			
Detalles	Tribu - Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
Mujeres del primer plano.			
Jóvenes de la derecha.			
Parejas bailando.			

4

Agrupad los elementos de la obra en campos semánticos dándoles un nombre que los aglutine completamente. En el caso de las emociones, el concepto de "clan" os facilitará esta labor. Comprobaréis cómo los artistas transmiten sensaciones y sentimientos en sus obras.

Campos semánticos y/o isotopías	Elementos agrupados
Fiesta-baile.	
Vestimenta.	

5

Por último y a partir de los detalles que hayáis señalado, dedicad unos instantes a pensar qué idea, emoción y sensación transmiten. Anotadlos en la tabla

Símbolo	Idea o concepto	Emoción o sentimiento	Sensación (tipo y definición)
Detalle artístico: Baile			

6

Con todos estos materiales completad esta ficha de observación artística.

1. Asunto representado y título.	
.....	
2. Técnica: fresco, temple, acuarela, óleo, papel, etc.	
.....	
3. Soporte: muro, tabla, lienzo, papel, vidrio, cerámica	
.....	
4. Factura o modo de pintar.	
4.1. Pincelada o toque (corta/larga; acabada/deshecha; suelta...).	
4.2. Textura: Lisa/áspera; fina/rugosa; brillante/mate.	
4.3. Mancha, técnica mixta y otros recursos.	
5. Modelado	
5.1. Representación o no del volumen	
5.2. Contrastes suaves de color y de luz (sfumato) o violentos (claroscuro)	
6. Luz	
6.1. Tipo: natural, artificial, de estudio..	
6.2. Procedencia (foco o focos de luz): ambiental, de un foco concreto, del objeto mismo.	
6.3. Intensidad y contraste con las sombras (ej. tenebrismo).	
6.4. Función: creación de volumen, creación de perspectiva	
7. Color	
7.1. Gama empleada (fría/cálida) y tonalidades.	
7.2. Naturaleza del color: realista o simbólico.	
7.3. Relación con la luz y el modelado (planos/matizados).	
7.4. Función en la obra: protagonista o secundario.	
8. Perspectiva (partiendo de lo bidimensional de la pintura)	
8.1. Interés o no por mostrar el espacio y la profundidad.	
8.2. Recursos técnicos para la perspectiva: juego de planos, uso de la luz, etc.	
9. Composición	
9.1. Distribución de las figuras: sencilla/compleja.	
9.2. Estructura formal: centro de interés del cuadro	
10. Formas de expresión	
10.1. Arte figurativo frente a arte abstracto	
10.2. Naturalismo (realismo o idealismo) frente a antinaturalismo	
11. Elementos de expresión.	
11.1. Anatomía: proporciones, perfección, escala, musculatura	
11.2. Ropajes y pliegues (función y forma, tamaño y profundidad)	



Habéis realizado un análisis pormenorizado de la obra. De manera individual, redacta un comentario de esta obra, atendiendo especialmente a los sentimientos y emociones que te ha despertado y los recursos utilizados por el autor para ello.

1

Escuchad con atención este fragmento musical y completad la tabla de sensaciones.

Tosca. Giacomo Puccini. Final del III Acto ("E non giungono" – "Trionfal di nova speme": 2:39; "L'ora!" – "Son pronto": 0:37; "Como è lunga l'attesa!": 2:34; "Presto, su!": 1:32).

Tosca. Giacomo Puccini				
Detalle	"E non giungono" – "Trionfal di nova speme" (2:39): amanecer y dueto de los enamorados Tosca y Caravadossi (1:29-2:03) .	"L'ora!" – "Son pronto" (0:37): orden de salir para ser ejecutado (1").	"Como è lunga l'attesa!" (2:34): disparo (1:25) y muerte de Caravadossi.(1:15-1:57).	"Presto, su! (1:32): suicidio de Tosca (0:50-1:22).
Ópticas				
Acústicas				
Olfativas				
Gustativas				
Térmicas				
Ponderales				
Táctiles				
Cenestésicas				
Esterognósicas				

2

Colocad los elementos o detalles que transmitan cualquier emoción en la tabla; definid si transmiten una emoción externa (alovalorativa) o propia (autovalorativa), clasificadla según las tribus y agrupaciones explicadas, y definidla con la palabra del clan correspondiente.

Tosca. Giacomo Puccini			
Elementos o detalles de la obra musical	Tribu - Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
Dueto de los enamorados Tosca y Caravadossi (1:29-2:03)			
Muerte de Caravadossi presenciada por Tosca.(1:15-1:57).			
Suicidio de Tosca (0:50-1:22).			

Campos semánticos y/o isotopías	Elementos agrupados
Ej. Muerte trágica.	

3

Con todos estos materiales, redactad un comentario de esta obra, atendiendo especialmente a los sentimientos y emociones que os ha despertado y los recursos utilizados por el compositor para ello.

4

Ahora ya podéis poner en común los resultados de vuestros comentarios con el resto de la clase.



Solucionario para el profesorado

1ª OBRA ARTÍSTICA: *En el café ("La Absenta")*. Edgar Hilaire Degas.

Detalle	Rostro de la mujer	Botella	Ambiente del café
Ópticas	Color pálido. Maquillaje de la boca.	Transparente. Forma.	Colores en contraste.
Acústicas	Silencio ensimismado.		Bullicio previsible.
Olfativas	Perfume.	Olor a absenta.	Olores mezclados: tabaco, absenta, perfume, etc.
Gustativas	Absenta.	Sabor a absenta.	Distintas bebidas.
Térmicas	Frío.	Calor del alcohol.	¿?
Ponderales			
Táctiles		Textura lisa y pulida.	Superficies: especialmente los veladores de mármol liso y pulido.
Cenestésicas	Inmovilidad.		Ajetreo posible.
Esterognósticas	Volumen alterado por los espejos.		Espacio cerrado ampliado por los espejos.

Detalles	Tribu – Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
Expresión de la mujer.	XIII: Experiencia de cómo una previsión agradable resulta desmentida por los hechos, XXII: Experiencias derivadas de la evaluación negativa de uno mismo y X: Experiencia de aversión duradera o negación del valor de alguien.	Fracaso, Autodesprecio y Desprecio.	Autovalorativos inadecuados (los dos primeros) y Alovalorativo inadecuado.
Expresión del hombre.	XV: Experiencias derivadas de una evaluación negativa del futuro.	Desesperanza (quizás).	Alovalorativo inadecuado.

Campos semánticos y/o isotopías	Elementos agrupados
Elementos del café.	Mesas de velador, espejos, botella, copas, etc.
Tristeza, autodesprecio.	Mirada ensimismada y perdida, hombros caídos, inmovilidad, aislamiento respecto al hombre, etc.
Vestimenta.	Sombreros, blusa, falda, chaqueta, zapatos, etc.

Símbolo	Idea o concepto	Emoción o sentimiento	Sensación (tipo y definición)
Detalle artístico: Copa de absenta.	(La vida es muy dura con las mujeres que llegan a París).	Alivio artificial.	Gustativa, olfativa, térmica, ponderal, táctil y óptica.

1. Asunto representado y título.	
"En el café" ("La absenta") de Edgar Hilaire Degas. Una mujer (Ellen André) y un hombre (Marcel Desboutin) sentados detrás de unas mesas de café, delante de los espejos y ante sus bebidas.	
2. Técnica: fresco, temple, acuarela, óleo, papel, etc.	
Óleo sobre lienzo. 92 x 62 cm.	
3. Soporte: muro, tabla, lienzo, papel, vidrio, cerámica	
Lienzo.	
4. Factura o modo de pintar.	
4.1. Pincelada o toque (corta/larga; acabada/deshecha; suelta...).	Suelta, rápida, corta.
4.2. Textura: Lisa/áspera; fina/rugosa; brillante/mate.	Fina.
4.3. Mancha, técnica mixta y otros recursos.	-
5. Modelado	
5.1. Representación o no del volumen	Sí, con base de dibujo.
5.2. Contrastes suaves de color y de luz (sfumato) o violentos (claroscuro)	Sfumato.
6. Luz	
6.1. Tipo: natural, artificial, de estudio.	Artificial; resbala por los modelos.
6.2. Procedencia (foco o focos de luz): ambiental, de un foco concreto, del objeto mismo.	Foco externo indeterminado.
6.3. Intensidad y contraste con las sombras (ej. tenebrismo).	Tibias sombras acertadas.
6.4. Función: creación de volumen, creación de perspectiva	Crea perspectiva.
7. Color	
7.1. Gama empleada (fría/cálida) y tonalidades.	Contraste en los trajes de los modelos.
7.2. Naturaleza del color: realista o simbólico.	Realista; contraste de personalidades.
7.3. Relación con la luz y el modelado (planos/matizados).	Creación de planos.
7.4. Función en la obra: protagonista o secundario.	Protagonista.
8. Perspectiva (partiendo de lo bidimensional de la pintura)	
8.1. Interés o no por mostrar el espacio y la profundidad.	Sí, doble perspectiva (desde arriba para las mesas; frontal, para las figuras).
8.2. Recursos técnicos para la perspectiva: juego de planos, uso de la luz, etc.	Planos y luz.
9. Composición	
9.1. Distribución de las figuras: sencilla/compleja.	Composición compleja con líneas verticales y diagonales.
9.2. Estructura formal: centro de interés del cuadro.	La mujer y la copa de absenta.
10. Formas de expresión.	
10.1. Arte figurativo frente a arte abstracto.	Figurativo.
10.2. Naturalismo (realismo o idealismo) frente a antinaturalismo.	Naturalismo.
11. Elementos de expresión.	
11.1. Anatomía: proporciones, perfección, escala, musculatura.	Buen estudio.
11.2. Ropajes y pliegues (función y forma, tamaño y profundidad).	Tiene valor simbólico de contraste.

2ª OBRA ARTÍSTICA: *Le Moulin de la Galette. Pierre Auguste Renoir. Pierre Auguste Renoir.*

Detalle	Parejas bailando	Rostros de las mujeres	Sonidos del baile	Mesas con vasos y botellas
Ópticas	Colores de sus trajes. Gestos.	Luces y sombras.		Transparencia.
Acústicas	Sonido de la música.	Oír la música y la conversación de los hombres.	Música y murmullo.	Tintineo del vidrio.
Olfativas	Perfumes.	Perfumes.		Olores de las bebidas.
Gustativas				Sabores de las bebidas.
Térmicas	Calor por el movimiento.	Ambiente caluroso por el baile.		
Ponderales				
Táctiles	Se agarran.		Baile agarrado.	Superficie lisa y pulida.
Cenestésicas	Movimiento rítmico de la música.	Gesto de movimiento y giros del baile.	Ritmo de la danza.	
Esterognósticas	Crea un volumen de masa indiferenciada.		Crea un volumen de masa indiferenciada.	

Detalles	Tribu – Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
Mujeres del primer plano.	I: Experiencia de un impulso o motivación XX: Experiencia y deseo de un bien	Deseo, ansia Satisfacción, alegría, júbilo.	Alovalorativo (adecuado).
Jóvenes de la derecha.	I: Experiencia de un impulso o motivación XIV: Experiencia derivada de una evaluación positiva del futuro XX: Experiencia y deseo de un bien.	Deseo, ansia. Expectación, esperanza, confianza Amor, amistad, filantropía.	Alovalorativo (adecuado).
Parejas bailando.	III: Experiencia de la propia vitalidad y energía XVIII: Experiencias derivadas de la realización de nuestros deseos y proyectos	Animo, euforia Satisfacción, alegría, júbilo, felicidad	Alovalorativo (adecuado).

Campos semánticos y/o isotopías	Elementos agrupados
Fiesta-baile.	Luces, sonrisas, parejas bailando, conversaciones animadas, beso, farolillos, etc.
Vestimenta.	Sombreros, tocados, chisteras, trajes con polisión, levitas, estolas, zapatos, etc.

Símbolo	Idea o concepto	Emoción o sentimiento	Sensación (tipo y definición)
Detalle artístico: Baile.	Alegría, diversión.	Ópticas: luces, colores, sombras. Acústicas: música y bullicio. Olfativas: olor de los perfumes, bebidas, tabaco, etc. Gustativas: bebidas y tabaco. Térmica: calor. Táctiles: parejas tocándose al bailar agarradas. Cenestésicas: movimientos acompañados del baile.

1. Asunto representado y título.	
"Le moulin de la Galette" de Pierre Auguste Renoir. Se trata de un baile en un molino abandonado de Montmartre donde se juntaba la bohemia parisina a bailar y a tomar algún refrigerio a la sombra.	
2. Técnica: fresco, temple, acuarela, óleo, papel, etc.	
Óleo sobre lienzo. 131 x 175 cm.	
3. Soporte: muro, tabla, lienzo, papel, vidrio, cerámica	
Lienzo.	
4. Factura o modo de pintar.	
4.1. Pincelada o toque (corta/larga; acabada/deshecha; suelta...).	Larga, deshecha, suelta.
4.2. Textura: Lisa/áspera; fina/rugosa; brillante/mate.	Áspera, brillante.
4.3. Mancha, técnica mixta y otros recursos.	La sensación de ambiente se logra al difuminar las figuras.
5. Modelado	
5.1. Representación o no del volumen	Sí.
5.2. Contrastes suaves de color y de luz (sfumato) o violentos (claroscuro)	Espacio ensombrecido con toques de luz.
6. Luz	
6.1. Tipo: natural, artificial, de estudio.	Natural y artificial.
6.2. Procedencia (foco de luz): ambiental, de un foco concreto,	Faroles de la plaza.
6.3. Intensidad y contraste con las sombras (ej. tenebrismo).	Efectos de luz en un espacio ensombrecido.
6.4. Función: creación de volumen, creación de perspectiva	Creación de perspectiva.
7. Color	
7.1. Gama empleada (fría/cálida) y tonalidades.	Tonalidades malvas para las sombras.
7.2. Naturaleza del color: realista o simbólico.	Realista.
7.3. Relación con la luz y el modelado (planos/matizados).	Distintos planos.
7.4. Función en la obra: protagonista o secundario.	Protagonista.
8. Perspectiva (partiendo de lo bidimensional de la pintura)	
8.1. Interés o no por mostrar el espacio y la profundidad.	Creación de ambiente y efecto de multitud.
8.2. Recursos técnicos para la perspectiva: juego de planos, uso de la luz, etc	Dos perspectivas: primer plano, desde arriba figuras del fondo, perspectiva frontal.
9. Composición	
9.1. Distribución de las figuras: sencilla/compleja.	Compleja: una diagonal y diferentes planos paralelos. Figuras ordenadas en dos círculos: alrededor de la mesa y en torno a la pareja de bailarines.
9.2. Estructura formal: centro de interés del cuadro.	Círculos.
10. Formas de expresión.	
10.1. Arte figurativo frente a arte abstracto.	Figurativo.
10.2. Naturalismo (realismo o idealismo) frente a antinaturalismo.	Naturalismo.
11. Elementos de expresión.	
11.1. Anatomía: proporciones, perfección, escala, musculatura.	Buen estudio, aunque insinuada.
11.2. Ropajes y pliegues (función y forma, tamaño y profundidad).	Variedad de colores y texturas.

Tosca. Giacomo Puccini

Detalle	"E non giungono" – "Trionfal di nova speme" (2:39): amanecer y dueto de los enamorados Tosca y Caravadossi (1:29-2:03) .	"L'ora!" – "Son pronto" (0:37): orden de salir para ser ejecutado (1").	"Como è lunga l'attesa!" (2:34): disparo (1:25) y muerte de Caravadossi. (1:15-1:57).	"Presto, su! (1:32): suicidio de Tosca (0:50-1:22).
Ópticas	Luz del alba.	Gesto de mandato.	Fogonazos del disparo	
Acústicas	Canto de los enamorados. Campanas de las cuatro.	Sonido de la orden.	Sonido del disparo.	Grito de Tosca. Sonido del impacto de su cuerpo.
Olfativas			Olor a pólvora.	
Gustativas				
Térmicas	Ralente frío del amanecer.	Frío del amanecer.	Frío del amanecer.	Frío del amanecer.
Ponderales				Pesadez de un cuerpo que se golpea contra el suelo.
Táctiles	Abrazo.		Penetración de la bala.	
Cenestésicas	Movimientos de los personajes.	Caravadossi se dirige al paredón.	Caravadossi cae abatido por los disparos. Inmovilidad.	
Esterognósicas				

Tosca. Giacomo Puccini

Elementos o detalles de la obra musical	Tribu – Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
Dueto de los enamorados Tosca y Caravadossi (1:29-2:03)	XX: Experiencia y deseo de un bien y XVII: Experiencias derivadas de la aparición de algo no habitual.	Amor y Sentimiento religioso.	Alovalorativos adecuados.
Muerte de Caravadossi presenciada por Tosca.(1:15-1:57).	XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos y IX: Sentimientos negativos contra lo que obstaculiza el deseo.	Desamparo e ira	Alovalorativos inadecuados.
Suicidio de Tosca (0:50-1:22).	XII: Experiencia de la aparición de un peligro o de algo que excede la posibilidad de control del sujeto.	Horror.	Alovalorativo inadecuado.

Campos semánticos y/o isotopías	Elementos agrupados
Muerte trágica.	Condena a muerte; simulacro de ejecución; orden de fuego; disparos; muerte de Caravadossi; asesina de Scarpia; suicidio de Tosca tirándose al vacío, etc.
Amor	Enamorados; amor más allá de la muerte; despedida; esperanza del amanecer, etc.



Documentación complementaria

1ª Obra artística. *En el café (La Absenta)*. Edgar Hilaire Degas.

Año: 1876. Museo de Orsay (París). Óleo sobre lienzo: 92 x 68 cm.

El café de la Nouvelle Athènes era el nuevo centro de reunión de Manet y los realistas tras abandonar el Café Guerbois. Éste es el lugar en el que se desarrolla una de las obras más conocidas de Degas, posando para la ocasión la actriz y modelo Ellen André y el grabador Marcel Desboutin. Ambos se sitúan tras una típica mesa de café y delante de los espejos que adornaban las paredes del local. Encima de las mesas encontramos una bandeja con la botella de absenta, la copa de licor y un vaso que contenía una bebida no alcohólica, según el testimonio de la protagonista. La mujer aparenta ser una prostituta de las muchas que había en aquellos momentos en París, llegadas del campo ante la promesa de trabajo y la esperanza de una vida mejor. Su afición por el alcohol sugiere la incorporación de la mujer a los vicios que hasta ahora eran exclusivos de los hombres. El gesto de desprecio y ausencia de la dama es una de las notas características de la pintura. Junto a ella contemplamos al hombre, indiferente ante la mujer que le acompaña, resultando difícil saber cuál es la relación existente entre ambos. Quizá sea una alusión a la desesperanza de esa nueva sociedad industrial que se está creando, totalmente indi-

vidualista y despreocupada de los problemas de los demás. Lo que aparentemente parece una obra realizada de manera rápida y casi sin pensar resulta una escena sumamente estructurada. Las líneas verticales y diagonales organizan la composición, preocupándose por la profundidad al reflejar a las dos figuras en el espejo y situar las mesas en sucesivos planos. Los colores también han sido profundamente estudiados, con el ya tradicional contraste entre los tonos oscuros del traje de Marcel y los colores claros de la blusa y el sombrero de Ellen. De esta manera acentúa el contraste de ambas personalidades. La luz tiene un papel importante en esta imagen: resbala por los modelos y crea tibias sombras, distribuidas de manera acertada. Los reflejos de luz en el mármol y en los cristales se consiguen gracias a un ligero toque de color blanco. Precisamente la pincelada es bastante suelta, apreciándose los rápidos toques del pincel, sin olvidar la existencia de una destacable base de dibujo. La influencia de la estampa japonesa se aprecia en esta escena por la doble perspectiva utilizada; así, se ofrece una visión desde arriba para las mesas y frontal para las figuras (en Degas. CD Rom Ediciones Dolmen S.L. 1999).

2ª Obra artística. *Le Moulin de la Galette*. Pierre Auguste Renoir.

Año: 1876. Museo de Orsay (París). Óleo sobre lienzo: 131 x 175 cm.

Uno de los templos del ocio parisino era Le Moulin de la Galette, un verdadero molino abandonado situado en la cima de Montmartre, el paraíso de la bohemia parisina habitado por artistas, literatos, prostitutas y obreros. Los domingos y festivos eran días de baile en Le Moulin, llenándose con la población que habitaba el barrio. Una orquesta amenizaba la danza mientras que alrededor de la pista se disponían mesas bajo los árboles para aprovechar la sombra. En su deseo de representar la vida moderna - elemento imprescindible para los impresionistas - Renoir immortaliza este lugar en uno de los lienzos míticos del Impresionismo. Su principal interés - igual que en *Desnudo al sol* o *El columpio* - es representar a las diferentes figuras en un espacio ensombrecido con toques de luz, recurriendo a las tonalidades malvas para las sombras. En las mesas se sientan los pintores Lamy, Goeneutte y Georges Rivière junto a las hermanas Estelle y Jeanne y otras jóvenes del barrio de Montmartre. En el centro de la escena bailan Pedro Vidal, pintor cubano, junto a su amiga

Margot; al fondo están los también pintores Cordey, Lestringuez, Gervex y Lhote. El efecto de multitud ha sido perfectamente logrado, recurriendo Renoir a dos perspectivas para la escena: el grupo del primer plano ha sido captado desde arriba mientras que las figuras que bailan al fondo se ven en una perspectiva frontal. Esta mezcla de perspectivas era muy del gusto de Degas, empleándola también otros artistas. La composición se organiza a través de una diagonal y en diferentes planos paralelos que se alejan, elementos clásicos que no olvida el pintor. Las figuras están ordenadas en dos círculos: el más compacto alrededor de la mesa y otro más abierto en torno a la pareja de bailarines. La sensación de ambiente se logra al difuminar las figuras, creando un efecto de aire alrededor de los personajes. La alegría que inunda la composición hace de esta obra una de las más impactantes no sólo de Renoir sino de todo el grupo, convirtiéndose en un testimonio de la vida en el París de finales del siglo XIX (en Renoir. CD Rom Ediciones Dolmen S.L. 1999).

3ª OBRA MUSICAL. *Tosca*. Giacomo Puccini. Final del III Acto
("E non giungono" - "Trionfal di nova speme": 2:39; "L'ora!" - "Son pronto": 0:37;
"Como è lunga l'attesa!": 2:34; "Presto, su!": 1:32).

Ópera en tres actos. Libretto: Giuseppe Giacosa & Luigi Illica basado en la obra de Victorien Sardou: London, 7/1976. Estreno: 14 de enero de 1900.
Roma (Teatro Constanzi). Lugar y época: Roma, junio de 1800.

SINOPSIS DEL ACTO III. Cavaradossi, que se encuentra en el castillo de Sant'Angello, escribe una carta de despedida a Tosca. Entonces aparece la cantante con la buena noticia de que está libre y de que su muerte tan sólo será una farsa. Se da la orden de fuego. Cavaradossi permanece adosado a la pared, confiado

en que se trata de un simulacro. Pero los disparos son mortales. Tosca se da cuenta de que Scarpia la ha traicionado: Cavaradossi está muerto. Se descubre que ella es la asesina de Scarpia; oye cómo se acercan los esbirros. Entonces se da muerte precipitándose al vacío desde lo alto del castillo (en Andrés Batta, Ópera, p. 462).



Actividad 18



Símbolos, palabras y emociones

1

Lee con atención el texto siguiente:

Material para los grupos

1º Texto lírico

Fluye

sólo el silencio

inconsolable.

Como calla la noche.
Poderosa.

Quietísima.

Fulgen sólo estos ojos
que dirán lo que han visto.

Ya no será la paz.

Han besado
mis ojos

tu terrible desnudo.

Cuerpo
a tu hambre

sombra a tu silencio.

Vengo del aire manso.

He visto la hora blanca
en que todo se agita

y arden la sombra y sus hogueras

y la luz
y sus lagos.

Torre soy

Nadie ciegue mis labios.

Pon un beso en mi boca.

Ámense
tu silencio y el mío.

ADA SALAS, *VARIACIONES EN BLANCO* (1994),
EN *POESÍA ESPAÑOLA RECIENTE*, pp. 359-361

Allá atrás, Pedro Páramo, sentado en su equipal, miró el cortejo que se iba hacia el pueblo. Sintió que su mano izquierda, al querer levantarse, caía muerta sobre sus rodillas; pero no hizo caso de eso. Estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos. Vio cómo se sacudía el paraíso dejando caer sus hojas: «Todos escogen el mismo camino. Todos se van.» Después volvió al lugar donde había dejado sus pensamientos.

- "Susana" - dijo. Luego cerró los ojos -. "Yo te pedí que regresaras..."

...Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos, mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San, Juan."

Quiso levantar su mano para aclarar la imagen; pero sus piernas la retuvieron como si fuera de piedra. Quiso levantar la otra mano y fue cayendo despacio, de lado hasta quedar apoyada en el suelo como una muleta deteniendo su hombro deshuesado.

"Esta es mi muerte", dijo.

El sol se fue volteando sobre las cosas; y les devolvió su forma. La tierra en ruinas estaba frente a él, vacía. El calor caldeaba su cuerpo. Sus ojos apenas se movían; sal-

taban de un recuerdo a otro, desdibujando el presente. De pronto su corazón se detenía y parecía como si también se detuviera el tiempo y el aire de la vida.

"Con tal de que no sea una nueva noche", pensaba él.

Porque tenía miedo de las noches que le llenaban de fantasmas la oscuridad. De encerrarse con sus fantasmas. De eso tenía miedo.

"Sé que dentro de pocas horas vendrá Abundio con sus manos ensangrentadas a pedirme la ayuda que le negué. Y yo no tendré manos para taparme los ojos y no verlo. Tendré que oírlo; hasta que su voz se apague con el día, hasta que se le muera su voz."

Sintió que unas manos le tocaban los hombros y enderezó el cuerpo, endureciéndolo.

- "Soy yo, don Pedro" - dijo Damiana -. ¿No quiere que le traiga su almuerzo?"

Pedro Páramo respondió:

- "Voy para allá. Ya voy."

Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras.

JUAN RULFO, PEDRO PÁRAMO, pp. 179-181.

3º Texto narrativo

(Su marido la mira violento. Ella mete a MANOLÍN de un empujón y cierra también con un portazo. FERNANDO baja tembloroso la escalera, con la lentitud de un vencido. Su hijo, FERNANDO, le ve cruzar y desaparecer con una mirada de espanto. La escalera queda en silencio. FERNANDO, HIJO, oculta la cabeza entre las manos. Pausa larga. CARMINA, HIJA, sale con mucho sigilo de su casa y cierra la puerta sin ruido. Su cara no está menos descompuesta que la de FERNANDO. Mira por el hueco y después fija su vista, con ansiedad, en la esquina del «casinillo». Baja tímidamente unos peldaños, sin dejar de mirar. FERNANDO la siente y se asoma.)

FERNANDO, HIJO. - ¡Carmina! *(Aunque esperaba su presencia, ella no puede reprimir un suspiro de susto. Se miran un momento y en seguida ella baja corriendo y se arroja en sus brazos.)* ¡Carmina!...

CARMINA, HIJA. - ¡Fernando! Ya ves... Ya ves que no puede ser.

FERNANDO, HIJO. - ¡Sí puede ser! No te dejes vencer por su sordidez. ¿Qué puede haber de común entre ellos y nosotros? ¡Nada! Ellos son viejos y torpes. No comprenden... Yo lucharé para vencer. Lucharé por ti y por mí. Pero tienes que ayudarme, Carmina. Tienes que confiar en mí y en nuestro cariño.

CARMINA, HIJA. - ¡No podré!

FERNANDO, HIJO. - Podrás. Podrás... porque yo te lo pido. Tenemos que ser más fuertes que nuestros padres. Ellos se han dejado vencer por la vida. Han pasado treinta años subiendo y bajando esta escalera... Haciéndose cada día más mezquinos y más vulgares. Pero nosotros no nos dejaremos vencer por este ambiente. ¡No! Porque nos marcharemos de aquí. Nos apoyaremos el uno en el otro. Me ayudarás a subir, a dejar para siempre esta casa miserable, estas broncas constantes, estas estrecheces. Me ayudarás, ¿verdad? Dime que sí, por favor. ¡Dímelo!

CARMINA, HIJA. - ¡Te necesito, Fernando! ¡No me dejes!

FERNANDO, HIJO. - ¡Pequeña! *(Quedan un momento abrazados. Después, él la lleva al primer escalón y la*

sienta junto a la pared, sentándose a su lado. Se cogen las manos y se miran arrobados.) Carmina, voy a empezar en seguida a trabajar por ti. ¡Tengo muchos proyectos! *(CARMINA, la madre, sale de su casa con expresión inquieta y los divisa, entre disgustada y angustiada. Ellos no se dan cuenta.)* Saldré de aquí. Dejaré a mis padres. No los quiero. Y te salvaré a ti. Vendrás conmigo. Abandonaremos este nido de rencores y de brutalidad.

CARMINA, HIJA. - ¡Fernando!

(FERNANDO, el padre, que sube la escalera, se detiene, estupefacto, al entrar en escena.)

FERNANDO, HIJO. - Sí, Carmina. Aquí sólo hay brutalidad e incomprensión para nosotros. Escúchame. Si tu cariño no me falta, emprenderé muchas cosas. Primero me haré aparejador. ¡No es difícil! En unos años me haré un buen aparejador. Ganaré mucho dinero y me solicitarán todas las empresas constructoras. Para entonces ya estaremos casados... Tendremos nuestro hogar, alegre y limpio..., lejos de aquí. Pero no dejaré de estudiar por eso. ¡No, no, Carmina! Entonces me haré ingeniero. Seré el mejor ingeniero del país y tú serás mi adorada mujercita...

CARMINA, HIJA. - ¡Fernando! ¡Qué felicidad!... ¡Qué felicidad!

FERNANDO, HIJO. - ¡Carmina!

(Se contemplan extasiados, próximos a besarse. Los padres se miran y vuelven a observarlos. Se miran de nuevo, largamente. Sus miradas, cargadas de una infinita melancolía, se cruzan sobre el hueco de la escalera sin rozar el grupo ilusionado de los hijos.)

TELÓN

ANTONIO BUERO VALLEJO, *HISTORIA DE UNA ESCALERA*, pp. 96-98.

2

A partir de los símbolos que figuran en la tabla, escribe las ideas, emociones y sensaciones que crees que transmiten.

Variaciones en Blanco. Ada Salas

Símbolo	Idea o concepto	Emoción o sentimiento	Sensación (tipo y definición)
Silencio inconsolable			
Noche poderosa			
Ojos			
Cuerpo			
Sombra			
Hora blanca			
Torre soy			

Pedro Páramo. Juan Rulfo

Símbolo	Idea o concepto	Emoción o sentimiento	Sensación (tipo y definición)
Luna grande en medio del mundo			
Tierra en ruinas			
Noches que le llenaban de fantasmas la oscuridad.			

Historia de una escalera. Antonio Buero Vallejo

Símbolo	Idea o concepto	Emoción o sentimiento	Sensación (tipo y definición)
Escalera.			
Casa miserable.			
Nido de rencores y de brutalidad.			
Hogar alegre y limpio... lejos de aquí.			

3

Una vez hecha la tabla pon en común los resultados con tus compañeros/as en grupos pequeños. Finalmente, cada grupo expondrá sus resultados al resto de la clase. Para ello, nombrad una persona que represente al grupo.



Solucionario para el profesorado

Variaciones en Blanco. Ada Salas

Símbolo	Idea o concepto	Emoción o sentimiento	Sensación (tipo y definición)
Silencio inconsolable		Deseo corporal no verbalizado.	Acústica: silencio total.
Noche poderosa		(Deseo).	Óptica: oscuridad. Acústica: silencio. Térmica: frío. Esterognósica: inmensidad.
Ojos		Deseo.	Óptica: ver.
Cuerpo		Deseo. Amor erótico.	Óptica: forma y desnudez del cuerpo. Olfativa: olor del cuerpo. Gustativa: sabor del cuerpo. Térmica: calor del cuerpo. Ponderal: peso y tamaño del cuerpo. Cenestésica: movimiento del cuerpo.
Sombra			Óptica: oscuridad. Térmica: silencio. Esterognósica: volumen irreal.
Hora blanca		Amor erótico.	Óptica: luminosidad. Térmica: calor.
Torre soy		Éxtasis del amor erótico.	Ópticas: elevación, altura.

Pedro Páramo. Juan Rulfo

Símbolo	Idea o concepto	Emoción o sentimiento	Sensación (tipo y definición)
Luna grande en medio del mundo	(Hay siempre una esperanza en la muerte).	Esperanza en el momento de la muerte. Amor.	Óptica: luz en mitad de la oscuridad. Térmica: frío. Esterognósica: inmensidad.
Tierra en ruinas	(El mundo y el hombre están predestinados a morir).	Debilidad, decrepitud.	Óptica: deterioro de las forma. Esterognósica: vacío.
Noches que le llenaban de fantasmas la oscuridad.	(El hombre teme a la muerte y se muestra irracional).	Miedo.	Óptica: oscuridad con apariciones. Térmicas: frío. Táctiles: fantasmas intangibles. Esterognósicas: se llena el vacío con apariciones.

Historia de una escalera. Antonio Buero Vallejo

Símbolo	Idea o concepto	Emoción o sentimiento	Sensación (tipo y definición)
Escalera.	En la España de la posguerra es difícil prosperar socialmente (ascender).	Frustración, desencanto.	Óptica: forma de la escalera. Cenestésica: movimiento de ascenso y descenso.
Casa miserable.	La España de la posguerra pasa hambre y penurias.	Desprecio, asco.	Óptica: se aprecia la miseria.
Nido de rencores y de brutalidad.	La España de la posguerra no ha superado la Guerra Civil.	Rencor, odio.	Óptica: forma. Ponderal: tamaño reducido. Táctil: golpear, atacar.
Hogar alegre y limpio... lejos de aquí.	La felicidad hay que encontrarla fuera de España.	Alegría, felicidad.	Óptica: limpieza, brillo. Táctil: limpieza. Esterognósica: lejanía.

Tema 2:

2.2. Conocimiento emocional del arte



Guía para el profesorado

Introducción

No es éste el momento de insistir en una afirmación que ya proviene de la Retórica clásica: el arte consigue deleitar y conmover, pero también enseñar (*"delectare, movere et docere"*). Sin embargo, en los últimos siglos la recepción que el público ha ido haciendo del arte ha minimizado su indudable valor didáctico a favor de los otros dos. Nos hemos olvidado, como dice Marías (1992:16), de educar la espontaneidad, pero también –añadimos– de conocer a través del arte.

Nuestro punto de partida es que la composición de la obra artística está hecha de figuras estéticas –que vamos a ir estudiando en cada una de las artes–, figuras que nos remiten a un conjunto de ideas, sentimientos y/o sensaciones. Entre ellas, cobra toda su importancia expresiva el símbolo, como ya hemos estudiado anteriormente.

Desembocamos así en el territorio de la creatividad artística, ámbito bidireccional que nos conduce tanto al artista creador como a la re-creación que es toda recepción artística, temas de tanto calado que no podemos detenernos en ellos en esta breve introducción. Sólo diremos, con la ayuda de Isabel Paraíso (1995:119-134), que las fantasías creadoras actúan como compensadoras de la frustración que produce la realidad y provocan placer, la catarsis para el autor y para el receptor (tras identificarse), el restablecimiento del equilibrio colectivo o, incluso, unos patrones de com-

portamiento que, sin ser experiencia real (por definición intransferible), pautan las respuestas del receptor. El arte es, sin duda, un ámbito privilegiado para el encuentro con los objetos animados e inanimados que deseamos y para el encuentro con el otro, porque el arte atesora unos fundamentos antropológico-imaginarios que hacen que una obra única y singular tenga repercusión universal (en A. García Berrio; 1994:634-640). Así la creatividad supera sus límites artísticos y puede convertirse incluso en un nuevo ideal vital (A. López Quintás; 1987).

En esta parte de la Unidad nos interesa explorar tres aspectos totalmente imbricados:

1. Conocer los recursos estéticos con los que el artista compone la obra.
2. Valorar la relación entre el mundo interior del artista y el mundo exterior de los objetos reales. Esta relación puede conducir a su identificación artística (introyección de lo exterior o proyección de lo interior), a una reflexión-argumentación personal sobre lo exterior o a una plasmación de experiencias autobiográficas.
3. Potenciar una recepción artística que ponga en acción todos nuestros sentidos y nuestro aparato cognitivoemocional. Queremos que nuestro alumnado aprenda a disfrutar, a conmoverse y a conocer con todo el cuerpo.

2. Objetivos

- Expresarse oralmente y por escrito con coherencia y corrección, de acuerdo con las diferentes finalidades y situaciones comunicativas, adoptando progresivamente un estilo expresivo propio que dimane del autoconocimiento emocional y del conocimiento del otro
- Potenciar el interés, respeto, identificación y solidaridad con “el otro”
- Acceder con autonomía creciente a las obras literarias y artísticas

3. Secuencia de las actividades

ACTIVIDAD 19: Análisis de la forma y recursos teóricos de tres obras literarias

- *Descripción:* en esta actividad se profundiza en el análisis de la forma de las obras literarias a partir de tres textos literario. Para ello, proponemos el repaso de los recursos retóricos a través de un ejercicio de análisis en el que el alumnado deberá detectar las ideas, sentimientos y sensaciones que comunican los textos así como los recursos literarios utilizados.

Dinámica: individual

Tiempo aproximado: 50 minutos.

- *Materiales necesarios:*

- Poema *Voz de Seda*. Juan Ramón Jiménez, *Antología Poética*.
- *Bajarse al moro*. José Luis Alonso de Santos, , pp. 101 –102

Aconsejamos además:

- Un buen manual de retórica. Recomendamos *Fundamentos de retórica*, de Kurt Spang o *Manual de retórica*, de Bice Mortara Garavelli.
- *Ver:* solucionario para el profesorado

Actividad 20: Géneros literarios y comentario de textos

- *Descripción:* abordamos en esta actividad un objetivo primordial de la asignatura de Lengua y Literatura españolas: el comentario de textos. Lo hacemos con la ayuda de unos guiones que diferencian el comentario de los tres grandes géneros.. Hemos querido que sea un ejercicio neutro desde el que poder después aplicar esta técnica al análisis parcial de textos seleccionados en aquellos aspectos de mayor interés para la educación para la solidaridad. El comentario de textos permite una metodología que favorece la participación activa del alumnado. Aconsejamos realizar al final una puesta en común entre toda la clase.

- *Dinámica:* individual

- *Tiempo aproximado:* 3 sesiones de 50 minutos. Recomendamos realizarlas en tres días consecutivos.

- *Materiales necesarios:*

- *Fidelidad*. Blas de Otero, *Pido la paz y la palabra*.

- *Continuidad de los parques*. Julio Cortázar, Historias de Cronopios y Famas
- Fragmento de *La noche de los cien pájaros*. Jaime Salom

Recomendamos además:

- Distintas obras de iniciación al comentario de textos. En la Unidad Didáctica se ha optado, para la elaboración de los guiones, por una orientación semiótica. Véase al respecto, José Romera Castillo (1990).
- Diccionario de términos literarios, obras de Teoría de la Literatura y de características e historia de los géneros literarios. Una buena introducción de todo ello puede encontrarse en Miguel Ángel Garrido (2000). (Ver además la bibliografía seleccionada en la documentación complementaria).
- Resumen de métrica española. En cualquier libro de texto de este nivel figuran resúmenes suficientes.

ACTIVIDAD Nº 21: Análisis de relatos folklóricos de distintas culturas

- *Descripción:* en conexión con la técnica de comentario trabajada en la actividad anterior, comienza una serie de actividades en las que se combina el comentario con el análisis del relato narrativo en conjunción con el tema de la multiculturalidad.

Se hace en tres tiempos. En primer lugar, tras leer los tres relatos folklóricos de distintas culturas, se compararán los relatos mediante la realización de las tablas de sensaciones y de emociones ya conocidas. Posteriormente, se completa la ficha de análisis de narraciones. Es conveniente que la completen en grupos reducidos (4-5 alumnos/as). Por último, y como los relatos folklóricos son expresión de una cultura, se intentará comparar las referencias y valores culturales presentes en los relatos mediante la aplicación del patrón cultural.

Dinámica: individual

- *Tiempo aproximado:* 50 minutos.
- *Materiales necesarios:*
 - Luis Caeiro, *Cuentos y tradiciones japoneses* pp. 119-121.
 - Marie L. McLaughlin, *Cuentos y leyendas de los sioux*, pp. 21-24.
 - Vicente García de Diego, *Leyendas de España*, pp. 586-587
- *Ver:* documentación complementaria y solucionario para el profesorado

Actividad 22: El conflicto en el género dramático

- *Descripción:* en esencia es una actividad de análisis de conflictos. Se realizará en grupos de cuatro o cinco alumnos/as, a partir de la lectura dramatizada común. Es muy dinámico repartir los papeles entre el alumnado: (un/a narrador/a que recite los versos del principio y lea las acotaciones y didascalías; el niño; la criada; el marido y la mujer).

El primer ejercicio consistirá en que el grupo analice la evolución de los sentimientos y sensaciones del marido y de la mujer a lo largo de la escena. El segundo es un breve análisis teatral de la escena, que se relaciona con el comentario de textos trabajado en la actividad 20. El tercero y

último consiste en analizar este conflicto aplicando un análisis general que sirve también para desenmascarar conflictos de otra índole.

- *Dinámica:* grupal
- *Tiempo aproximado:* 50 minutos.
- *Materiales necesarios:*
 - Escena "El Chivato" de la obra Terror y Miseria del Tercer Reich de Bertolt Brecht.
- *Ver:* documentación complementaria y solucionario para el profesorado

Actividad 23: Sentimientos encontrados

- *Descripción:* en esta actividad el alumnado aplicará sus conocimientos del comentario literario de distintos géneros a una selección de textos que tienen como denominador común transmitir unos sentimientos solidarios o insolidarios equiparables.

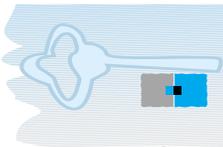
Es preferible que esos sentimientos formen parte de la temática central del texto y que, a partir de la determinación del tema y su comparación, se aborde sólo el análisis de la forma de cada texto, con el objetivo de no extenderse mucho en una actividad ya muy trabajada y poder, así, centrarse en la comparación de estos textos y culturas.

- *Dinámica:* individual
- *Tiempo aproximado:* 50 minutos.
- *Materiales necesarios:*
 - Rabindranath Tagore, *Últimos poemas*, pp. 62-63.
 - Victor Hugo, *Los miserables*, II, pp. 536-538.
 - Henrik Ibsen, *Borkman (Jonh Gabriel Borkman)*, pp. 37-39.
- *Ver:* documentación complementaria y solucionario para el profesorado

Actividad 24: Comentario comparado de varias artes (cine, literatura y pintura) desde el conflicto

- *Descripción:* pretendemos que los/as alumnos/as aprendan a comentar de forma comparada varias artes (cine, literatura y pintura) que pertenecen a una misma etapa cultural, en este caso las Vanguardias comprendidas entre los años 25 y 29. A partir de la detección de los símbolos fundamentales de cada obra y de la comparación de los mismos, podemos describir los conflictos de esa época aplicando el análisis de conflictos ya utilizado en la actividad 22.

- *Dinámica:* individual y grupal
- *Tiempo aproximado:* 50 minutos.
- *Materiales necesarios:*
 - VHS de la película *El acorazado Potemkin* de Serguei M. Eisenstein.
 - Poema *Los ángeles muertos* de Rafael Alberti
 - Cuadro *Los placeres iluminados* de Salvador Dalí
- *Ver:* documentación complementaria.

 **Actividad 19**



Análisis de la forma y recursos teóricos de tres obras literarias

1

Lee detenidamente el siguiente poema de Juan Ramón Jiménez.

¡Este beso! Una cosa tan fragante, tan leve,
de seda, de frescura, mariposa de un labio,
una flor que no es flor, que va, bajo los ojos
negros, cual un lucero de carne y luz, volando...

Algo que huele a sol, a dientes, a puñales,
a estrellas, a rocío, a sangre, a luna..., algo
que es como un agua cálida que se retira, como
el aire de un incendio, errabundo y balsámico...

¿Es el alma que quiere entregarse? ¿Un rubí
del corazón, que abre su sagrario de raso?
¡Un beso! Y las mejillas se tocan y se rozan...
y son nieves que arden..., y se encuentran las manos.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, ANTOLOGÍA POÉTICA.

2

Te proponemos ahora adentrarnos en las ideas, sensaciones y emociones que Juan Ramón Jiménez nos transmite con este poema. Anota en la tabla siguiente los fragmentos que creas más significativos y escribe a continuación la idea, sentimiento y sensación que te transmiten, así como el nombre del recurso literario utilizado y su descripción.

Texto de: Juan Ramón Jiménez	Nivel			Descripción del recurso	Nombre del recurso
	Idea o concepto	Sentimiento	Sensación		
Ej: "mariposa de un labio"	El beso	Amor	Movimiento del beso	Compara el vuelo de una mariposa con el movimiento de los labios al besar	Metafora

3

Lee detenidamente el siguiente fragmento dramático de José Luis Alonso de Santos. Fíjate especialmente en cómo el autor imita el lenguaje popular.

(Se abre la puerta de la calle, y aparece la cabeza de CHUSA, veinticinco años, gordita, con cara de pan y gafas de aro.)

CHUSA. ¿Se puede pasar? ¿Estás visible? Que mira¹, ésta es Elena, una amiga muy maja. Pasa, pasa, Elena.

(Entra, y detrás ELENA con una bolsa en la mano, guapa, de unos veintiún años, la cabeza a pájaros y buena ropa.)

Éste es Jaimito, mi primo. Tiene un ojo de cristal y hace sandalias².

ELENA. (Tímidamente.) ¿Qué tal?

JAIMITO. ¿Quieres también mi número de carnet de identidad? ¡No te digo!³. ¿Se puede saber dónde has estado? No viene en toda la noche, y ahora tan pirada como siempre.

CHUSA. He estado en casa de ésta. ¿A que sí, tú? No se atrevía a ir sola a por⁴ sus cosas por si estaba su madre, y ya nos quedamos allí a dormir. (Saca cosas de comer de los bolsillos.) ¿Quieres un bocata?⁵.

JAIMITO. (Levantándose del asiento muy enfadado, con la sandalia en la mano.) Ni bocata ni leches. Te llevas las pelás, y la llave, y me dejas aquí colgao, sin un duro... ¿No dijiste que ibas a por papelillo?

CHUSA. Iba a por papelillo, pero me encontré a ésta, ya te lo he dicho. Y como estaba sola...

JAIMITO. ¿Y ésta quién es?

CHUSA. Es Elena.

ELENA. Soy Elena.

JAIMITO. Eso ya lo he oído, que no soy sordo. Elena.

ELENA. Sí, Elena.

JAIMITO. Que quién es, de qué va, de qué la conoces...

CHUSA. De nada. Nos hemos conocido anoche, ya te lo he dicho.

JAIMITO. ¿Otra vez? ¿Qué me has dicho tú a mí, a ver?

CHUSA. Que es Elena, y que nos conocimos anoche. Eso es lo que te he dicho. Y que estaba sola.

ELENA. (Se acerca a JAIMITO y le tiende la mano, presentándose.) Mucho gusto.

(JAIMITO la mira con cara de pocos amigos, y le da la sandalia que lleva en la mano; ella la estrecha educadamente)

JAIMITO. ¡Anda que...! Lo que yo te diga.

JOSE LUIS ALONSO DE SANTOS,
BAJARSE AL MORO, PP. 101-102.

¹ Vulgarismo sintáctico, muy usado entre la gente joven, aunque arraigado en el habla madrileña tradicional («que mira, chico», «que oye, muchacho»).

² Repárese en estas superposiciones, de intencionada incoherencia lógica, que reportan un estilo surrealista.

³ ¡No te digo! o ¡no te digo lo que hay!, expresión con que se refuerza en tono irónico lo ya dicho anteriormente.

⁴ a por, solecismo sintáctico, propio del habla coloquial de esta comedia (según la norma, se diría: «No se atrevía a ir sola por sus cosas»).

⁵ bocata. Este sufijo -ata, de cómico matiz, ha proliferado últimamente en medios juveniles, sobre todo, formándose palabras tales como: «drogata», «cubata», «tocata» o «sociata».

4

Te proponemos ahora adentrarnos en las ideas, sensaciones y emociones que José Luis Alonso de Santos nos transmite con este texto. Anota en la tabla siguiente los fragmentos que creas más significativos y escribe a continuación la idea, sentimiento y sensación que te transmiten, así como el nombre del recurso literario utilizado y su descripción.

Texto de: José Luis Alonso de Santos	Nivel			Descripción del recurso	Nombre del recurso
	Idea o concepto	Sentimiento	Sensación		
Ej: "ni bocata ni leches"		Enfado		Imita el léxico jergal de la calle	Sintáctico: "ni... ni..." Léxico: "bocata, leches"

Texto de: Juan Ramón Jiménez	Nivel			Descripción del recurso	Nombre del recurso
	Idea o concepto	Sentimiento	Sensación		
"mariposa de un labio"		Amor erótico o sensual.	Óptica: color de los labios. Cenestésica: movimiento del beso	Compara el vuelo de una mariposa con el movimiento de los labios al besar (sustitución del término propio por otro relacionado por analogía).	METÁFORA
"tan fragante, tan leve"		Amor erótico o sensual.	Olfativa: perfumado. Táctil: suavidad.	Repetición de un orden o estructura sintáctica.	PARALELISMO
"de seda, de frescura"		Amor erótico o sensual.	Táctil: suavidad. Térmica: frescor.	Ídem del anterior.	PARALELISMO
"una flor que no es flor"		Amor erótico o sensual.	Óptica: engaño visual. Olfativa: perfumado.	Paradoja o contradicción aparente que se resuelve en una interpretación más profunda. Variante de la antítesis.	OXÍMORON
"cual un lucero de carne y luz"		Amor erótico o sensual.	Óptica: luz. Táctil: carne.	Se comparan dos términos mediante la utilización de una partícula comparativa.	COMPARACIÓN
"volando"		Amor erótico o sensual.	Cenestésica: volar.	Atribuir características humanas o de los seres vivos a cosas inanimadas.	PERSONIFICACIÓN
"huele a sol, a dientes, a puñales, a estrellas, a rocío, a sangre, a luna..."		Amor erótico o sensual.	Ópticas: sol, dientes, estrellas, sangre, luna... Olfativa: olores. Gustativas: sabor de la sangre y del beso. Térmica: frescor del rocío y calor de la sangre. Cenestésica: movimiento de posarse el rocío y el beso, y de penetrar (puñales).	Repetición de un orden o estructura sintáctica; enumeración o listado caótico de elementos; y aplicación de sensaciones olfativas a elementos que no desprenden olor.	PARALELISMO, ENUMERACIÓN Y SINESTESIA
"como un agua cálida que se retira"		Amor erótico o sensual.	Óptica: transparencia del agua. Térmica: calor. Cenestésica: movimiento de retirarse.	Se comparan dos términos mediante la utilización de una partícula comparativa.	COMPARACIÓN

Texto de: Juan Ramón Jiménez	Nivel			Descripción del recurso	Nombre del recurso
	Idea o concepto	Sentimiento	Sensación		
"errabundo y balsámico"		Amor erótico o sensual.	Táctil: bálsamo en la piel. Cenestésica: deambular sin rumbo fijo.	Utilización de adjetivos calificativos.	ADJETIVACIÓN
¿Es el alma que quiere entregarse?	(El amor humano tiene una dimensión trascendental y es lo más valioso).	Amor.		Interrogación que no precisa o de la que no se espera respuesta porque ya la contiene implícitamente.	PREGUNTA RETÓRICA
"rubí del corazón"	(El amor humano tiene una dimensión trascendental y es lo más valioso).	Amor.	Óptica: color rojo.	Compara el color rojo de los labios con un rubí (sustitución del término propio por otro relacionado por analogía).	METÁFORA
"sagrario de raso"	(El amor humano tiene una dimensión trascendental y es lo más valioso).	Amor.	Óptica: forma de los labios. Táctil: suavidad. Cenestésica: movimiento de los labios.	Compara la suavidad de los labios y su movimiento de apertura con un sagrario (sustitución del término propio por otro relacionado por analogía).	METÁFORA
"¡Un beso!"	(El amor humano tiene una dimensión trascendental y es lo más valioso).	Amor erótico o sensual.	Óptica: forma de los labios. Acústica: sonido del beso. Gustativa: sabor del beso. Táctil: suavidad del contacto en la piel. Cenestésica: movimiento de besar.	Expresión de los afectos con una oración exclamativa con pronunciación diferenciada.	EXCLAMACIÓN
Y las mejillas se tocan ... Y... Y... Y...		Amor erótico o sensual.	Táctil: suavidad del contacto. Cenestésica: acariciar.	Repetición de la conjunción coordinada.	POLISÍNDETON
"nieves que arden"		Amor erótico o sensual.	Ópticas: contraste blanco y rojo. Térmicas: contraste frío y calor.	Paradoja o contradicción aparente que se resuelve en una interpretación más profunda. Variante de la antítesis.	OXIMORON

"ni bocata ni leches"		Enfado	Óptica: forma del bocadillo. Olfativa: olor. Gustativa: sabor.	Imita el léxico jergal de la calle	Sintáctico: "ni...ni..." Léxico: "bocata" y "leches"
"colgao, sin un duro"		Enfado y reproche.	Óptica: ningún elemento. Táctil: sin tener nada en las manos.	Imita la pronunciación popular y emplea una expresión familiar.	Fonético y léxico, respectivamente.
"en casa de ésta. ¿A que sí, tú?"		Culpabilidad que busca la disculpa.		Se utilizan los demostrativos y los pronombres personales sin reparar en su carga peyorativa.	Morfológico y semántico.
"que no soy sordo", "de qué va", "¡Anda que..! Lo que yo te diga", "tan pirada como siempre", "pelas", etc.		Enfado.	Acústica: repetición innecesaria.	Se utilizan expresiones familiares.	Léxico-semántico.
"Que mira", "ir sola a por sus cosas".		Culpabilidad que busca la disculpa.		Vulgarismos sintácticos (solecismos).	Sintáctico.
"Tiene un ojo de cristal y hace sandalias".		Simpatía despreocupada.	Ópticas: forma del ojo.	Incoherencia lógica.	Semántico.
"Mucho gusto".		Simpatía educada.	Cenestésica: intento de darle la mano.	Contraste. Elena utiliza un registro culto.	Léxico-semántico.



Actividad 20

Géneros literarios y comentario de textos



1

Lee los siguientes textos.

A) Texto lírico. Fidelidad

Creo en el hombre. He visto
espaldas astilladas a trallazos,
almas cegadas avanzando a brincos
(españás a caballo
del dolor y del hambre). Y he creído.

Creo en la paz. He visto
altas estrellas, llameantes ámbitos
amanecientes, incendiando ríos
hondos, caudal humano
hacia otra luz: he visto y he creído.

Creo en ti, patria. Digo
lo que he visto: relámpagos
de rabia, amor en frío, y un cuchillo
chillando, haciéndose pedazos
de pan: aunque hoy hay sólo sombra, he visto
y he creído.

BLAS DE OTERO, Pido la paz y la palabra.

B) Texto narrativo. Continuidad de los parques

Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro. en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando

línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad aga-

zapada. Un diálogo anhelante corría por páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo, dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía apenas para que una mano acariciara una mejilla. Empezaba a anochecer.

Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con

el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela.

JULIO CORTÁZAR,
HISTORIAS DE CRONOPÍOS Y FÁMAS.
RELATOS, PP. 281-282

C) Texto dramático. Acto segundo

(Una media hora después LILIAN, sentada en la cama, terminándose de vestir, el pelo suelto; de pie, con un cigarrillo en la boca, ADRIÁN, abrochándose la camisa.)

LILIAN - (Dándole los billetes que ha ido recogiendo de la cama y del suelo.) Toma, tu dinero.

ADRIÁN - Te lo has ganado. Es tuyo.

LILIAN - Las rameras también tienen derecho a rechazarlo, supongo. No lo quiero. (Lo deja en la mesilla, quizá dentro del cajón.) Ahora que me has humillado, ¿te sientes más satisfecho de ti mismo?

ADRIÁN - Ni siquiera como amante puedes compararte con ella. Me has decepcionado.

LILIAN.- Quizá debiste rociarme con su perfume. Es tu estilo. (Transición.) ¿Me das un cigarrillo?

ADRIÁN - Hay un paquete en el bolsillo de mi chaqueta. Cógelo tú.

LILIAN.- ¿Es imprescindible mostrarte grosero?

ADRIÁN - No soy hombre bien educado, ni ingenioso. No pertenezco a tu divino mundo.

(No obstante, le echa el paquete.)

LILIAN - ¿Me das fuego? (Él se lo da.) Basta ya de chiquilladas, Adrián. Ahora te sientes culpable y pretendes hacerte responsable, pero no lo soy. La muerte de Juana nada tiene que ver conmigo.

ADRIÁN.- ¿Tú crees?

LILIAN.-Es muy probable que ni siquiera contigo. Yo diría más bien que estaba muerta desde mucho antes de que nos conociéramos.

ADRIÁN.- Su vida era gris, de acuerdo; una vida inconcebible para ti, pero era la suya, la que eligieron millares de seres vulgares.

LILIAN.- Quizá porque no les dieron otra oportunidad. (Transición.) ¿Y tú? ¿También tú habías elegido esa clase de vida?

ADRIÁN.-Desde luego.

LILIAN.-Hace veinte años. ¿Es que eres ahora el mismo hombre de hace veinte años? Todo lo que hiciste fue en defensa propia, para recuperarte a ti mismo.

ADRIÁN.-Algo así como un héroe de la libertad. ¿No es eso? Deberías ponerme en un póster a la cabecera de tu cama.

(Pausa.)

(Hace mutis por el baño y cierra la puerta de golpe. ADRIÁN se dirige hacia la puerta de entrada, como si terminara. Vestido llamativo.)

JAIMÉ SALOM, LA NOCHE DE LOS CIEN PÁJAROS, PP. 47-49.

LILIAN.-¿Cuándo fue?

ADRIÁN.-Hace cinco meses. El diecisiete de noviembre. Luego he dejado pasar un largo tiempo antes de buscarte. Ojalá no lo hubiera hecho.

LILIAN.-Sabes muy bien que no podías evitarlo.

ADRIÁN.-Era un jueves. Los martes y los jueves teníamos partida en el café del mercado. Yo había preparado todo minuciosamente para que los hechos ocurrieran estando lejos de mi casa. La medicina. (La coge.) Después de mucho dudar, me decidí por la medicina. El prospecto advertía de su peligrosidad si se sobrepasaba la dosis. Era lo más fácil, lo más seguro. Vací el frasco casi entero en el vaso y terminé de llenarlo de agua, como siempre. Su olor era más fuerte que de costumbre y también el sabor, pero tenía que correr ese riesgo. Lo más probable es que ni se diera cuenta.

(Deja el vaso y la jarra con agua en la mesilla.)

LILIAN.-Tu gran momento. Veinte años de mediocridad en un vaso, veinte años que podían apurarse de un sorbo.

ADRIÁN.-Yo no le temía a la Policía, ni a la firma del doctor al pie del certificado de defunción. Al fin y al cabo era cierto que Juana estaba delicada desde hacía tiempo. Mi gran temor era nuestros amigos, la gente del mercado, que tiene ideas propias sobre todo el mundo, que opina a voces de cualquier cosa, lo más insignificante. Debía dirigir escrupulosamente su opinión. Como la dieran por muerta, muerta estaba. Pero si por el contrario alguno de ellos recelaba o inventaba historias, podía ser peligroso.

LILIAN.-¿Como la criada?

ADRIÁN.-Sí, como la criada, claro. O el Badía, o Ruiz, o cualquier otro.

LILIAN.-Eres un infeliz, me das lástima.

ADRIÁN.-No podía dejarla marchar, debía retenerla como fuera. Era peligroso. ¿No te das cuenta? Al fin y al cabo lo hice todo por ti.

LILIAN.-Te equivocas; por ti, por tu dinero, por tu seguridad. Eres sólo un egoísta. Manchas cuanto tocas. Por primera vez en mi vida me siento las entrañas sucias de un hombre. Déjame.

2

Realiza el comentario de cada uno de los textos siguiendo las pautas específicas de cada género según se explican en las tablas siguientes. Al finalizar, realizaremos una puesta en común.

1ª Tabla: Comentario literario en general y fases de la creación literaria

Comentario literario en general	Creación de un texto
1. Localización: citar el autor, el título de la obra (fragmento, poema, etc.) y la época o movimiento literario.	1ª FASE INVENCION
2. Comunicación 2.1. Comunicación externa: estudio de la comunicación de la obra. a) Determinar el circuito comunicativo literario. El esquema básico que hay que utilizar es autor- texto- lector. b) Estudio de la transmisión de la obra. En general, puede ser oral o escrita. Hay que considerar, en algunos casos, si estaba destinada a la recitación, al canto, a la lectura en voz alta... c) Estudio del paratexto: solapas, subtítulos de género, etc. d) Detectar la presencia del código estético, esto es, la utilización del lenguaje con un uso desviado para crear belleza (función poética). d) Estudio del contexto de la obra: 1. Histórico y social: hechos históricos presentes en la obra; convulsiones sociales, etc. 2. Cultural: influencias y características de los movimientos culturales y literarios. 3. (Auto)biográfico: presencia de datos de las experiencias vitales del autor. 2.2. Comunicación interna: estudio de las voces textuales y del receptor interno o destinatario. a) Determinar cuál es el emisor interno del texto; cuál, el mensaje que transmite; y cuál es el receptor interno (si lo hay). El esquema básico es emisor interno-mensaje-receptor interno. b) Clasificar el tipo de emisor y receptor internos o textuales. En cada género hay peculiaridades. c) Relación entre el emisor y el receptor.	A) APORTE B) SELECCIÓN
3. Tipo de texto: lírico, narrativo y dramático. Subtipos dentro de cada uno.	
4. Detectar los campos semánticos y las isotopías dominantes del texto: agrupar palabras y expresiones en torno a un significado.	
5. Determinar el tema y el enfoque: oración completa que resuma el contenido y la intención del texto. Debe tener Sujeto + Verbo + Complementos basados en las agrupaciones anteriores.	
6. Estructura: realizar una caracterización general de la forma en que está dispuesto óptico-gráficamente el texto.	
6.1. Estructura externa: división y distribución del texto (párrafos, capítulos, secuencias, estrofas, etc.) 6.2. Estructura interna: distribución, progresión y coherencia en el texto del tema principal. a) División del texto en partes significativas. b) Conexión e interrelación de esas partes.	2ª FASE INVENCION

<p>7. Análisis de la forma: se trata de analizar cómo está escrito el texto y qué transmite (niveles de significación). Es decir, realizar un estudio de la construcción textual del significado y/o simbolismo presente en el texto.</p> <p>a) En cualquier texto se puede estudiar cómo se utilizan los distintos planos (fónico, morfológico, sintáctico y léxico-semántico).</p> <p>b) En los textos literarios y/o con intención estética, además de los distintos planos como en todos los textos, aparece el ornatus o serie de recursos propios de un uso desviado o poético del lenguaje. El ornatus comprende figuras de dicción (cómo se enuncia o cómo suena), figuras de pensamiento (significado) y tropos (sustitución). Analizar la forma de un texto literario es principalmente valorar cómo es el ornatus y qué elementos sobresalientes de los planos destacan. Toda apreciación sobre los recursos que ha utilizado el autor tiene que ir emparejada con una afirmación sobre el nivel o niveles de significación que transmite (subjetividad en las ideas, en los sentimientos y/o en las sensaciones). Se puede proceder de dos maneras:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. verso a verso o línea a línea; 2. por niveles de significación. 	<p>3ª FASE: ELOCUCIÓN</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. PRIMERA REDACCIÓN 2. ADECUACIÓN 3. COHESIÓN TEXTUAL 4. COHERENCIA TEXTUAL 5. CORRECCIÓN 6. EXPRESIVIDAD
<p>8. Conclusión final:</p> <ol style="list-style-type: none"> a) Realizar una síntesis de lo más sobresaliente. b) Valoración del alcance social, cultural, estético y personal del texto comentado. 	<p>4ª FASE:</p> <p>LECTURA Y VALORACIÓN FINAL DEL TEXTO CREADO</p>

2ª Tabla: comentario literario de un texto lírico

Comentario de un texto lírico

1. Localización: citar el autor, el título de la obra (fragmento, poema, etc.) y la época o movimiento literario.
2. Comunicación
 - 2.1. Comunicación externa: estudio de la comunicación de la obra.
 - a) Determinar el circuito comunicativo literario. El esquema básico que hay que utilizar es autor- texto- lector.
 - b) Estudio de la transmisión de la obra. En general, puede ser oral o escrita. Hay que considerar, en algunos casos, si estaba destinada a la recitación, al canto, a la lectura en voz alta...
 - c) Estudio del paratexto: solapas, citas, subtítulos de género, etc.
 - d) Detectar la presencia del código estético, esto es, la utilización del lenguaje con un uso desviado para crear belleza (función poética).
 - d) Estudio del contexto de la obra:
 1. Histórico y social: hechos históricos presentes en la obra; convulsiones sociales, etc.
 2. Cultural: influencias y características de los movimientos culturales y literarios.
 3. (Auto)biográfico: presencia de datos de las experiencias vitales del autor.
 - 2.2. Comunicación interna: estudio de las voces textuales y del receptor interno o destinatario.
 - a) Determinar cuál es el emisor interno del texto; cuál, el mensaje que transmite; y cuál es el receptor interno (si lo hay). El esquema básico es: persona poética del emisor interno - texto lírico - persona poética del receptor interno.
 - b) Clasificar el tipo de emisor y receptor internos o textuales. Tipos de emisor interno: yo poético, nosotros y 3º persona e impersonales. Tipos de receptor interno: tú poético, vosotros y 3ª persona e impersonales.
 - c) Según la relación entre el emisor y el receptor., el texto lírico puede ser:
 1. texto de tipo reflexivo: emisor y receptor son la misma persona.
 2. texto de receptor interno: emisor y receptor son personas poéticas diferenciadas (muy frecuente el diálogo íntimo).
 3. texto de receptor externo: no hay receptor interno; el receptor es el lector.
3. Texto lírico: visión subjetiva del mundo interior y exterior. No hay narrador ni historia, sino transmisión de ideas, sentimientos y sensaciones subjetivas. La relación entre el mundo exterior y el mundo interior del poeta puede ser de tres maneras:
 1. Identificación de elementos del mundo exterior con elementos del mundo interior del poeta (introyección, si lo exterior repercute en lo interior; proyección, si lo interior condiciona lo exterior).
 2. Reflexión personal sobre el mundo exterior.
 3. El mundo exterior e interior del poeta están relacionados (auto)biográficamente.
4. Detectar los campos semánticos y las isotopías dominantes del texto: agrupar palabras y expresiones en torno a un significado.
5. Determinar el tema y el enfoque: oración completa que resuma el contenido y la intención del texto. Debe tener Sujeto + Verbo + Complementos basados en las agrupaciones anteriores.
6. Estructura: realizar una caracterización general de la forma en que está dispuesto óptico-gráficamente el texto. La estructura de un texto lírico puede tener una apariencia general:
 1. Relacionada con lo visual o tipográfico: los versos se organizan visualmente para recordar un objeto, un ser, etc.
 2. Relacionada con la forma: textos circulares (comienzo y final son iguales), textos con repeticiones paralelísticas, textos con estribillos o con aire salmódico, etc. Describirla.
- 6.1. Estructura externa: la primera precisión que debemos hacer es si se trata de un texto en verso o un texto en prosa poética o lírica. Los textos en verso tienen una estructura externa asociada a la métrica. Es muy importante distinguir dos aspectos:

- a) Ritmo: tiene que ver con los esquemas acentuales de las palabras y de los versos, su fluidez, armonía y musicalidad. Está presente en cualquier texto lírico, sea en verso o en prosa, en verso libre o no.
- b) Versificación: en ella hay que distinguir el verso libre moderno (sin cómputo silábico ni rima) de las composiciones que respetan una forma métrica concreta. En este último caso, varios son los motivos de análisis:

1. Verso.

- 1.1. Cómputo silábico: número de sílabas del verso (Arte mayor y Arte menor); fenómenos que alteran el cómputo (última palabra aguda o esdrújula; sinalefas, diéresis y sinéresis).
- 1.2. Acentos y ritmo: tipos de versos según su esquema acentual con igual nº de sílabas; pausa versal y encabalgamiento (suave o abrupto); cesura o pausa entre los dos hemistiquios de los versos de Arte mayor.
- 1.3. Tipos de versos: verso suelto (verso que no rima en una composición con otros versos con rima) y verso blanco (verso que, al igual que el resto de la composición, tiene igual número de sílabas pero sin rima).

2. Estrofa: tipos de estrofas según número de versos, rima, cómputo silábico de los versos, etc.

- 2.1. Rima: consonante (se repiten todos los fonemas consonánticos y vocálicos a partir de la última vocal acentuada del verso) y asonante (se repiten sólo los fonemas vocálicos).
- 2.2. Empleo de determinadas estrofas según las épocas.

3. Poema: composición completa que suele integrar varias estrofas. Tipos. Empleo según las épocas.

6.2. Estructura interna: distribución, progresión y coherencia en el texto del tema principal.

- a) División del texto en partes significativas.
- b) Conexión e interrelación de esas partes. Procedimientos léxicos (repetición de palabras semánticas, repetición de significados, las propias isotopías); sintácticos (yuxtaposición, coordinación y subordinación); gramaticales (conectores gramaticales o lógicos); temporales (referencias al tiempo) y espaciales (referencias al lugar o a las partes de un ser o de un objeto). Se utilizan unos u otros en virtud del tono descriptivo, reflexivo, argumentativo, etc. del texto lírico.

7. Análisis de la forma: se trata de analizar cómo está escrito el texto lírico y qué transmite (niveles de significación). Es decir, realizar un estudio de la construcción textual del significado y/o simbolismo poéticos presentes en el texto. Para ello, son particularmente importantes las imágenes poéticas. Aunque cada poeta suele tener unos simbolismos propios, en general se puede afirmar que hay tres grandes grupos de imágenes:

- 1. Las imágenes ascendentes que tienen que ver con las materias luminosas y con las técnicas de separación: ascender - luz o sol - espada.
- 2. Las imágenes descendentes que tienen que ver con la profundidad y la oscuridad: descendente - sombra - elementos continentales.
- 3. Las imágenes circulares que tienen que ver con el frotamiento y el ciclo: círculo - rueda.
 - a) Los textos líricos utilizan preponderantemente el uso desviado o poético del lenguaje; por ello, es preferible concentrarse en el análisis del ornatus y sólo en lo más llamativo o sobresaliente de los distintos planos (fónico, morfológico, sintáctico y léxico-semántico).
 - b) Es muy importante el estudio del ornatus o serie de recursos propios de un uso desviado o poético del lenguaje. El ornatus comprende figuras de dicción (cómo se enuncia o cómo suena), figuras de pensamiento (significado) y tropos (sustitución). Analizar la forma de un texto lírico es principalmente valorar cómo es el ornatus y qué elementos sobresalientes de los planos destacan, siempre en relación con los niveles de significación. Se puede proceder de dos maneras:
 - 1. verso a verso (o línea a línea en la prosa poética);
 - 2. por niveles de significación (ideas, sentimientos, sensaciones).

8. Conclusión final:

- a) Realizar una síntesis de lo más sobresaliente.
- a) Valoración del alcance social, cultural, estético y personal del texto comentado.

3ª Tabla: Comentario literario de un texto narrativo

Comentario de un texto narrativo

1. Localización: citar el autor, el título de la obra (fragmento y páginas, capítulo, etc.) y la época o movimiento literario.
2. Comunicación
 - 2.1. Comunicación externa: estudio de la comunicación de la obra.
 - a) Determinar el circuito comunicativo literario. El esquema básico que hay que utilizar es autor- texto- lector.
 - b) Estudio de la transmisión de la obra. En general, puede ser oral o escrita. Hay que considerar, en algunos casos, si estaba destinada a la recitación, al canto, a la lectura en voz alta...
 - c) Estudio del paratexto: solapas, citas, subtítulos de género, etc.
 - d) Detectar la presencia del código estético, esto es, la utilización del lenguaje con un uso desviado para crear belleza (función poética).
 - e) Estudio del contexto de la obra:
 1. Histórico y social: hechos históricos presentes en la obra; convulsiones sociales, etc.
 2. Cultural: influencias y características de los movimientos culturales y literarios.
 3. (Auto)biográfico: presencia de datos de las experiencias vitales del autor.
 - 2.2. Comunicación interna: estudio de las voces textuales y del receptor interno o destinatario.
 - a) Determinar cuál es el emisor interno del texto (narrador); cuál, la historia que narra; y cuál es el receptor interno (si lo hay). El esquema básico es: narrador - texto narrativo- receptor (rara vez interno).
 - b) Clasificar el tipo de emisor y receptor internos o textuales. Tipos de narrador: 1.- según la persona: en 1ª persona (protagonista o testigo) y en 3º persona (personaje o impersonal); 2.- según la realidad de lo narrado: autobiográfico o ficticio; 3.- según su conocimiento: omnisciente (lo saben todo sobre la historia y los personajes), equisciente (saben lo mismo que los personajes) o deficiente (saben menos que alguno de sus personajes); y 4.- según su actitud hacia los personajes: mítica (los trata como a héroes superiores), humana (los trata como personas con sus virtudes y defectos) o esperpéntica (los ridiculiza). Tipo de receptor: interno (personaje o lector ideal) y externo o lector real.
 - c) Si la hubiera, valorar la relación entre el narrador y el receptor interno.
3. Texto narrativo: creación subjetiva de una acción o historia, unos personajes y un ambiente. Hay narrador (salvo en la novela epistolar y en la dialogada) y se cuenta una historia.
 - 3.1. Clasificar lo tipos de acción: mejoramiento del protagonista (producido y no producido o deceptivo) y degradación del protagonista (producida y no producida o deceptiva).
 - 3.2. Estudio de los personajes.
 - 3.2.1. Actantes (funciones de los personajes en el conflicto de la narración): determinar el sujeto (quién desea) y el objeto (quién es el deseado) de la acción; el remitente (instigador) y el destinatario (beneficiario); el ayudante y el oponente (al sujeto o al deseo del sujeto); definir la flecha del deseo (qué desea el sujeto y por qué motivos); y construir la frase básica del relato.
 - 3.2.2. Clasificar los distintos tipos de personajes: 1) personaje tipo y personaje individualizado; 2) personaje individual y personaje colectivo o coral; 3) personaje sin evolución (simple o plano) y con evolución (complejo) a lo largo de la historia.
 - 3.2.3. Breve caracterización individualizadora de los personajes principales.
 - 3.3. Análisis del ambiente espacial y temporal: tipo referencial (por imitación de la realidad concreta) y microcosmos (simbólico).
4. Detectar los campos semánticos y las isotopías dominantes del texto: agrupar palabras y expresiones en torno a un significado.
5. Determinar el tema y el enfoque: oración completa que resuma el contenido y la intención del texto. Debe tener Sujeto + Verbo + Complementos basados en las agrupaciones anteriores.
6. Estructura: realizar una caracterización general de la forma en que está dispuesto el texto. La estructura de un texto narrativo se puede clasificar en una primera aproximación a partir de:

1. DESENLACE: final abierto (no explícito) y final cerrado; estructura circular (desenlace es igual al inicio), etc.
 2. ACCIÓN: ha habido muchísima experimentación; perspectivismo (una misma acción es vivida por varios personajes); contrapunto (dos personajes viven historias distintas que se cruzan), relatos corales (muchos personajes con muchas historias), etc. Describirla.
- 6.1. Estructura externa: la primera precisión que debemos hacer es si se trata de un texto en prosa o un texto en verso (poesía narrativa). Los textos en verso tienen una estructura externa asociada a la métrica. Los textos narrativos en prosa, en cambio, utilizan procedimientos de segmentación como por ejemplo los capítulos o las secuencias. El concepto esencial para valorar un cambio en la estructura externa es la elipsis narrativa, es decir, cambios de tiempo, lugar o, incluso, de personajes producidos por saltos en la acción con el objeto de narrar sólo lo más interesante o contar la historia con mayor suspense. Además, la estructura externa puede representar un motivo de comentario cuando tiene unas características que la singularizan: por ejemplo, la caja china (relatos dentro de relatos), el relato marco con relatos insertados, los relatos encadenados o relacionados, etc. Es preciso, entonces, describirla.
- 6.2. Estructura interna: la estructura interna de un texto narrativo conjuga siempre dos tiempos muy importantes: el tiempo de la narración (cuándo se cuenta la historia) y el tiempo narrado (cuándo sucede la historia). A raíz de ese juego de cronologías, hay dos estructuras clásicas:
1. Cronológica: se narra desde el pasado de la historia hacia el presente en que se narra.
 2. Presentación - Conflicto - Desenlace.
- Sin embargo, las alteraciones de esas dos estructuras son muy frecuentes:
3. Mezcla (que puede llegar a lo caótico) de pasado de la historia y presente de la narración (y en menor medida del futuro).
 4. Orden retrospectivo (desde el presente en que se narra se va hacia el pasado) y forma mixta (se comienza en el presente, se va al pasado de la historia y se regresa al final al presente).
 5. Alteraciones de la cronología: "flash back" o salto al pasado; premonición (generalmente onírica) del futuro, etc.
 6. "In media res": la historia comienza con el conflicto.
 - a) División del texto en partes significativas: tienen que ver con el desarrollo de la acción, según las posibilidades expuestas anteriormente.
 - b) Conexión e interrelación de esas partes. Procedimientos léxicos (repetición de palabras semánticas, repetición de significados, las propias isotopías); sintácticos (yuxtaposición, coordinación y subordinación); gramaticales (conectores gramaticales o lógicos); temporales (referencias al tiempo) y espaciales (referencias al lugar o a las partes de un ser o de un objeto). Se utilizan especialmente las referencias temporales, espaciales y la repetición de palabras, en este caso, de los nombres identificativos de los personajes.
7. Análisis de la forma: se trata de analizar cómo está escrito el texto narrativo y qué transmite (niveles de significación). Es decir, realizar un estudio de la construcción textual del significado. En los textos narrativos se debe distinguir entre expresión de los personajes (que suele tender a la ilusión e imitación de la realidad) en diálogos o cuando el narrador es un personaje (narrador protagonista o testigo en primera persona) y expresión de un narrador en tercera persona donde se tiende a hacer un uso desviado en descripciones del ambiente o de los personajes, o en la narración de hechos y diálogos en estilo indirecto.
- a) En los diálogos y en la narración hecha por personajes hay que concentrarse en lo más llamativo o sobresaliente de los distintos planos (fónico, morfológico, sintáctico y léxico-semántico). Como lo más importante es la acción, el verbo cobra gran importancia y hay que analizarlo particularmente.
 - b) En las descripciones y en la narración en 3ª persona se debe realizar un estudio del ornatus o serie de recursos propios de un uso desviado o poético del lenguaje. El ornatus comprende figuras de dicción (cómo se enuncia o cómo suena), figuras de pensamiento (significado) y tropos (sustitución).
- Se puede proceder de dos maneras:
1. línea a línea (o verso a verso en la poesía narrativa);
 2. por niveles de significación (ideas, sentimientos, sensaciones).
8. Conclusión final:
- a) Realizar una síntesis de lo más sobresaliente.
 - b) Valoración del alcance social, cultural, estético y personal del texto comentado.

4ª Tabla: Comentario literario de un texto dramático

Comentario de un texto dramático¹ (no representado)

1. Localización: citar el autor, el título de la obra (acto y escena, réplicas, etc.) y la época o movimiento literario.
2. Comunicación
 - 2.1. Comunicación externa: estudio de la comunicación de la obra.
 - a) Determinar el circuito comunicativo literario. El esquema básico que hay que utilizar en un texto dramático no representado es autor- texto- lector.
 - b) Estudio de la transmisión de la obra. En general, puede ser oral o escrita. Hay que considerar que todo texto teatral está destinado a la representación o, por lo menos, a la lectura dramatizada en voz alta.
 - c) Estudio del paratexto: solapas, citas, subtítulos de género, etc.
 - d) Detectar la presencia del código estético, esto es, la creación de belleza por imitación del lenguaje real o por denegación (uso desviado).
 - d) Estudio del contexto de la obra:
 1. Histórico y social: hechos históricos presentes en la obra; convulsiones sociales, etc.
 2. Cultural: influencias y características de los movimientos culturales y literarios.
 3. (Auto)biográfico: presencia de datos de las experiencias vitales del autor.
 - 2.2. Comunicación interna: estudio de las voces textuales y del receptor interno o destinatario.
 - a) Determinar cuál es el emisor interno del texto; cuál, la historia que se va "haciendo"; y cuál es el receptor interno. El esquema básico es: personaje - texto dramático o dialogado - personaje (o lector ideal en el caso de los monólogos).
 - b) Clasificar el tipo de emisor y receptor internos o textuales. Tipos de emisor: externo o autor dramático (en las didascalias y acotaciones) e interno (personaje). No hay narrador (salvo en obras experimentales), por lo que el conocimiento de los personajes es equisicente o deficiente; se produce una (auto)caracterización a través del diálogo que puede ser mítica (los personajes son héroes superiores), humana (los personajes tienen sus virtudes y defectos) o esperpéntica (los personajes son ridículos). Tipo de receptor interno: personaje (o lector ideal en los monólogos).
3. Texto dramático: creación subjetiva de una acción o historia, unos personajes y un ambiente. No hay narrador, sino que la historia se va construyendo a través de los diálogos y las acciones de los personajes que siempre son en presente (aquí y ahora del teatro).
 - 3.1. Clasificar lo tipos de acción: mejoramiento del protagonista (producido y no producido o deceptivo) y degradación del protagonista (producida y no producida o deceptiva).
 - 3.2. Estudio de los personajes.
 - 3.2.1. Actantes (funciones de los personajes en el conflicto de la narración): determinar el sujeto (quién desea) y el objeto (quién es el deseado) de la acción; el remitente (instigador) y el destinatario (beneficiario); el ayudante y el oponente (al sujeto o al deseo del sujeto); definir la flecha del deseo (qué desea el sujeto y por qué motivos); y construir la frase básica del relato.
 - 3.2.2. Clasificar los distintos tipos de personajes: 1) personaje tipo y personaje individualizado; 2) personaje individual y personaje colectivo o coral; 3) personaje sin evolución (simple o plano) y con evolución (complejo) a lo largo de la historia.
 - 3.2.3. Breve caracterización individualizadora de los personajes principales.
 - 3.3. Análisis del ambiente espacial y temporal: tipo referencial (por imitación de la realidad concreta) y microcosmos (simbólico).
4. Detectar los campos semánticos y las isotopías dominantes del texto: agrupar palabras y expresiones en torno a un significado.
5. Determinar el tema y el enfoque: oración completa que resuma el contenido y la intención del texto. Debe tener Sujeto + Verbo + Complementos basados en las agrupaciones anteriores.

¹ Para el comentario de un texto dramático representado, remitimos a las explicaciones presentes en la actividad nº 22 "El conflicto en el teatro".

6. Estructura: realizar una caracterización general de la forma en que está dispuesto el texto. Como un texto dramático es ante todo un texto narrativo dialógico, todo lo explicado allí vuelve a servir para estos textos. Sin embargo, además, los tipos de teatro influyen en esa caracterización inicial de la estructura del texto: teatro del absurdo, teatro de calle, representaciones tradicionales, teatro negro, happening o teatro interactivo con el público, teatro predominantemente mímico o musical, etc. Se puede clasificar en una primera aproximación a partir de:

1. DESENLACE: final abierto (no explícito) y final cerrado; estructura circular (desenlace es igual al inicio), etc.
2. ACCIÓN: ha habido muchísima experimentación. Describirla.

6.1. Estructura externa: en los textos dramáticos hay varias divisiones graduadas por extensión y por sus modificaciones espaciotemporales. Actos y Jornadas son las divisiones mayores; suponen un cambio de escenario, es decir, de espacio, de tiempo e, incluso, de personajes. Se aprovechan para emplear la elipsis narrativa. Las escenas son los fragmentos de los actos o jornadas en que no entra ni sale ningún personaje. Por último, la unidad mínima es la réplica de un personaje, es decir, cada una de las intervenciones de la obra. Un tipo de intervención especial es el aparte. En la estructura del texto dramático también hay que analizar las acotaciones y didascalias que el autor introduce para orientar sobre el ambiente en que se desarrolla la obra y sobre el comportamiento de los personajes, respectivamente. Posteriormente, estas indicaciones serán utilizadas para convertirlas en códigos teatrales o espectaculares por el director de escena. Puede haber teatro en verso. En ese caso, habrá que aplicar el estudio métrico.

6.2. Estructura interna: la estructura interna de un texto dramático tiene que ver bastante con la del texto narrativo, pero con algunas características especiales. El tiempo y el lugar son siempre aquí y ahora, es decir, presentes. Asimismo, la ausencia del narrador incide en que la historia se desarrolla por sí misma. Como en los textos narrativos, hay dos estructuras clásicas:

1. Cronológica: se narra desde el pasado de la historia hacia el presente en que se narra.
2. Presentación - Conflicto - Desenlace.

a) División del texto en partes significativas: tienen que ver con el desarrollo de la acción.

b) Conexión e interrelación de esas partes. Procedimientos léxicos (repetición de palabras semánticas, repetición de significados, las propias isotopías); sintácticos (yuxtaposición, coordinación y subordinación); gramaticales (conectores gramaticales o lógicos); temporales (referencias al tiempo) y espaciales (referencias al lugar o a las partes de un ser o de un objeto). Se utilizan especialmente las referencias temporales, espaciales y la repetición de palabras, en este caso, de los nombres identificativos de los personajes. Asimismo, el estilo o registro particular del lenguaje de cada personaje.

7. Análisis de la forma: se trata de analizar cómo está escrito el texto dramático (generalmente dialógico) y qué transmite (niveles de significación). Es decir, realizar un estudio de la construcción textual del significado. En los textos dramáticos, hay dos posibilidades muy claras: ilusión (imitación del lenguaje real en las intervenciones de los personajes) y denegación (uso desviado o poético en ese lenguaje).

a) En la primera opción, la ilusión, nos centraremos más en los distintos planos (fónico, morfológico, sintáctico y léxico-semántico).

b) En el segundo caso, se analizará especialmente el ornatus o serie de recursos propios de un uso desviado o poético del lenguaje. El ornatus comprende figuras de dicción (cómo se enuncia o cómo suena), figuras de pensamiento (significado) y tropos (sustitución). Se puede proceder de tres maneras:

1. línea a línea (o verso a verso en el teatro en verso);
2. por niveles de significación (ideas, sentimientos, sensaciones);
3. por réplicas de cada personaje.

8. Conclusión final:

a) Realizar una síntesis de lo más sobresaliente.

b) Valoración del alcance social, cultural, estético y personal del texto comentado.



Actividad 21



Análisis de relatos folklóricos de distintas culturas

1

A continuación te proponemos tres relatos de tres culturas diferentes. Un relato tradicional japonés, un cuento indio sioux y una leyenda navarra. Léelos dedicando el tiempo necesario a cada uno.

1º Relato: o - TEI

La creencia budista de la reencarnación ha producido historias y leyendas que la cultura japonesa ha recreado y asumido. La historia de la doncella O - Tei es una de las más dulces.

Hace mucho tiempo, un médico tuvo un hijo al que llamó Nagao Chōsei que, cuando creció, estudió también medicina. Desde muy jovencito, Nagao Chōsei se había prometido con una muchachita encantadora. Tan sólo esperaba acabar los estudios para casarse con ella. Pero aquel proyecto tan querido no iba a poder realizarse; O - Tei siempre tuvo una salud quebradiza y cuando tenía quince años - Nagao tenía entonces diecinueve - cayó gravemente enferma y pronto se vio que nadie podría salvarla. Ella fue la primera en darse cuenta, y cuando sintió próximo el final llamó a su prometido a su lado y le habló:

-Querido Nagao -le dijo serenamente-, no podremos casarnos este año como queríamos, los dioses saben qué es mejor. No he sido nunca una persona sana y no hubiera podido ser para ti una buena esposa, te hubiera dado muchos problemas y disgustos. Sería demasiado egoísta querer vivir para eso. Moriré esta noche, pero no importa, porque nos volveremos a encontrar, y no en La Tierra¹ sino en este mundo. Estoy segura de que si tú de verdad quieres recibirme he de volver a ti. Tendrás que esperar el tiempo de volver a nacer y crecer, eres joven y podrás hacerlo.

-Te esperaré - el dolor hacía que Nagao dudase hasta de sus más hondas creencias - pero no te podré reconocer si es otro tu aspecto y otro tu nombre.

-Eso no depende de mí, pero sé que, si de veras quieres que llegue a ti, volveré... recuérdalo.

Había muerto con esas palabras en los labios y durante mucho tiempo quedaron en el aire con el sonido tenue de su voz. Tuvieron lugar las ceremo-

nias fúnebres y desde entonces Nagao realizó ofrendas diarias a la tablilla que con su nombre sagrado² colocó en su altar familiar. No podía olvidar las palabras que le dijo con su último aliento, y encontrando tan vivo su amor hacia O - Tei, redactó un documento prometiendo solemnemente desposarla si volvía a él en otro cuerpo. Selló y lacró esta promesa antes de ofrecerla al altar. Los padres de Nagao, pasado cierto tiempo, comenzaron a hablarle de casar con otras mujeres y, como quiera que Nagao era hijo único, tuvo que complacerles y casó con una joven de la que tuvo un hijo. Nunca dejó de hacer ofrendas a O - Tei, pero poco a poco su imagen se le difuminaba hasta ser un borroso recuerdo querido.

Los años no trajeron a Nagao más que desgracias; murieron sus padres, poco después su esposa y finalmente el hijo. Se había quedado solo en una casa cargada de recuerdos y sufrimientos.

Esa casa y toda su vida cotidiana llegaron a hacerse tan insoportables que decidió emprender un largo viaje, sin rumbo fijo, buscando la paz. Había pasado ya mucho tiempo desde que iniciara el peregrinaje tras la calma, que le traía y llevaba por Japón una y otra vez sin encontrarla, cuando llegó a una aldea perdida entre las montañas. Entró en la posada y allí le atendió una muchachita como de unos dieciséis años. Desde el primer momento en que la vio trasteando en la cocina, con el fuego, los platos y los demás quehaceres propios de su oficio, Nagao reconoció cada uno de sus más menudos e insignificantes gestos como los de O - Tei. Cuando se decidió a hablarla, escuchó en la respuesta la voz casi olvidada. Vencido por el tiempo y los recuerdos, se permitió una descortesía.

- Os parecéis tanto a alguien que conocí hace mucho tiempo, que he quedado sorprendido al veros. Permitidme preguntaros dónde nacisteis y cómo os llamáis.

La respuesta sonó firme en aquella voz que, ya sin duda, reconoció de O - Tei:

- Soy O - Tei y tú eres Nagao Chôsei, mi prometido. Hace diecisiete años que he muerto. Luego hiciste una promesa por escrito de desposarme si yo regresaba y la ofreciste al altar de tu casa. Por eso he vuelto. - A pesar

de la serena firmeza de quien cumple su palabra, que se percibía en su voz, cayó desmayada apenas pronunciadas estas palabras.

Ni que decir tiene que Nagao desposó a la muchacha, aunque ésta nunca supo lo que había contestado a su pregunta y jamás recordó nada de su vida anterior. A través de la muerte, O - Tei volvió a los brazos de su amado.

LUIS CAEIRO,

CUENTOS Y TRADICIONES JAPONESES, PP. 119-121.

¹ Referencia al mundo espiritual budista.

² Al morir cada persona recibe un nuevo nombre denominado kaimyô.

Había una vez una joven, hija de un jefe, que tenía muchos parientes. Todos los jóvenes de la aldea querían hacerla su esposa y todos deseaban llenarle el cubo de cuero cuando iba a buscar agua al arroyo. Vivía en la misma aldea también un joven diligente y buen cazador; pero era pobre y de familia humilde. Este joven amaba a la doncella, y cuando ella iba a buscar agua le echaba el manto sobre la cabeza y le susurraba al oído:

-Sé mi esposa. Tengo poco pero soy joven y fuerte. Te trataré bien, porque te amo.

Durante mucho tiempo, la doncella no contestó. Pero un día, susurró a su vez.

-Sí, debes pedir permiso a mi padre para casarte conmigo. Pero antes has de hacer algo noble. Pertenezco a una gran familia y tengo muchos parientes. Tienes que ir en una partida de guerra y conseguir algún trofeo del enemigo.

El joven le contestó humildemente:

-Intentaré hacer lo que me pides. Yo sólo soy cazador, no soy guerrero. No sé si tendré valor, pero por ti intentaré conseguir un trofeo.

Así que el joven formó una partida de siete guerreros, él y otros seis jóvenes. Recorrieron el territorio enemigo, esperando la ocasión de atacar. Pero la ocasión no se presentó, porque no encontraron a ningún enemigo.

-Nuestro poder no es eficaz -dijo su jefe al fin-. Tendremos que regresar a casa.

Antes de iniciar el camino de vuelta, se sentaron a fumar y junto a un hermoso lago al pie de una loma que se alzaba en la orilla. La loma estaba cubierta de hierba verde y mientras la contemplaban, de algún modo tuvieron la sensación de que había algo misterioso o extraño en ella.

Pero había entre ellos un joven llamado Bromista porque era muy atrevido y tenía mucha gracia. Se quedó mirando la loma y dijo:

-Vamos a brincar en la cima.

-No -dijo el joven enamorado-. Parece misteriosa. Siéntate y acaba de fumar.

-Oh, vamos, ¿es que tenéis miedo? -dijo Bromista riéndose -. ¡Venga, vamos!

Y, poniéndose en pie de un salto, corrió por la ladera de la loma. Otros cuatro jóvenes le siguieron. Y cuando llegaron arriba, se pusieron a saltar y a brincar burlándose, gritando a los otros: «Vamos, venid.»

Y de pronto se detuvieron: la loma había empezado a moverse hacia el agua. Era una tortuga gigante. Y los cinco gritaron asustados e intentaron correr, pero era demasiado tarde. Por algún extraño poder, sus pies estaban pegados a la espalda del monstruo.

-Ayudadnos... arrancadnos de aquí - gritaban; pero los otros no podían hacer nada. A los pocos minutos habían desaparecido bajo el agua.

Los otros dos hombres, el enamorado y su amigo, siguieron su camino muy acongojados, pues tenían malos presagios. Al cabo de unos días, llegaron a un río. Agotado por la fatiga, el enamorado se echó en la ribera.

-Dormiré un poco - dijo - porque estoy agotado y rendido.

-Y yo bajaré hasta el agua a ver si tengo suerte y encuentro algún pez muerto. En esta época del año la crecida quizá haya dejado alguno varado en la orilla - dijo su amigo.

Encontró un pez, tal como había dicho; lo limpió y luego llamó a su amigo.

-Ven a comer el pez conmigo. Ya lo he limpiado y he hecho una fogata y se está asando.

-No, cómelo tú; déjame descansar - dijo el enamorado.

-Oh, vamos.

-No, déjame descansar.

-Pero eres mi amigo. No comeré si tú no lo compartes conmigo.

-Muy bien - dijo entonces el enamorado -. Comeré el pez contigo pero primero tienes que prometerme algo. Si como contigo, tienes que prometerme, comprometerme, a que me irás a buscar toda el agua que pueda beber.

-Lo prometo -dijo el otro, y ambos comieron el pez de la cacerola de los guerreros. Porque sólo llevaban una para toda la partida.

Cuando acabaron de comer, el amigo lavó la cacerola y la llenó de agua. El otro se la bebió toda de un trago y le pidió más. Así que de nuevo el amigo fue a llenar de agua la cacerola en el río y otra vez el enamorado se bebió toda el agua.

-¡Más! - gritó.

-Oh, estoy cansado. ¿Por qué no vas tú al río y bebes directamente? - preguntó el amigo.

-Recuerda tu promesa.

-Sí, ya, pero estoy cansado. Ve tú a beber.

-Vaya, ya me lo temía yo. Ahora nos pasará algo - dijo el enamorado con tristeza. Caminó hasta el río, se metió en el agua, se echó con la cabeza hacia la orilla y bebió ávidamente. Luego llamó a su amigo.

-Ven acá, tú que has sido mi amigo declarado. Mira lo que me pasa por haber roto tu promesa.

El amigo se acercó y se sorprendió al ver que el enamorado era pez de los pies a la cintura. Desesperado, se

alejó un poco corriendo y se tiró al suelo. Luego volvió. El enamorado se había convertido en pez hasta el cuello.

-¿Recuperarás tu forma con un baño de vapor si te corto esta parte? - le preguntó su amigo.

-No, es demasiado tarde. Pero dile a la hija del jefe que la amé hasta el final y que muero por su amor. Toma este cinturón y dáselo. Me lo regaló como prueba de su amor.

Y, como se había convertido ya todo en un gran pez, nadó hasta el centro del río y allí se quedó. Sólo su gran aleta dorsal sobresalía en el agua.

El amigo volvió a casa y contó su historia. Hubo gran duelo por la muerte de los cinco jóvenes y por el enamorado desaparecido. El gran pez seguía en el río; sólo su aleta dorsal asomaba sobre la superficie del agua, y los indios lo llamaron "Pez que obstruye", porque impedía la navegación. Tenían que arrastrar las canoas con gran esfuerzo a su alrededor. La hija del jefe lloró desconsolada a su amado como habría llorado a un esposo.

"Su amor por mí ha sido su perdición; seré como su viuda", se dijo, llorando.

Sentada en el tipi de su madre, la cabeza cubierta con el manto, en silencio, trabajó sin descanso.

-¿Qué está haciendo mi hija? -preguntaba la madre. Pero la doncella no contestaba.

Los días y las lunas fueron pasando hasta que transcurrió un año. Y entonces, la doncella se levantó. En las

manos tenía preciosas prendas de ropa, suficientes para tres hombres. Había tres pares de mocasines, tres pares de polainas, tres cinturones, tres camisas, tres tocados con preciosas plumas y tabaco aromático.

-Hacedme una canoa de corteza nueva - dijo. Y se la hicieron.

Subió a la canoa y flotó lentamente río abajo hacia el gran pez.

-Vuelve, hija mía - gritó angustiada su madre -. Vuelve. El gran pez te comerá.

La joven no contestó. Llevó la canoa al lugar donde se alzaba el gran pez y la detuvo, la proa raspando el lomo del pez. La doncella bajó de la canoa intrépidamente. Uno por uno depositó los regalos en la espalda del pez, esparciendo las plumas y el tabaco sobre su ancha espalda.

-Oh, pez - gritó -. Oh, pez, tú que fuiste mi amado, no te olvidaré. Porque te perdiste por quererme, nunca me casaré. Seré viuda toda la vida. Acepta estos regalos. Y ahora, sal del río y deja que las aguas corran libremente, para que mi pueblo pueda volver a bajar por él en las canoas.

Subió luego a la canoa y esperó. Lentamente, el gran pez se hundió, su gran aleta dorsal desapareció y las aguas de Saint Croix (Stillwater) corrieron libremente.

MARIE L. McLAUGHLIN,

CUENTOS Y LEYENDAS DE LOS SIOUX, PP. 21-24.

3º Relato: El novio del otro mundo

En el pueblo navarro de Aranaz vivía una bella muchacha que iba a contraer matrimonio con un mozo trabajador y honrado, vecino de la misma aldea. Los dos se amaban tiernamente desde niños, y siendo estas relaciones del gusto de sus padres, pronto fijaron éstos la fecha de la boda para el próximo otoño, cuando hubieran acabado las faenas de la recolección.

Pero el muchacho fue llamado para ir a la guerra. Despidióse de su novia con gran sentimiento, y, triste y abatido, partió a alistarse en su batallón, que marchaba al combate.

Tomó parte en varias batallas, demostrando gran heroísmo, y pronto fue destinado a unas fuerzas de choque. Pusieron sitio a una ciudad enemiga, y como no se rendía, tuvieron que dar el asalto después de un largo asedio. Se trabaron sangrientos combates, en lucha cuerpo a cuerpo, y al fin la plaza cayó en poder de las fuerzas asaltantes, dando el jefe la orden de "saqueo libre". Todos los soldados se lanzaron a registrar las casas, apoderándose de cuantos objetos encontraban en ellas. El soldado navarro se hizo dueño de un cáliz y de otros objetos de gran valor, guardándoselos en el mayor secreto y enterrándolos bajo una peña, para llevárselos al pueblo cuando se fuera.

Pasó el tiempo y siguió entrando en varios combates, librándose, con gran fortuna, de todos los peligros. Pero en un encarnizado ataque recibió un balazo en el corazón y quedó muerto en el campo de batalla el novio de Aranaz.

Mientras, en su pueblo, la muchacha, que no había recibido noticias de su prometido y cansada ya de esperar, aceptó a un nuevo pretendiente que se le había presentado y se casó con él en muy poco tiempo.

La mujer estaba acongojada desde que se había casado, con grandes pesares de haberlo hecho, porque

todas las noches se le aparecía su antiguo novio desde el otro mundo. Ella, a causa del terror, no se atrevía a preguntarle nada, ni el aparecido le hablaba, y así pasaban días y días de profunda angustia sin atreverse ella a decirselo a nadie y sin saber qué hacer para librarse de aquella aparición que le quitaba la tranquilidad y la vida. Su color iba palideciendo y su salud languidecía.

Por fin se decidió a buscar un remedio y consultarlo con el fraile de Bera, que tenía gran fama de sabio, porque había aprendido su ciencia mágica en los infiernos, asistiendo con Atarrabio a las clases que el diablo les daba allí. La mujer refirió al fraile las misteriosas apariciones de su antiguo novio desde el otro mundo. Y el fraile le aconsejó que dominara su pánico y, apartando la mayor tranquilidad, le dijese, cuando se apareciera, tuteándole: "Si vienes de buena parte, di qué quieres; si de mala, húndete en el abismo".

La mujer volvió a su pueblo, repitiendo la frase por el camino, y ya en su casa, esperó serenamente a que se le apareciera. Se puso a hilar, y pronto se apareció ante ella el novio. Ella, dominándose, pudo hablar: "Si eres del partido bueno, habla; si no, húndete".

Y con voz de ultratumba le contestó: "Soy del bueno y estoy en el cielo. Pero Dios me ha mandado que vuelva a la tierra, porque robé un cáliz que enterré debajo de una roca, y hasta que no lo devuelva no puedo volver al cielo. Por Dios te pido que tú lo restituyas". Y al momento desapareció.

La mujer fue a referir al fraile la contestación del aparecido, y con su ayuda pudo recuperar el cáliz y restituirlo, recobrando con ello la tranquilidad y la salud.

*LEYENDA NAVARRA EN VICENTE GARCÍA DE DIEGO,
LEYENDAS DE ESPAÑA, PP. 586-587*

2

Realiza las tablas (dos por cada relato) de sensaciones y emociones con las que hemos venido trabajando.

O-TEI									
Sensaciones	Ópticas	Acústicas	Olfativas	Gustativas	Térmicas	Ponderales	Táctiles	Cenestésicas	Esterognósicas
Persona sana									
Sonido tenue de su voz									
Ceremonias fúnebres									
Último aliento									
Largo viaje, sin rumbo fijo									
Aldeíta perdida entre las montañas									
Brazos de su amado									

O-TEI			
Detalles	Tribu - Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
Tan vivo su amor			
Estoy segura que si tú de verdad quieres recibirme he de volver a ti...			
El dolor hacía que Nagao			
Nagao realizó ofrendas diarias			
Desgracias			
He quedado sorprendido al veros			
O-tei volvió a brazos de su amado			

Los enamorados fieles									
Sensaciones	Ópticas	Acústicas	Olfativas	Gustativas	Térmicas	Ponderales	Táctiles	Cenestésicas	Esterognósticas
Llenarle el cubo de cuero									
Susurraba al oído									
Hermoso lago al pie de una loma									
Se sentaron a fumar									
Loma cubierta de hierba verde									
Ven a comer el pez conmigo									
Gran aleta dorsal sobresalía del agua									
Canoa de corteza nueva									
Las aguas de Saint Croix corrieron libremente									

Los enamorados fieles			
Detalles	Tribu – Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
Este joven amaba a la doncella			
Humildemente			
Nuestro poder no es eficaz			
Nagao realizó ofrendas diarias			
Sensación de que había algo misterioso			
Era muy atrevido y tenía mucha gracia			
Gritaron asustados			
Siguieron su camino muy acongojados pues tenían malos presagios			
Desesperado, se alejó			
Gran duelo por la muerte de los cinco jóvenes y por el enamorado desaparecido			
La hija del jefe lloró desconsolada			
Gritó angustiada su madre			

El novio del otro mundo									
Sensaciones	Ópticas	Acústicas	Olfativas	Gustativas	Térmicas	Ponderales	Táctiles	Cenestésicas	Esterognósicas
Bella muchacha									
Otoño, cuando hubieran acabado las faenas de recolección									
Pusieron sitio a una ciudad enemiga									
Lucha cuerpo a cuerpo									
Su color iba palideciendo y su salud languidecía									
Húndete en el abismo									

El novio del otro mundo			
Detalles	Tribu – Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
Los dos se amaban tiernamente			
Con gran sentimiento, y triste y abatido			
Aceptó a un nuevo pretendiente			
Acongojada... terror... profunda angustia...			
Aquella aparición que le quitaba la tranquilidad			
Era muy atrevido y tenía mucha gracia			
Esperó serenamente... dominándose			
Recobrando con ello la tranquilidad y la salud			



Una vez rellenas las tablas, compara los resultados de los tres textos. ¿Encuentras algún elemento común en las tablas de sentimientos? ¿Cuál? ¿Crees que existen sentimientos universales? ¿Cuáles?

4

En grupos pequeños, aplicad la siguiente ficha a los relatos. Este análisis os permitirá conocer a fondo la narración: sus características, cualidades, tipo de acción, personajes, etc. Disponéis de la información necesaria en la documentación complementaria que figura al final de la actividad. Podéis distribuir el trabajo de la siguiente manera:

GRUPOS 1 Y 2: Relato de O-Tei

GRUPOS 3 Y 4: Relato de los Enamorados Fieles

GRUPOS 5 Y 6: Relato de El novio del otro mundo

FICHA DE ANÁLISIS DE LAS NARRACIONES		
Análisis de las narraciones	Marca con una X o pon SÍ	¿Por qué has elegido esa opción? Explicación breve
1. TIPO Elige uno de estos tipos:		
Mejora obtenida		
Mejora no obtenida		
Ausencia de mejora		
Degradación producida		
Degradación no producida		
Ausencia de degradación		
2. CARACTERÍSTICAS Marca con una X cuantas características creas que estén presentes en la narración. Y explica por qué.		
Sucesión de acontecimientos		
Interés humano		
Unidad		
Conexión con la conducta humana		
Universalidad		
Forma y temporalidad dramatizadas		
3. CUALIDADES Marca con una X cuantas cualidades creas que atesora la narración. Y explica por qué.		
Comienzo significativo		
Intercalar descripciones		
Final inesperado o lleno de imaginación		
Elemento humano		
No multiplicar los elementos		
Verosimilitud		
4. PERSPECTIVA CRONOLÓGICA Elige una de estas perspectivas cronológicas:		
Disposición lineal natural o cronológica		
Orden retrospectivo		
"In media res"		
Forma mixta		
Mezcla caótica		

5. ACCIÓN		Elige la forma de la acción (A) y el tipo de desenlace (B):
A) Tradicional: exposición, nudo y desenlace		
A) Causal		
A) Forma libre o artística: perspectivismo, contrapunto, etc.		
B) Desenlace abierto		
B) Desenlace cerrado		
B) Desenlace circular		
6. PERSONAJES		Elige el tipo o tipos de personajes que caracterizan la obra:
Personajes tipo		
Personajes individualizados		
Protagonista y antagonista		
Personaje colectivo o coral		
Personaje sin evolución		
Personajes con evolución		
7. AMBIENTE		Elige el tipo de ambiente (A) y revisa los juegos temporales (B):
A) Tiempo y espacio referenciales o reales		
A) Tiempo y espacio simbólicos o microcosmos		
B) Elipsis narrativas		
B) Salto al pasado o "flash-back"		
B) Premonición		
8. TÉCNICA NARRATIVA		Elige cuál es la persona en que está narrada la historia (A), su conocimiento sobre los acontecimientos y los personajes (B), y su actitud ante los personajes (C).
A) Narrador en primera persona-protagonista		
A) Narrador en primera persona-testigo		
A) Narrador en primera persona autobiográfico		
A - B) Narrador en tercera persona omnisciente total		
A - B) Narrador en tercera persona omnisciente neutro		
B) Narrador omnisciente multiselectivo		
B) Narrador omnisciente selectivo		
B) Narrador equisciente		
B) Narrador deficiente		
B) Narrador - cámara cinematográfica		
B) Dramatización sin narrador		
B) Narración epistolar y diarios		
C) Narrador con actitud mítica		
C) Narrador con actitud humana		
C) Narrador con actitud esperpéntica		

9. LENGUAJE Y ESTILO		Elige cuál es el tiempo narrativo (A), la forma empleada (B), y describe cómo son los diálogos (C) y las descripciones (D).
A) Narración en tiempos pretéritos		
A) Narración en presente		
A) Cohesión temporal-espacial (alternancia)		
B) Imitación del lenguaje real en toda la narración		
B) Imitación del lenguaje real sólo en los diálogos		
B) Uso desviado en toda la narración		
B) Uso desviado sólo en la narración		
C) Sin diálogos		
C) Diálogos en estilo directo		
C) Diálogos en estilo indirecto		
C) Diálogo referido por el narrador (y estilo indirecto libre)		
D) Descripciones rápidas con poca adjetivación		
D) Descripciones con abundante adjetivación		
D) Sin descripciones		
10. CORRECCIÓN		Califica la corrección con que está escrita la narración. (Esta fase suele sobrar si aplicamos la tabla a narraciones escritas por grandes autores, pero es muy útil si hacemos valoraciones de las narraciones escritas por los propios alumnos).
Muy buena		
Aceptable		
Deficiente		
11. VALORACIÓN		Utiliza la siguiente escala: <ul style="list-style-type: none"> • muy buena, • buena, • regular, • deficiente. Explica detalladamente por qué has emitido esa valoración.
De la historia imaginada		
De la forma y de la técnica		

5

Además del análisis de las narraciones que hemos hecho, en los relatos hay rasgos propios de cada una de las culturas a las que pertenecen. Intentad localizarlos y situarlos en la siguiente tabla comparativa. Te ayudará el siguiente esquema del patrón universal de comparación de culturas (en Marvin Harris; 1981:131).

<i>Patrón universal</i>		
Infraestructura		
1. Modo de producción.	Tecnología y prácticas para incrementar o limitar la producción de alimentos y energía en relación con un hábitat determinado. Pautas de trabajo. Ecosistemas.	Ej: caza, agricultura, roles de reparto del trabajo, etc.
2. Modo de reproducción.	Tecnología y prácticas para incrementar, limitar y mantener el tamaño de la población.	
Estructura		
1. Economía doméstica.	Organización de la reproducción y producción básica, intercambio y consumo dentro de campamentos, casas, apartamentos u otros marcos domésticos. Estructura familiar. División doméstica del trabajo. Socialización doméstica, enculturación, educación. Edad y roles sexuales. Jerarquías de disciplina doméstica, sanciones.	Ej: papeles del hombre y la mujer en la estructura familiar y económica, etc.
2. Economía política.	Organización de la reproducción y producción, intercambio y consumo dentro y entre bandas, poblados, jefaturas, estados e imperios. Organización política, facciones, clubs, asociaciones, corporaciones. Sistema de impuestos, tributos. Socialización política, enculturación, educación. Clase, casta, jerarquías urbanas, rurales. Disciplina, control policial y militar. Guerra.	Ej: cargos políticos y sociales, jerarquía militar en caso de guerra, etc.
Superestructura		
	Arte, música, danza, literatura, Rituales. Deportes, juegos, diversiones y entretenimientos. Ciencia.	Ej: costumbres, ritos, juegos, etc.

Patrón	Relato japonés	Relato sioux	Relato navarro
Modo de producción	Ej. "médico"	Ej. "cazador" – "guerrero"	Ej. "mozo trabajador" – "soldado"
Economía doméstica			
Economía política			
Arte, música, danza, literatura			
Rituales y religión			
Deportes, juegos, diversiones y entretenimientos			
Ciencia			



Solucionario para el profesorado

O-TEI									
Sensaciones	Ópticas	Acústicas	Olfativas	Gustativas	Térmicas	Ponderales	Táctiles	Cenestésicas	Esterognósicas
Persona sana	Vitalidad				Calor corporal	Peso adecuado	Robustez	Dinamismo	
Sonido tenue de su voz		Sonido débil			Pérdida de calor corporal		Flaccidez, debilidad	Inmovilidad de la muerte	
Ceremonias fúnebres	Rituales vistosos	Plegarias	Olor a aromas en las ofrendas					Inclinación, genuflexión	
Último aliento	O-Tei muerta	Silencio tras la expiración	Olor del cadáver		Frío del cadáver muerto	Peso del cadáver	Rigor mortis	Inmovilidad de la muerte	
Largo viaje, sin rumbo fijo	Lugares del viaje							Deambular, peregrinar	Lejanía
Aldeíta perdida entre las montañas	Paisaje	Sonidos de la naturaleza	Olores de la naturaleza		Frescura				Lejanía
Brazos de su amado	Visión de los amados		Olor de los amados		Calor de los cuerpos	Sentir el cuerpo de O-tei	Acariciar	Abrazar	

O-TEI			
Detalles	Tribu – Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
Tan vivo su amor	XX: Experiencia y deseo de un bien	Amor.	Adecuado alovalorativo.
Estoy segura que si tú de verdad quieres recibirme he de volver a ti...	XIV: Experiencias derivadas de una evaluación positiva del futuro y XVII: Experiencias derivadas de la aparición de algo no habitual	Esperanza y Sentimiento religioso	Inadecuado alovalorativo que se convierte en Adecuado alovalorativo por la religión
El dolor hacía que Nagao	XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos	Nostalgia	Inadecuado alovalorativo
Nagao realizó ofrendas diarias	XIV: Experiencias derivadas de una evaluación positiva del futuro y XVII: Experiencias derivadas de la aparición de algo no habitual	Esperanza y Sentimiento religioso	Inadecuado alovalorativo que se convierte en Adecuado alovalorativo por la religión
Desgracias	XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos	Tristeza	Adecuado alovalorativo
He quedado sorprendido al veros	XVII: Experiencias derivadas de la aparición de algo no habitual	Sorpresa	Adecuado alovalorativo
O-tei volvió a brazos de su amado	XX: Experiencia y deseo de un bien	Amor	Adecuado alovalorativo

Los enamorados fieles

Sensaciones	Ópticas	Acústicas	Olfativas	Gustativas	Térmicas	Ponderales	Táctiles	Cenestésicas	Esterognósicas
Llenarle el cubo de cuero	Forma del cubo	Sonido del agua	Olor del cuero		Frescura del agua	Peso del cubo lleno	Textura del agua y del cuero	Acción de verter	Volumen hueco que se llena
Susurraba al oído	Visión de los amados	Sonido casi imperceptible	Olor de los amados		Calor del aliento		Roce, caricia del aliento	Acercarse, inclinarse	Cercanía, proximidad
Hermoso lago al pie de una loma	Paisaje	Sonido del agua y de la naturaleza	Olor de la naturaleza		Frescura				Altura de la loma
Se sentaron a fumar	Paisaje que contemplan alterado por la droga	Sonidos de la naturaleza y de la absorción del tabaco	Olor del tabaco y de la naturaleza	Sabor del tabaco	Calor del tabaco que se quema		Roce del humo	Sentarse, y absorber y espirar tabaco	Volúmenes caprichosos del humo que los envuelve
Loma cubierta de hierba verde	Paisaje	Sonidos de la naturaleza	Olores de la naturaleza y de la hierba		Frescura de la hierba		Suavidad y humedad de la hierba verde		Altura de la loma cubierta
Ven a comer el pez conmigo	Forma del pez		Olor del pescado	Sabor del pescado	Calor del pescado guisado	Peso del pescado en la mano	Textura del pescado	Acercarse	
Gran aleta dorsal sobresalía del agua	Tamaño y forma del pez	Sonido del agua y del pez nadando			Frescura del agua	Peso del pez	Textura de la aleta y del agua	Nadar	Altura de la aleta sobre el agua
Canoa de corteza nueva	Forma de la canoa	Sonido de la canoa en el río	Olor de corteza nueva		Calor de la canoa frente a la frescura del río	Peso liviano	Suavidad de la corteza lisa y nueva	Navegar	
Las aguas de Saint Croix corrieron libremente	Paisaje del río	Sonido del agua corriendo			Frescura del río		Textura del agua		

Los enamorados fieles

Detalles	Tribu – Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
Este joven amaba a la doncella	XX: Experiencia y deseo de un bien	Amor	Adecuado (inadecuado por ser la hija del jefe) alovalorativo
Humildemente	XXII: Experiencias derivadas de la evaluación negativa de uno mismo	Inferioridad	Inadecuado autovalorativo
Nuestro poder no es eficaz	XIII: Experiencia de cómo una previsión agradable resulta desmentida por los hechos y XVII: Experiencias derivadas de la aparición de algo no habitual	Decepción y Sentimiento religioso	Inadecuados alovalorativos
Sensación de que había algo misterioso	XII: Experiencia de la aparición de un peligro o de algo que excede la posibilidad de control del sujeto y XVII: Experiencias derivadas de la aparición de algo no habitual	Miedo y Respeto (religioso)	Adecuados alovalorativos
Era muy atrevido y tenía mucha gracia	III: Experiencia de la propia vitalidad y energía, XIV: Experiencias derivadas de una evaluación positiva del futuro y XXI: Experiencias derivadas de la evaluación positiva de uno mismo	Euforia, Confianza, pero también Soberbia	Los dos primeros: adecuados autovalorativos. El tercero: inadecuado autovalorativo
Gritaron asustados	XII: Experiencia de la aparición de un peligro o de algo que excede la posibilidad de control del sujeto	Miedo	Adecuado alovalorativo
Siguieron su camino muy acongojados pues tenían malos presagios	XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos y XV: Experiencias derivadas de una evaluación negativa del futuro	Tristeza y Desconfianza	Adecuado alovalorativo e inadecuado alovalorativo
Desesperado, se alejó	XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos	Desamparo	Inadecuado autovalorativo
Gran duelo por la muerte de los cinco jóvenes y por el enamorado desaparecido	XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos	Tristeza, compasión.	Adecuado alovalorativo
La hija del jefe lloró desconsolada	XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos	Tristeza.	Inadecuado alovalorativo.
Gritó angustiada su madre	XII: Experiencia de la aparición de un peligro o de algo que excede la posibilidad de control del sujeto	Horror.	Adecuado alovalorativo.

El novio del otro mundo									
Sensaciones	Ópticas	Acústicas	Olfativas	Gustativas	Térmicas	Ponderales	Táctiles	Cenestésicas	Esterognósticas
Bella muchacha	Belleza corporal	Sonido de su voz agradable	Olor agradable		Calor corporal	Peso adecuado	Suavidad	Dinamismo	Volumen corporal bello
Otoño, cuando hubieran acabado las faenas de recolección	Paisaje otoñal y de la recolección	Sonido de la siega, etc.	Olores de los cereales, etc.		Se va acabando el calor del verano			Acción de recoger la cosecha	
Pusieron sitio a una ciudad enemiga	Imagen de una ciudad	Sonidos de la guerra						Rodear	Envolver un volumen
Lucha cuerpo a cuerpo	Imágenes de una batalla encarnizada	Fragor de la lucha			Calor de los cuerpos	Peso de los cuerpos luchando	Heridas	Acción de luchar, golpear, etc.	
Su color iba palideciendo y su salud languidecía	Palidez	Sonido de la voz más débil	Olor de enferma		Menor calor corporal	Peso de enferma	Flaccidez de un cuerpo enfermo	Inmovilidad creciente	
Húndete en el abismo	Desaparición				Frío del abismo			Hundirse	Volumen profundo y hueco

El novio del otro mundo			
Detalles	Tribu – Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
Los dos se amaban tiernamente	XX: Experiencia y deseo de un bien	Amor	Adecuado alovalorativo
Con gran sentimiento, y triste y abatido	XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos y IV: Experiencia de la falta de la propia vitalidad y energía	Tristeza y Desánimo	Adecuado alovalorativo e inadecuado autovalorativo
Aceptó a un nuevo pretendiente	VII: Experiencia de ausencia o disminución de una alteración desagradable	Alivio	Adecuado alovalorativo
Acongojada... terror... profunda angustia...	XII: Experiencia de la aparición de un peligro o de algo que excede la posibilidad de control del sujeto	Horror	Inadecuado alovalorativo
Aquella aparición que le quitaba la tranquilidad	XII: Experiencia de la aparición de un peligro o de algo que excede la posibilidad de control del sujeto y V: Experiencia negativas de cambio o alteración	Horror e intranquilidad	Inadecuados alovalorativos
Esperó serenamente... dominándose	XIV: Experiencias derivadas de una evaluación positiva del futuro, XVII: Experiencias derivadas de la aparición de algo no habitual y VII: Experiencia de ausencia o disminución de una alteración desagradable	Confianza, Sentimiento religioso (supersticioso) y Tranquilidad	Adecuados alovalorativos
Recobrando con ello la tranquilidad y la salud	VII: Experiencia de ausencia o disminución de una alteración desagradable y III: Experiencia de la propia vitalidad y energía	Tranquilidad y Ánimo	Adecuado alovalorativo y adecuado autovalorativo

De la ficha de análisis de narraciones, por motivos de extensión, sólo adjuntamos el solucionario de la primera narración a modo de ejemplo.

FICHA DE ANÁLISIS DE LAS NARRACIONES		
Análisis de las narraciones	Marca una X o pon SÍ	¿Por qué has elegido esa opción? Explicación breve
1. TIPO Elige uno de estos tipos:		
Mejora obtenida	X	Aunque parecía que Nagao había perdido a O-Tei, al final la recupera.
2. CARACTERÍSTICAS Marca con una X cuantas características creas que estén presentes en la narración. Y explica por qué.		
Sucesión de acontecimientos	X	Muerte de O-Tei, nuevo casamiento de Nagao...
Interés humano	X	Porque habla del amor, de la muerte y de la reencarnación después de ella, temas todos ellos de trascendencia para el ser humano.
Unidad	X	Porque sólo se concentra en una historia: la de Nagao y O-Tei.
Conexión con la conducta humana	X	Porque explora muy bien la conducta de unos enamorados: amor, desesperación por la pérdida de O-Tei...
Universalidad	NO	Porque la reencarnación es un rasgo cultural y religioso japonés.
Forma y temporalidad dramatizadas	X	Sólo hay dos diálogos, pero son vibrantes.
3. CUALIDADES Marca con una X cuantas cualidades creas que atesora la narración. Y explica por qué.		
Comienzo significativo	X	Porque marca una decepción, la muerte de O-Tei, desde el principio.
Intercalar descripciones	X y NO	Intercala descripciones, pero son escasas y rápidas. Es una característica de los relatos tradicionales.
Final inesperado o lleno de imaginación	X	Porque plantea la posibilidad del amor después de la muerte gracias a la reencarnación.
Elemento humano	X	Como ya hemos visto, conecta con la conducta humana.
No multiplicar los elementos	X	Porque se centra en la historia de los dos personajes y no se detiene en historias secundarias ni en otros datos y descripciones.
Verosimilitud	X y NO	Es verosímil sólo para los que creen en la reencarnación
4. PERSPECTIVA CRONOLÓGICA Elige una de estas perspectivas cronológicas:		
Disposición lineal natural o cronológica	X	Porque cuenta la historia desde lo más antiguo hasta lo más reciente.
5. ACCIÓN Elige la forma de la acción (A) y el tipo de desenlace (B):		
A) Tradicional: exposición, nudo y desenlace		X Hace una breve introducción; plantea el nudo o conflicto con la muerte y desgracia de los protagonistas; y termina con el final feliz en que se reencuentran Nagao y O-Tei.
B) Desenlace cerrado	X	La historia termina en final feliz con el reencuentro de Nagao y O-Tei.
6. PERSONAJES Elige el tipo o tipos de personajes que caracterizan la obra:		
Personajes individualizados	X	Porque tienen nombres y características propios.
Protagonista y antagonista	X	Hay dos protagonistas: Nagao y O-Tei.
7. AMBIENTE Elige el tipo de ambiente (A) y revisa los juegos temporales (B):		
A) Tiempo y espacio simbólicos o microcosmos	X	Porque no nos habla de lugares o tiempos concretos ("hace mucho tiempo", "aldeíta perdida entre las montañas", etc.).

B) Elipsis narrativas	X	La primera se produce entre la promesa de Nagao y su otro casamiento ("pasados unos años") y la segunda, cuando han muerto su segunda esposa y su hijo.
B) Premonición	X	O-Tei le vaticina que estarán juntos si espera a que se reencarne, cosa que sucede al final.
8. TÉCNICA NARRATIVA Elige cuál es la persona en que está narrada la historia (A), su conocimiento sobre los acontecimientos y los personajes (B), y su actitud ante los personajes (C).		
A - B) Narrador en tercera persona omnisciente total	X	Porque se expresa en tercera persona ("un médico tuvo un hijo") y porque sabe qué hacen y piensan los personajes ("poco a poco su imagen se le difuminaba hasta ser un borroso recuerdo querido").
C) Narrador con actitud mítica	X	Porque el narrador presenta a Nagao y O-Tei como los amantes perfectos y piadosos que confían en sus creencias en la reencarnación para volver a juntarse. No hay defectos en ellos.
9. LENGUAJE Y ESTILO Elige cuál es el tiempo narrativo (A), la forma empleada (B), y describe cómo son los diálogos (C) y las descripciones (D).		
A) Narración en tiempos pretéritos	X	Se narra en perfecto simple.
B) Uso desviado en toda la narración	X	Aunque es un lenguaje sencillo, tanto la narración como los dos diálogos no intentan imitar el lenguaje habitual, sino que, dentro de la sencillez, tratan de crear belleza.
C) Diálogos en estilo directo	X	Hay dos, muy significativos, entre Nagao y O-Tei.
D) Descripciones rápidas con poca adjetivación	X	Propio de los cuentos tradicionales es que las descripciones sean muy esquemáticas: "una muchachita encantadora", "aldeíta perdida", etc.
10. CORRECCIÓN Califica la corrección con que está escrita la narración. (Esta fase suele sobrar si aplicamos la tabla a narraciones escritas por grandes autores, pero es muy útil si hacemos valoraciones de las narraciones escritas por los propios alumnos).		
Muy buena	X	Muy buena.
11. VALORACIÓN Utiliza la siguiente escala: <ul style="list-style-type: none"> • muy buena, • muy buena, • buena, • regular, • deficiente. Explica detalladamente por qué has emitido esa valoración		
De la historia imaginada	Muy buena	Porque sorprenden la posibilidad del amor después de la muerte y la intensidad de los sentimientos (posibilidad de valoración abierta y no coincidente con ésta).
De la forma y de la técnica	Muy buena	Hay que destacar el diálogo premonitorio de O-Tei, la agilidad y el ritmo de la narración, la sencillez y expresividad del léxico, etc. (posibilidad de valoración abierta y no coincidente con ésta).

Patrón	Relato japonés	Relato sioux	Relato navarro
Modo de producción	Médico. Empleada de una posada.	Muchacho cazador no guerrero en un principio. Después sale en una partida de guerra. Importancia del río como lugar donde se obtiene el agua potable, la pesca ("En esta época del año la crecida quizá haya dejado alguno varado en la orilla") y por donde se puede navegar en "canoa de corteza nueva". La hija del jefe teje "preciosas prendas de ropa".	Mozo honrado y trabajador en el campo ("faenas de la recolección"). Después, es llamado para ir a la guerra "soldado". La mujer hila (labor agrícola de subsistencia).
Modo de producción	Matrimonio concertado desde niños por los padres. Obligación de un hijo único de casarse y tener hijos, para complacer a sus padres. Matrimonio en segundas nupcias ("Nagao desposó a la muchacha").	Se insinúa un ritual de cortejo ("le echaba el manto sobre la cabeza y le susurraba al oído"). Obligación de pedir permiso al padre de la novia para poder casarse. Dificultades sociales para el casamiento ("Pero antes has de hacer algo noble. Pertenezco a una gran familia y tengo muchos parientes", "sólo soy cazador, no soy guerrero"). Estatus y obligaciones especiales de las viudas ("Seré viuda toda la vida").	Matrimonio se oficializa con la boda, que no llega a celebrarse. Necesidad de aceptación de un pretendiente para casarse con él.
Economía doméstica	Reparto tradicional de los roles del trabajo doméstico: el hombre es médico y ejerce su profesión fuera de casa; la mujer aspira a ser "una buena esposa". En la casa conviven el matrimonio y los padres ("murieron sus padres, poco después su esposa y finalmente el hijo").	Reparto tradicional de los roles del trabajo doméstico: los hombres se dedican a la caza y a la guerra creando su propia organización ("cacerola de los guerreros. Porque sólo llevaban una para toda la partida"); mientras las mujeres quedan en el poblado haciendo labores domésticas ("agua", "en el tipi de su madre", "trabajó sin descanso", "prendas").	Reparto tradicional de los roles del trabajo doméstico: el hombre trabaja en el campo o se alista para la guerra; la mujer queda en casa a cargo de labores domésticas y de subsistencia ("hilar").
Economía política	Sociedad tradicional agrícola-ganadera ("aldeíta perdida entre las montañas", "posada"), pero con alguna referencia a organización estatal ("acabar los estudios", "medicina").	Sociedad cazadora ("buen cazador") y guerrera ("guerra", "trofeo del enemigo"), nómada ("partida"). No tiene organización estatal, sino tribal ("una joven, hija de un jefe, que tenía muchos parientes", "pobre y de familia humilde").	Sociedad tradicional agrícola-ganadera con aspectos de organización estatal vecino de la misma aldea alistarse en su batallón fuerzas de choque. Pusieron sitio a una ciudad enemiga, orden de "saqueo libre".
Arte, música, danza, literatura,		Se habla de arte sioux ("cinturón", "mocasines", "polainas", "camisas" y "tocados con preciosas plumas").	Arte religioso cristiano ("un cáliz" y "otros objetos de gran valor").

<p>Rituales y religión</p>	<p>Límites de la medicina humana ("cayó gravemente enferma y pronto se vio que nadie podría salvarla").</p> <p>Confianza en los dioses ("los dioses saben qué es mejor").</p> <p>Creencia budista en la reencarnación ("nos volveremos a encontrar, y no en La Tierra sino en este mundo", "si volvía a él en otro cuerpo", "jamás recordó nada de su vida anterior. A través de la muerte, O-Tei volvió a los brazos de su amado").</p> <p>Ceremonias fúnebres y ofrendas a la tablilla con el nuevo nombre de O-Tei, en el altar familiar.</p> <p>Documento sagrado y solemne de promesa.</p> <p>Peregrinaje en busca de la paz.</p>	<p>Creencia en un numen de tipo animista ("Nuestro poder no es eficaz", "sensación de que había algo misterioso", "tortuga gigante", "pez de los pies a la cintura", etc.).</p> <p>Ofrendas a elementos de la naturaleza ("Uno por uno depositó los regalos en la espalda del pez, esparciendo las plumas y el tabaco sobre su ancha espalda").</p> <p>Superstición ("malos presagios", "Mira lo que me pasa por haber roto tu promesa").</p> <p>Rituales funerarios ("Hubo gran duelo", "como habría llorado a un esposo").</p>	<p>Dentro de la religión cristiana ("el fraile de Bera"), aparecen referencias a supersticiones ("todas las noches se le aparecía su antiguo novio desde el otro mundo", "había aprendido su ciencia mágica en los infiernos, asistiendo con Atarrabio a las clases que el diablo les daba allí").</p>
<p>Deportes, juegos, diversiones y entretenimientos</p>		<p>Se hace referencia a un "Trofeo de guerra" y a la práctica de "fumar".</p>	
<p>Ciencia</p>	<p>acabar los estudios (de medicina)</p>		<p>consultarlo con el fraile de Bera, que tenía gran fama de sabio, porque había aprendido su ciencia mágica en los infiernos, asistiendo con Atarrabio a las clases que el diablo les daba allí.</p>



Documentación complementaria

Exponemos a continuación el material necesario para rellenar la ficha de análisis de las narraciones.

I. Tipos de relato

I.1. Relato de mejoramiento, donde el tema hace referencia a un proceso de mejora tras del cual se actúa. Se puede dividir en dos subtipos:

I.1.1. Presencia del proceso de mejoramiento: aparece explícita, positivamente dicho proceso de mejora (en los personajes, la acción, etc.) culminando en una de estas dos posibilidades:

- a) Mejora obtenida: Se trata de la posibilidad verdadera de que se produzca esa mejora. La acción o los personajes terminan por mejorar la situación inicial del relato.
- b). Mejora no obtenida: es la posibilidad desengañada de que se produzca la mejora. La situación carencial inicial, que parecía iba a mejorar a lo largo de la narración, se mantiene al final.

I.1.2. Ausencia del proceso de mejoramiento: es el subtipo negativo.

I.2. Relato de degradación previsible, que es el opuesto al primero. También incluye dos subtipos:

I.2.1. Presencia del proceso de degradación: se trata de la vertiente positiva de la que derivan dos posibilidades:

- a) Degradación producida: posibilidad "véritable". La situación inicial de la acción o de los personajes empeora en el transcurso del relato y al final acaba por degradarse.
- b) Degradación evitada: posibilidad "déceptive". La situación inicial, que parecía iba a empeorar inexorablemente, se mantiene al final.

I.2.2. Ausencia del proceso de degradación: es la vertiente negativa.

II. Características de las narraciones

- Sucesión de acontecimientos o acciones;
- Interés humano;
- Unidad temática: un relato se concentra en una sola historia principal;
- Proceso de mejora o degradación, como acabamos de ver;
- Conexión con la conducta humana;
- Universalidad: las narraciones están presentes en todas las culturas;
- Forma y temporalidad dramatizadas, con la utilización de diálogos muchas veces en estilo directo.

III. Cualidades de la narración

- Comienzo significativo.
- Intercalar descripciones.
- Final inesperado o lleno de imaginación.
- Elemento humano.
- No multiplicar los elementos.
- Verosimilitud.

IV. Perspectivas cronológicas de los hechos

IV.1. Disposición lineal natural o cronológica: se narran los hechos desde el principio.

IV.2. Orden retrospectivo: se comienza desde el final para ir remontando hasta el principio de los acontecimientos.

IV.3. "In media res": la narración comienza en mitad de los hechos, en su nudo.

IV.4. Forma mixta: desde el presente se evoca el pasado y luego se vuelve para afrontar el desenlace.

IV.5. Mezcla caótica: presente, pasado y futuro se mezclan caóticamente.

V. Elementos fundamentales de la narración

V.1. Acción: es el conjunto de sucesos que se van relatando ordenados en una línea progresiva de interés. La acción se puede presentar de varias formas, aunque siempre está presente algún conflicto de fuerzas:

- Exposición, nudo y desenlace (tradicional);
- Modo causal, es decir, a un hecho o causa le siguen sus consecuencias (otros hechos desencadenados por el primero);
- De forma libre o artística, cuando no hay un patrón definido, sino que la acción discurre a gusto del autor.

V.2. Caracteres: es el segundo elemento fundamental y lo constituyen los personajes que realizan las acciones.

V.3. Ambiente: se trata del marco espacial y temporal en que se desarrollan los acontecimientos.

VI. Principales técnicas narrativas

Se distinguen tres instancias distintas: autor, narrador y personaje o protagonista. Dependiendo de estas, las principales técnicas son:

VI.1. Narración en primera persona: cuando narrador y personaje se confunden en una sola instancia: puede ser narrador-protagonista o narrador-testigo, según sea el protagonista de la historia que se narra o un mero testigo.

VI.2. Narraciones autobiográficas: cuando es el autor quien narra la historia: autobiografías, memorias, crónicas, confesiones, etc. El "yo" puede presentarse entonces también como sujeto de la acción o como mero testigo de los hechos.

VI.3. Narración en tercera persona: cuando narrador y protagonista son dos instancias claramente diferenciadas. En ella, el narrador puede:

- a) Conocer total y absolutamente todos los acontecimientos y reacciones de los personajes (omnisciencia) e intervenir en la acción
- b) Limitarse a narrar de una forma más objetiva (omnisciencia neutra).
- c) Las técnicas más modernas de narración han querido ser una superación de esa omnisciencia tradicional. Así, se define la omnisciencia multiselectiva como la técnica de narrar una historia a través de las vivencias de sus personajes. Será selectiva cuando lo haga sólo desde el punto de vista de uno de ellos. El narrador equiscente es el que sabe lo mismo que los personajes y el lector. El narrador deficiente sabe menos que sus personajes de la historia. Por último, el narrador-cámara fotográfica es un tipo de narrador que se limita a registrar la acción y los diálogos.

VIII. Lenguaje y Estilo

VII.1. Predominio del verbo o de la acción sobre otros elementos sintácticos como el sintagma nominal (sustantivos y adjetivos).

- Abundan los pretéritos de indicativo cuando la narración se refiere al pasado: el pretérito perfecto simple y el pretérito imperfecto de indicativo son los tiempos más utilizados, sin olvidarnos de la presencia del presente histórico.
- Cuando se trata de actualizar la narración se recurre al presente de indicativo y al pretérito perfecto compuesto de indicativo.
- También es destacable la presencia de los verbos dicendi o "de decir" (ej. decir, responder, etc.) en los diálogos de los personajes.

VII.2. La conexión paragrafíca y supraoracional es de tipo temporal o espacial. Los conectores frecuentemente son adverbios o complementos circunstanciales de tiempo y de lugar. Se consigue también la cohesión con la repetición de los nombres de los personajes y lugares.

VII.3. La importancia de la adjetivación viene dada por la presencia de descripciones (retratos, caricaturas, paisajes, etc.). Los adjetivos calificativos (especificativos y explicativos o epítetos) consiguen transmitir, a través de diversas isotopías, unas sensaciones que van emparejadas con la sucesión de los hechos.

VII.4. Uso desviado del lenguaje: a veces, en los relatos, hay que distinguir las partes narradas de las partes dialogadas. En las primeras, puede haber un uso del lenguaje con pretensión de crear belleza mediante la utilización de recursos retóricos, mientras que, en los diálogos, se puede tender a imitar el lenguaje real y, de esa manera, caracterizar a los personajes. Si el narrador es un personaje, es preciso determinar qué predomina.



Actividad 22



El conflicto en el género dramático

1

Para la siguiente actividad necesitamos cuatro voluntarios o voluntarias. Serán los actores y actrices que harán la lectura dramatizada de la siguiente escena. Se trata de un fragmento de la obra de Bertold Brecht, "Terror y Miseria del Tercer Reich":

Personajes:

- La criada
- El marido
- La mujer
- El niño

10 EL CHIVATO

Ahí llegan ya los maestros
que deben mostrarse diestros
marcando muy bien el paso.
Cada alumno es un chivato
que viene a pasar el rato
pero le hacen mucho caso.

Y luego ese niño tierno
salido del mismo infierno
lleva al esbirro a su hogar.
Señala al progenitor
diciendo que es un traidor
y a la cárcel va a parar.

Colonia, 1935. Una tarde de domingo lluviosa. El marido, la mujer y el niño, después de comer.
Entra la muchacha.

LA CRIADA. El señor y la señora Klimbtsch preguntan si los señores están en casa.

EL MARIDO, *ásperamente*: No.

Sale la muchacha.

LA MUJER. Hubieras debido ponerte al teléfono. Saben que no es posible que hayamos salido.

EL MARIDO. ¿Por qué no es posible que hayamos salido?

LA MUJER. Porque está lloviendo.

EL MARIDO. Eso no es una razón.

LA MUJER. ¿Adónde íbamos a ir? Es lo primero que se preguntarán.

EL MARIDO. Hay muchísimos sitios.

LA MUJER. Entonces, ¿por qué no salimos?

EL MARIDO. ¿Adónde vamos a ir?

LA MUJER. Si por lo menos no lloviera...

EL MARIDO. ¿Y adónde iríamos si no lloviera?

LA MUJER. Antes, por lo menos, se podía visitar a alguien.

Pausa.

Ha sido un error que no hayas cogido el teléfono. Ahora sabrán que no queremos recibirlos.

EL MARIDO. ¿Y qué si lo saben?

LA MUJER. Resulta desagradable hacerles el vacío ahora cuando precisamente todo el mundo les hace el vacío.

EL MARIDO. No les estamos haciendo el vacío.

LA MUJER. Entonces, ¿por qué no quieres que

vengan?

EL MARIDO. Porque ese Klimbtsch me aburre a muerte.

LA MUJER. Antes no te aburría.

EL MARIDO. ¡Antes! ¡Me pones nervioso con esos «antes»!

LA MUJER. En cualquier caso, antes no habrías cortado con él porque la inspección de enseñanza le hubiera instruido un expediente.

EL MARIDO. ¿Quieres decir que soy un cobarde?

Pausa.

Entonces llámalos y diles que acabamos de volver por la lluvia.

La mujer sigue sentada.

LA MUJER. ¿Les decimos a los Lemke si quieren venir?

EL MARIDO. ¿Para que vuelvan a decirnos que no nos preocupamos lo suficiente de la defensa antiaérea?

LA MUJER, *al niño*: ¡Klaus - Heinrich, deja en paz la radio!

El niño se pone a leer periódicos.

EL MARIDO. Es una calamidad que hoy llueva. Pero no se puede vivir en un país en que es una calamidad que llueva.

LA MUJER. ¿Te parece sensato decir cosas así?

EL MARIDO. Entre estas cuatro paredes puedo decir lo que me parezca. No permitiré que en mi propia casa me impidan...

Se interrumpe. Entra la muchacha con el servicio de café.

EL MARIDO. ¿Por qué tenemos que tener una criada cuyo padre es el vigilante de la manzana?

LA MUJER. Creo que de eso hemos hablado ya bastante. Lo último que dijiste fue que tenía sus ventajas.

EL MARIDO. ¡Cuántas cosas he dicho! Dile algo así a tu madre y ya verás el lío en que nos metemos.

LA MUJER. Lo que yo le diga a mi madre...

Entra la criada con el café.

Déjelo, Erna. Puede irse que ya me encargo yo.

LA CRIADA. Gracias, señora. *Sale.*

EL NIÑO *señalando el periódico*: ¡Todos los curas hacen eso, papá?

EL MARIDO. ¿El qué?

EL NIÑO. Lo que dice aquí.

EL MARIDO. ¿Pero qué estás leyendo? *Le quita el periódico de las manos.*

EL NIÑO. Nuestro jefe de grupo dice que lo que dice ese diario lo podemos saber todos.

EL MARIDO. No me importa lo que diga tu jefe de grupo. Lo que puedes leer y lo que no puedes lo decido yo.

LA MUJER. Toma diez pfennig, Klaus - Heinrich, sal y cómprate algo.

EL NIÑO. Pero si está lloviendo. *Se aprieta contra la ventana indeciso.*

EL MARIDO. Si no dejan esas noticias sobre los procesos a los eclesiásticos, dejaré de comprar ese diario.

LA MUJER. ¿Y a cuál quieres suscribirte? Lo publican todos.

EL MARIDO. Si todos los diarios publican semejantes porquerías, no leeré ninguno. No estaré menos enterado de lo que pasa en el mundo.

LA MUJER. No es malo que hagan un poco de limpieza.

EL MARIDO. ¡Limpieza! No es más que política.

LA MUJER. En cualquier caso, no nos afecta, no somos evangelistas.

EL MARIDO. Pero a la gente no le da igual no poder entrar ya en una iglesia sin recordar esos horrores.

LA MUJER. ¿Qué pueden hacer si esas cosas ocurren?

EL MARIDO. ¿Qué pueden hacer? Podrían barrer alguna vez su propia casa. Según dicen, en la Casa Parda no todo está tan limpio.

LA MUJER. ¡Eso sólo prueba que nuestro pueblo se está saneando, Karl!

EL MARIDO. ¡Saneando! ¡Bonita forma de sanear! Si eso es la salud, prefiero la enfermedad. ¿mo quieres que lo sepa?

LA MUJER. ¿Lo has visto salir?

EL MARIDO. No.

LA MUJER. No comprendo a donde puede haber ido. *Llama*: ¡Klaus - Heinrich!

Sale de la habitación. Se la oye llamar. Vuelve.
¡Realmente se ha ido!

EL MARIDO. ¿Por qué no iba a salir?

LA MUJER. ¡Pero si está lloviendo a mares!

EL MARIDO. ¿Por qué te pone tan nerviosa que el chico haya salido?

LA MUJER. ¿De qué estábamos hablando?

EL MARIDO. ¿Qué tiene que ver eso?

LA MUJER. Últimamente pierdes con facilidad los estribos.

EL MARIDO. Últimamente no pierdo con facilidad los estribos, pero aunque los perdiera, ¿qué tiene que ver eso con que el chico haya salido?

LA MUJER. Ya sabes que los niños escuchan.

EL MARIDO. ¿Y qué?

LA MUJER. ¿Y qué? ¿Y si lo cuenta por ahí? Ya sabes cómo los convencen en las Juventudes Hitlerianas. Los animan claramente a comunicarlo todo. Es raro que se haya ido sin decir nada.

EL MARIDO. Qué tontería.

LA MUJER. ¿No viste cuándo salió?

EL MARIDO. Estuvo un buen rato pegado a la ventana.

LA MUJER. Me gustaría saber qué fue lo que oyó.

EL MARIDO. Él sabe muy bien qué pasa si se denuncia a alguien.

LA MUJER. ¿Y el chico de que hablaron los Schmulke? Al parecer, su padre está aún en un campo de concentración. Si por lo menos supiéramos cuánto hace que salió.

Va al otro cuarto y llama al niño.

No puedo imaginarme que, sin decir una palabra, se haya ido. No es propio de él.

EL MARIDO. ¿Tal vez haya ido a casa de algún amigo del colegio?

LA MUJER. Entonces sólo puede estar en casa de los Mummermann. Lo llamaré.

Llama por teléfono.

EL MARIDO. Creo que todo es una falsa alarma.

LA MUJER, *en el teléfono*: Soy la señora de Furcke, el profesor. Buenos días, señora Mummermann. ¿Está Klaus - Heinrich en su casa?... ¿No?... No puedo imaginarme dónde se habrá metido... Dígame, señora Mummermann, ¿está abierto el local de las juventudes el domingo por la tarde?... ¿Sí?... Muchas gracias, preguntaré allí.

Cuelga. Los dos se quedan sentados en silencio.

EL MARIDO. ¿Qué puede haber oído?

LA MUJER. Hablaste del diario. Eso de la Casa Parda no hubieras debido decirlo. Él es tan nacionalista.

EL MARIDO. ¿Qué he dicho de la Casa Parda?

LA MUJER. ¡Tienes que acordarte! Que no estaba todo limpio allí.

EL MARIDO. Eso no se puede interpretar como un ataque. No estar todo limpio o, como yo dije más suavemente, no todo tan limpio, lo que es una diferencia y muy considerable, es más bien un comentario jocoso y populachero, por decirlo así en lenguaje familiar; sólo quiere decir que allí, probablemente, no siempre y en todos los casos las cosas son como querría el Führer. Ese carácter de pura probabilidad lo expresé además con toda intención al decir, como recuerdo claramente, «según dicen» no está todo tan limpio, utilizando «tan» para quitar fuerza a la frase. ¡«Según dicen»! No «según digo yo». No puedo decir que hay algo allí que no esté limpio, porque no tengo motivo alguno para decirlo. Las imperfecciones son humanas. No he sugerido otra cosa e incluso lo he hecho en forma muy suave. Además, el propio Führer formuló una crítica en cierta ocasión en ese sentido, una crítica muchísimo más dura.

LA MUJER. No te entiendo. Conmigo no tienes por qué hablar así.

EL MARIDO. ¡Me gustaría no tener que hacerlo! Pero no estoy muy seguro de lo que tú misma parlotees sobre lo que se dice entre estas cuatro paredes, quizá en un momento de excitación. Entiéndeme bien, estoy muy lejos de acusarte de divulgar con ligereza cosas contra tu marido, lo mismo que no supongo ni por un momento que el chico pueda hacer algo contra su propio padre. Pero desgraciadamente hay

una diferencia enorme entre causar un daño y saber que se causa.

LA MUJER. ¡Ya está bien! ¡Ten cuidado con lo que dices! Llevo todo el tiempo rompiéndomela cabeza para recordar si dijiste eso de que en la Alemania de Hitler no se puede vivir antes o después de lo de la Casa Parda.

EL MARIDO. Eso no lo he dicho nunca.

LA MUJER. ¡Te comportas como si yo fuera la policía! Lo único que hago es devanarme los sesos para saber lo que el chico puede haber oído.

EL MARIDO. La frase «Alemania de Hitler» no forma parte de mi vocabulario.

LA MUJER. ¿Y lo que dijiste del vigilante de la manzana, y de que los periódicos no cuentan más que mentiras, y lo que has dicho ahora mismo sobre la defensa pasiva? ¿El chico no oye nada de positivo! Y eso no es bueno para una mente infantil, que puede quedar desmoralizada, cuando el Führer subraya siempre que la juventud de Alemania es su futuro. La verdad es que el chico no es capaz de ir por ahí denunciando a nadie. Ay, me siento mal.

EL MARIDO. Rencoroso sí que es.

LA MUJER. ¿Y de qué tendría que vengarse?

EL MARIDO. Quién diablos sabe, siempre hay alguna cosa. Quizá porque le quité la rana.

LA MUJER. ¿Por qué se la quitaste?

EL MARIDO. Porque ya no le cazaba moscas. La estaba dejando morir de hambre.

LA MUJER. La verdad es que tiene muchas cosas que hacer.

EL MARIDO. De eso no tiene culpa la rana.

LA MUJER. Pero no ha vuelto a hablar de eso, y yo acababa de darle diez pfennig. Tiene todo lo que quiere.

EL MARIDO. Sí, pero eso es un soborno.

LA MUJER. ¿Qué quieres decir?

EL MARIDO. ¡Todo! ¡Que ya no hay límites! ¡Santo Dios! ¡Y uno tiene que ser maestro! ¡Educar a la juventud! ¡Me da miedo!

LA MUJER. Un niño no es testigo de fiar. Un niño no sabe lo que dice.

EL MARIDO. Eso dices tú. Pero desde cuándo necesitan testigos para nada?

LA MUJER. ¿No podríamos pensar en qué querías decir tú con tus comentarios? Quiero decir que el chico te habría entendido mal.

EL MARIDO. ¿Qué puedo haber dicho? Ni siquiera me acuerdo. La culpa de todo la tiene esta maldita lluvia. Le pone a uno de mal humor. Al fin y al cabo, yo sería el último en decir algo contra el impulso espiritual que hoy anima al pueblo alemán. Ya a finales de 1932 lo predije todo.

LA MUJER. Karl, no tenemos tiempo de hablar de eso ahora. Tenemos que ponernos de acuerdo en todos los detalles, y enseguida. No podemos perder ni un minuto.

EL MARIDO. No puedo creerlo de Klaus - Heinrich.
LA MUJER. Bueno, primero lo de la Casa Parda y las porquerías.
EL MARIDO. Yo no he dicho nada de porquerías.
LA MUJER. Dijiste que el periódico no decía más que porquerías y que ibas a dejar de comprarlo.
EL MARIDO. ¡El periódico sí, pero no la Casa Parda!
LA MUJER. ¿No puedes haber dicho que desapruebas las porquerías que pasan en las iglesias? ¿Y que consideras muy posible que esas personas que hoy están ante los tribunales hayan sido las que han difundido infamias sobre la Casa Parda, diciendo que no todo estaba en ella tan limpio? ¿Y que más les hubiera valido barrer su propia casa? Y al chico le dijiste que dejara la radio y leyera el periódico, porque tú eres partidario de que la juventud del Tercer Reich mire con los ojos muy abiertos lo que ocurre a su alrededor.
EL MARIDO. Todo eso no sirve de nada.
LA MUJER. ¡Karl, no debes bajar la cabeza! Debes ser fuerte, como el Führer dice siempre...
EL MARIDO. No puedo presentarme ante el tribunal y ver que en el estrado de los testigos hay alguien de mi propia sangre testificando contra mí.
LA MUJER. No tienes que tomártelo así.
EL MARIDO. Ha sido una gran ligereza tratar con los Klimbsch.
LA MUJER. A él no le ha pasado nada.
EL MARIDO. Sí, pero la investigación sigue adelante.
LA MUJER. Si todos los que han sufrido alguna vez una investigación se desesperaran...
EL MARIDO. ¿Crees que el vigilante de la manzana tiene algo contra nosotros?
LA MUJER. ¿Quieres decir, por si le preguntan? Por su cumpleaños recibió una caja de puros y en Año Nuevo le dimos un buen aguinaldo.
EL MARIDO. ¡Los Gauff de al lado le dieron quince marcos!

Suena el teléfono.

EL MARIDO. ¡El teléfono!
LA MUJER. ¿Lo cojo?
EL MARIDO. No sé.
LA MUJER. ¿Quién puede ser?
EL MARIDO. Espera un poco. Si llaman otra vez, lo coges.

Esperan. El teléfono no suena más.

EL MARIDO. ¡Esto no es vida!
LA MUJER. ¡Karl!
EL MARIDO. ¡Me has dado por hijo a un judas! Se sienta ahí a la mesa y, mientras se come la sopa que le damos, escucha y toma nota de todo lo que dicen sus progenitores, ¡el muy chivato!

LA MUJER. ¡No debes decir eso!

Pausa.

¿Crees que deberíamos hacer algunos preparativos?

EL MARIDO. ¿Tú crees que vendrán enseguida?

LA MUJER. ¡Es posible!

EL MARIDO. Tal vez debería ponerme la Cruz de Hierro...

LA MUJER. ¡Desde luego, Karl!

Él va a buscar la cruz y se la pone con mano temblorosa.

Pero en el colegio no tienen nada contra ti, ¿verdad?

EL MARIDO. ¿Cómo puedo saberlo? Yo estoy dispuesto a enseñar todo lo que quieran que enseñe, pero ¿qué quieren que enseñe? ¡Si lo supiera! ¡Qué sé yo cómo quieren que haya sido Bismarck! Tardan tanto en sacar los nuevos libros de texto... ¿No podrías darle a la muchacha diez marcos más? Está siempre escuchando también.

LA MUJER, *asintiendo*: ¿Ponemos sobre tu escritorio el retrato de Hitler? Estará mejor.

EL MARIDO. Sí, hazlo.

La mujer se dispone a cambiar el cuadro.

Pero si el chico les dice que lo hemos cambiado de sitio, eso indicaría que tenemos conciencia culpable.

La mujer vuelve a colgar el cuadro en su antiguo lugar.

¿No es eso la puerta?

LA MUJER. No he oído nada.

EL MARIDO. ¡Yo sí!

LA MUJER. ¡Karl!

Lo abraza.

EL MARIDO. No pierdas la cabeza. Prepárame alguna muda.

Se oye abrirse la puerta de la casa. El marido y la mujer, el uno junto al otro, están paralizados en un rincón del cuarto. Se abre la puerta y entra el niño, con una bolsa en la mano... Pausa.

EL NIÑO. ¿Qué os pasa?

LA MUJER. ¿Dónde has estado?

El niño señala la bolsa con los bombones.

LA MUJER. ¿Sólo has ido a comprarte chocolate?

EL NIÑO. Claro. ¿Qué otra cosa podía hacer?

Atraviesa la habitación masticando. Los padres lo siguen con mirada inquisitiva.

EL MARIDO. ¿Crees que dice la verdad?

La madre se encoge de hombros.

2

En esta escena, el matrimonio siente una gran variedad de emociones y sentimientos. En la siguiente tabla determinad al menos tres emociones que aparecen en la escena experimentadas por el hombre y la mujer. Señalad en qué momento se produce.

EL CHIVATO			
Emociones y sentimientos			
Personaje	Tribu – Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
Mujer	1ª		
	2ª		
	3ª		
Hombre	1ª		
	2ª		
	3ª		

3

Realizad el siguiente análisis del género dramático.

a) ¿A qué subgénero dramático pertenece?

Drama	
Tragicomedia	
Tragedia	
Comedia	
Entremés	
Sainete	
Auto sacramental	
Farsa	

b) Vamos a recordar el fragmento final de la escena escrita por Brecht.

"Se oye abrirse la puerta de la casa. El marido y la mujer, el uno junto al otro, están paralizados en un rincón del cuarto. Se abre la puerta y entra el niño, con una bolsa en la mano... Pausa.

EL NIÑO. ¿Qué os pasa?

LA MUJER. ¿Dónde has estado?

El niño señala la bolsa con los bombones.

LA MUJER. ¿Sólo has ido a comprarte chocolate?

EL NIÑO. Claro. ¿Qué otra cosa podía hacer?

Atraviesa la habitación masticando. Los padres lo siguen con mirada inquisitiva.

EL MARIDO. ¿Crees que dice la verdad?

La madre se encoge de hombros."

c) Os proponemos ahora que os convirtáis en directores o directoras teatrales. Debéis imaginar cómo "montaríais" ese fragmento para su representación ante el público. Para ello decidiréis cómo se dice el texto, qué gestos, expresiones faciales y movimientos harán los actores y la actriz, cómo irán maquillados, peinados y vestidos, cómo será la habitación en que transcurre la acción, y qué iluminación, música y sonido acompañarán la acción. Es decir, todos los elementos que acompañan y complementan al texto dramático en su representación. Estos elementos son los que figuran en la tabla siguiente y que se denominan *códigos teatrales*¹. Completad la tabla según cómo os imagináis la escena.

1. Palabra 2. Tono	Texto pronunciado	Actor	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimiento	Expresión corporal		Signos visuales	Espacio y Tiempo	Signos visuales (actor)
6. Maquillaje 7. Peinado 8. Traje	Apariencias exteriores del actor			Espacio	
9. Accesorios 10. Decorado 11. Iluminación	Aspecto del espacio escénico	Fuera del Actor	Espacio y Tiempo	Signos visuales	
12. Música 13. Sonido	Efectos sonoros no articulados		Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (fuera del actor)

¹ Según clasificación de Kowzan

d) Por último, intentad definir el conflicto dramático de toda la escena completa. Para ello, colocad en las tablas siguientes los nombres de los personajes presentes en ella. Los personajes principales son el niño chivato y sus padres. Vamos a hacer dos tablas de análisis actancial del conflicto: una desde la perspectiva del niño (protagonista verdadero de la escena) y otra, desde la de sus padres. Recordad que un personaje puede realizar varias funciones actanciales. Recordad que podéis consultar la documentación complementaria que figura al final de la actividad.

1ª El niño chivato es el sujeto de la acción:

Remitente D1		Destinatario D2
	Sujeto S = niño ➡ Objeto O	
Ayudante A		Oponente Op

2ª) El matrimonio es el sujeto de la acción:

Remitente D1		Destinatario D2
	Sujeto S = matrimonio ➔ Objeto O	
Ayudante A		Oponente Op

c) Cuando las hayáis completado, intentad escribir la dos frases básicas que resumen el conflicto visto desde cada una de las perspectivas anteriores. Tened en cuenta que la frase principal es la que se extrae de la primera tabla.

4

El teatro no hace sino "imitar" los conflictos de la vida diaria de las personas. Tomando como base el conflicto o conflictos que se plantean en esta escena, intentad responder a las siguientes preguntas:

a) Respecto las personas implicadas

1. Definición

- ¿Cuáles son las personas y grupos involucrados en el conflicto?
- ¿Están implicadas directa o indirectamente en el conflicto?
- ¿Cuál es su papel?
- ¿Qué influencia tienen en el conflicto?

2. El poder de las personas implicadas

- ¿Existe desequilibrio de poder entre las personas y los grupos protagonistas?

3. Sentimientos y conflicto

- ¿Se ha personalizado el conflicto?
- ¿Qué sentimientos experimentan el marido y la mujer?

b) Respecto al proceso

1. ¿Es adecuada la comunicación entre el hombre y la mujer? ¿Por qué?
2. ¿Y entre ellos y el hijo?
3. ¿Qué acusaciones se hacen?
4. ¿Se da alguna generalización?
5. Ante el conflicto con el hijo, ¿hablan con él o sobre él? ¿Qué te parecería más adecuado?
6. ¿Cuál es la causa de esta situación?

Respecto al problema

1. ¿Cuál es el problema fundamental?
2. ¿Qué solución propondrías al hombre y la mujer respecto del problema que tienen con su hijo?
3. ¿Existe algún conflicto más de fondo? ¿Cuál es? ¿Qué solución propondrías?



Solucionario para el profesorado

Subgénero dramático:

Se trata de una tragedia, aunque los personajes son gente de la calle.

Tablas de análisis actancial:

1ª) *El niño chivato es el sujeto de la acción:*

Remitente D1 = criada (como exponente de la sociedad nazi adulta).		Destinatario D2 = niño (como "perfecto" niño educado por las juventudes hitlerianas).
	Sujeto S = niño ➔ Objeto O = padres	
Ayudante A = Marido (involuntariamente, con sus opiniones delante del niño) y mujer (como madre que no puede aceptar la delación de su hijo).		Oponente OP = Matrimonio (como pareja; maestros con sus inquietudes intelectuales pero que intentan adaptarse a las nuevas circunstancias), los Klimbsch...

2ª) *El matrimonio es el sujeto de la acción:*

Remitente D1 = el matrimonio (como padres y maestros que han educado al niño).		Destinatario D2 = matrimonio y niño es decir, la familia.
	Sujeto S = matrimonio ➔ Objeto O = niño	
Ayudante A = Mujer (como madre que, emocionalmente, no acepta que su hijo pueda delatarlos y condenarlos).		Oponente OP = criada (como exponente de la sociedad nazi y su influencia en el niño); el propio niño (en su faceta de miembro de las Juventudes hitlerianas); marido (padre que duda desde el principio y que siembra la duda en su mujer).

La gran calidad de la escena de B. Brecht radica en que parece dejar en el aire cuál de estos dos conflictos triunfa al final: si el primero, terrible y deshumanizado, o el segundo, más humano. Consigue así reproducir el clima de inseguridad, miedo y desconfianza de la época. Sin embargo, los versos iniciales de la escena parecen despejar esta duda. En efecto, en ellos se hace explícito el desenlace, de una manera que recuerda las intervenciones anticipatorias del coro trágico griego:

*Y luego ese niño tierno
salido del mismo infierno
lleva al esbirro a su hogar.
Señala al progenitor
diciendo que es un traidor
y a la cárcel va a parar.*

Dos frases básicas que resumen el conflicto

1ª) El niño chivato es el sujeto de la acción (conflicto principal que triunfa al final):

El niño, instigado por la propaganda nazi y por el clima social, delata a sus propios padres, maestros e intelectuales no adeptos completamente al régimen, para hacer méritos ante las Juventudes hitlerianas.

2ª) El matrimonio es el sujeto de la acción:

El matrimonio, padres y educadores del niño, confían, o quieren confiar a pesar de sus dudas, en que su hijo, miembro de las Juventudes hitlerianas, no les delate por sus ideas y críticas al régimen.



Documentación complementaria

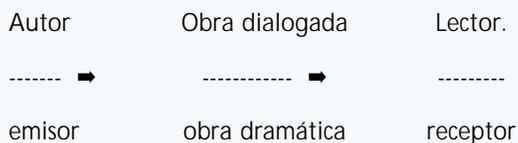
Conceptos básicos para el desarrollo de la actividad:

Género dramático. Tiene como esencia la tensión, el conflicto, la lucha que ocasiona el choque de ideas, pasiones e intereses. El texto está concebido para ser representado en un espacio teatral, donde el texto no es más que un código más. No hay narrador, sino que son los propios personajes encarnados por actores reales quienes, mediante diálogos y acciones, van construyendo una historia. El conflicto teatral siempre se representa en presente ("hic et nunc" = aquí y ahora teatrales). Su medio expresivo puede ser la prosa, el verso o ambos a la vez. Por lo general, la obra dramática está dividida en actos (unidad de representación con un espacio y un tiempo comunes habitualmente) y éstos en escenas (divisiones internas de los actos producidas por las variaciones de personajes). La obra dramática tiene forma dialogada sin narrador, salvo en las introducciones de los actos donde se hace referencia al espacio (decorado, accesorios, iluminación, etc.) llamadas acotaciones y en unas indicaciones sobre cómo debe ser interpretada cada réplica, generalmente entre paréntesis, que se denominan didascalias.

Principales subgéneros. Tragedia es un texto dramático, de personajes nobles dominados por fuertes pasiones o por un funesto destino, en el que el conflicto de un héroe contra la adversidad o las normas establecidas termina en catástrofe. Drama es un texto dramático de conflictos no tan agudos y desenlaces menos rígidos que los de la tragedia. En el siglo XVII recibió el nombre de tragicomedia. Comedia es un género dramático que representa el lado festivo y alegre de la realidad, que versa sobre acciones de la vida cotidiana y que termina con un desenlace feliz o cómico. Hay también una serie de subgéneros menores. Entremés es una pequeña obra dramática que se representaba en los entreactos de una obra mayor. Tiene carácter cómico y personajes populares, y su objetivo es divertir al espectador. Sainete se denomina a una obra teatral, generalmente cómica, de ambiente y personajes populares, en uno o más actos que, al contrario que el entremés, se representa en función independiente. Auto sacramental es un texto dramático de tema religioso y personajes alegóricos, que tiene como fin la exaltación de la Eucaristía. Farsa es una pequeña obra dramática, generalmente en un acto, con personajes caricaturescos. Además, hay unos subgéneros dramático-musicales (ópera, zarzuela, opereta, revista). Y otros géneros llamados paratetrales (el mimo, las sombras chinescas, los títeres o guiñol, teatro negro o de cámara negra, variedades ...).

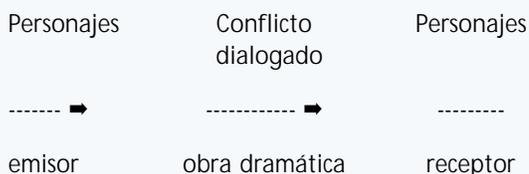
Esquema de la comunicación literaria del teatro (más compleja que en otros géneros).

a) Comunicación externa, esto es, la que se establece a partir de la publicación de cualquier texto literario.



b) Comunicación interna, que es la que se establece en el propio texto. Son las voces que se identifican textualmente.

1. Del texto sin representar o teatro leído. El lector recrea un conflicto a través de los diálogos de los personajes y las indicaciones (acotaciones y didascalias) del autor:



2. De la representación. Como todo texto teatral aspira a ser representado, la comunicación interna se complica muchísimo. En primer lugar, tenemos un emisor interno no visible ni textual pero perceptible, puesto que integra y coordina todos los códigos teatrales, que es el director y su equipo. Influido por el anterior, está el emisor interno visible y textual encarnado por los actores y actrices, quienes a través de sus diálogos y acciones van desarrollando el conflicto ante otros actores y actrices, que conforman el receptor interno de la obra teatral. Por último, están los espectadores, receptor externo, que se asoman al conflicto a través de la "cuarta pared" o "pared de cristal" (verdaderos "voyeurs") con una actitud pasiva¹.



Esquema (de T. Kowzan) sobre "los códigos teatrales" de la representación teatral: reproducido en el desarrollo de la actividad.

El conflicto dramático: acciones y personajes. Los elementos más controvertidos de todo el análisis son los personajes y sus acciones. En primer lugar debemos establecer la frase actancial básica o predicado base de un espectáculo, lo que quiere decir que debemos identificar, en forma de frase con sujeto, verbo y complementos, la acción principal o conflicto primario de la obra. Determinado este predicado, el primer concepto que es preciso definir es el de actante, para no confundirlo con el de personaje. Un actante puede ser una abstracción, un personaje colectivo o una agrupación de personajes. Por otra parte, un personaje puede desempeñar funciones actanciales diferentes. Por lo tanto, un personaje es siempre una entidad mayor y más compleja que el actante. Por ejemplo, el niño chivato, que es un personaje, es dos actantes (tiene dos funciones actanciales): sujeto de la acción y destinatario o beneficiario de la misma. Ubersfeld (1989: 48-49) define qué es un actante de la siguiente manera: "Un actante se identifica, pues, con un elemento (lexicalizado o no) que asume en la frase básica del relato una función sintáctica..." Nos encontramos, por consiguiente, con sujeto (quién desea al objeto y su actuación), objeto (el actante que intenta conseguir el sujeto, es decir, qué quiere conseguir), destinatario (quién se beneficia de la acción del sujeto o quién la padece), oponente (quién se opone bien al sujeto, bien a los deseos y acciones del mimo) y ayudante (quién ayuda al sujeto) con funciones sintácticas claras y con un remitente ("destinateur") con otra menos visible (especie de "complemento de causa", esto es, por qué o por quién se genera el deseo en el sujeto o por qué o por quién emprende sus acciones). El esquema clásico de Greimas quedaría esquematizado de la siguiente forma:

Remitente D1		Destinatario D2
	Sujeto S = matrimonio ➔ Objeto O	
Ayudante A		Oponente Op

¹ En el teatro actual, se tiende a romper ese efecto de cuarta pared y a interactuar con el público integrándolo en la representación.

Pongamos un ejemplo, simple e inventado, para entender todos estos términos. Luis (Sujeto) ama (flecha del deseo) a Patricia (Objeto), riquísima aristócrata, que, al final, le corresponde y huye con él momentáneamente para casarse finalmente con el consentimiento de su padre. Luis y Patricia son así los beneficiarios de la acción (Destinatario). Todo comenzó desde el momento en que don Genaro, padre de Luis (Remitente), aristócrata endeudado pero orgulloso de su estirpe, desvela a Luis su linaje noble al verle apesadumbrado por un amor imposible en pleno Barroco. A este amor se opone el padre de Patricia, don Jesús (Oponente), que le ha prohibido cualquier contacto con Luis, al que considera un plebeyo indigno de su hija, hasta que lee una carta de Luis y comprueba que proviene de una familia noble y reconocida. Anteriormente, la hermana de Patricia, Luisa (Ayudante), ha servido de intermediaria llevándoles cartas de amor que propician la huida de los enamorados. Evidentemente el esquema de este ejemplo, donde cada personaje asume una función actancial clara, no es fácil de encontrar en una obra dramática donde los matices, las contradicciones de los personajes, etc. los colocan a la vez en distintas casillas. El reto interpretativo de cada lector o espectador teatral será identificar y completar este análisis actancial sin marginar ningún matiz ni contradicción. Así, los actantes se distribuyen por parejas posicionales o lugar que ocupan en la tabla del conflicto (sujeto/ objeto/ remitente/ destinatario) y oposicionales o actitud que adoptan ante el conflicto (ayudante/ oponente). La pareja básica de todo relato dramático es la del sujeto-objeto. La primera dificultad reside en concretar textualmente cuál es el sujeto, al menos, el principal: "La determinación del sujeto sólo puede hacerse en relación con el objeto" (en Ubersfeld; 1989:56). Entre sujeto y objeto se traza la flecha que indica el sentido de la búsqueda del sujeto. En propiedad, por lo tanto, habrá que hablar de un eje sujeto-objeto. Un elemento importante en este análisis actancial es la denominada flecha del deseo. Esta flecha determina a la vez un querer (amor por Patricia, en nuestro ejemplo) y un hacer (enviarle cartas de amor con ayuda de Luisa, proponerle la huida...) que impulsa la acción dramática. Las relaciones actanciales, que se muestran relativamente autónomas, se materializan en diversos triángulos actanciales. 1.- En el llamado triángulo activo, la flecha del deseo orienta y determina el sentido de la función del oponente. Se instauran dos soluciones: a) El oponente del sujeto se opone a la persona, no al deseo. Es un adversario existencial que amenaza al sujeto en sí mismo, procurando su desaparición. Sería un enemigo personal (es el caso de nuestro ejemplo). Y b) Se trata de un triángulo claramente conflictivo en el que el oponente se opone al deseo del sujeto hacia el objeto. Sería el oponente como rival. 2.- El triángulo "psicológico". Este triángulo explica la caracterización ideológica y psicológica de la relación sujeto-objeto. En nuestro ejemplo, el origen noble de Luis alienta su amor por una mujer de la aristocracia, cosa de lo contrario impensable en una sociedad estamentada y clasista. 3.- El triángulo ideológico. Supone el retorno de la acción a lo ideológico, explica de qué manera la acción está hecha en dar un sentido a su desenlace. En el ejemplo propuesto, basado en los textos barrocos, la acción preserva el orden social. 4.- Modelos múltiples: muy frecuentes.

Conflicto: Juan Carlos Torrego, coord. (2000:11) lo define de la siguiente forma: "*El conflicto es un hecho inherente a la interacción humana porque la diferencia de opiniones, deseos e intereses son inevitables entre las personas. Ello no significa que su consecuencia natural sea la violencia, la destrucción o el empeoramiento en las relaciones sino que también puede convertirse en elemento positivo que permita la evolución y transformación de las relaciones entre las partes hacia un mayor acercamiento, comprensión, respeto e incluso colaboración. Depende de cómo se aborden los conflictos el que éstos puedan resultar negativos, destructivos o bien convertirse en una oportunidad para aprender más acerca de uno mismo y de los demás*". Los conflictos (2000:37-42) son situaciones en las que dos o más personas entran en oposición o desacuerdo porque sus posiciones, intereses, necesidades, deseos o valores son incompatibles o son percibidos como incompatibles. En ellos, juegan un papel muy importante las emociones y los sentimientos y la relación entre las partes puede salir robustecida o deteriorada en función de cómo sea el proceso de resolución.

Análisis de conflictos. (2000:37-42). En primer lugar, habrá que determinar sus elementos. Existen elementos relativos a las personas como quiénes son los protagonistas, su relación de poder, las percepciones que tienen del problema, lo que sienten, sus posiciones, los beneficios o intereses, sus necesidades materiales e inmateriales y los principios y valores subyacentes. Por otro lado, aparecen los elementos relativos al proceso que son la dinámica del conflicto (conflicto latente, polarizado ...), relación y comunicación entre las partes y los estilos de enfrentamiento al conflicto (básicamente, competición, evitación, acomodación, compromiso y colaboración). Por último, están los elementos relativos al propio problema, esto es, el meollo y la tipología del conflicto (de relación/comunicación, conflicto de intereses y necesidades, y de preferencias, valores y creencias).



Actividad 23



Sentimientos encontrados

1

En los textos siguientes se muestran distintos sentimientos. Vamos a analizar qué sentimientos contienen los tres textos.

Texto 1. El nacimiento de Buda

El mundo está enloquecido de odio
Y roto por la lucha;
Sus caminos están retorcidos,
De polvo son sus grilletes.
¡Oh Alma Santa, salva a quienes
Renacerán a través de ti!
Entrégales un mensaje inmortal,
Y, lleno de néctar,
Haz que el loto del Amor despliegue sus pétalos.
Serenos, libres,
Inmensamente santo y misericordioso,
Barre toda la miseria de esta tierra.

¡Tú, el Dador heroico!
Ven e inicianos
En el camino de la austera renunciación.
Tú, el gan Bikhu,
Acepta como limosna nuestro orgullo.
Haz que el mundo olvide sus pesares,
Desgarra todas las ilusiones
Y haz luminoso el sol del conocimiento.
Haz que la luz vuelva al mundo
Y dé vista a los ciegos.
Serenos, libres,
Inmensamente santo y misericordioso,
Barre toda la miseria de esta tierra.

El corazón del universo entero
Arde en las llamas del deseo;
Nada puede aplacar su sed...
Consumido en búsquedas terrenales.
Manchas de sangre profanan las tierras;
Extiende sobre nosotros tu mano bendita,
Haz sonar tu caracola*,
Interpreta tus suaves melodías,
Y trae el ritmo de la belleza.
Serenos, libres,
Inmensamente santo y misericordioso,
Barre toda la miseria de esta tierra.

* En los templos hindúes se toca una caracola para llamar a la gente a los cultos.

RABINDRANATH TAGORE, ÚLTIMOS POEMAS, PP. 62-63.

¿Creéis en Dios? No. ¿Por qué? Por causa del sufrimiento. Pues, bien, yo creo en él, por causa del sufrimiento. ¡Oh, miserables, comprended la divinidad de la miseria! Miserable significa venerable. En el Oriente, los insensatos son sagrados; tienen el cielo en ellos; el idiota sordomudo, es un ahogado de la inspiración. El soplo de lo alto se lo ha tragado. El herido por el rayo, es santificado: sufrir es merecer. Tertuliano llama a los prisioneros y a los esclavos, los preferidos, *praelati*. Allí donde hay un miserable, la llegada de un Dios es siempre posible. Las transfiguraciones son vecinas de los amortajamientos. En todo infortunio, existe el calvario. Una reina de las leyendas, por misericordia a un leproso, le puso en su lecho; el marido entró, con la espada en alto, furioso del adulterio, arrancó la sábana, y en aquel lecho, en el que el marido creyó encontrar a un hombre, allí donde la mujer había puesto a un leproso, vieron los dos el cuerpo ensangrentado y radiante de Jesucristo.

Empecemos, pues, por la inmensa piedad. El filósofo se mantiene en pie delante de los fuertes y los dichosos, contempla fijamente el éxito, hace frente al triunfo, niega la evidencia de la corona de laurel, desdeña el terciopelo de los tronos, rasca con la uña los dorados, pliega los labios durante las aclamaciones, pesa a Alejandro y a Napoleón, ¿cuántas libras in duce summe? Discute al faraón, y al zar, tiene las rodillas anquilosadas ante el poder, declara la guerra al odio, empuja la idea contra la espada, sopla soberbiamente la revuelta en presencia de los prejuicios, de las supersticiones, y de los fanatismos, y dice a todas las miserias: hermanas mías.

¿Es, pues, una demencia, querer el fin de un cierto orden de calamidades? Nada de esto. Ver las miserias con una mirada a la vez de alivio y de destrucción; curar el cáncer en el individuo, extirpar el virus de la sociedad, ésta es la utopía aceptable. Desafiamos a cualquiera a que diga no; desafiamos, incluso, a los locos serios que se llaman completamente sabios.

Habiendo sido dado Danae, ¿puede hacerse un empleo mejor de la lluvia de oro? Sí, no hay más que suprimir a Júpiter.

La fuente está viciada; la irrigación se desvía; lo que debía fecundar destruye. Vigilad lo que desciende de las alturas, tened piedad de los bajos fondos. Poned lo justo en vuestras leyes, lo bueno en vuestras costumbres, lo verdadero en vuestras creencias, lo hermoso en vuestras artes. Que los grandes ejemplos vengan de lo alto.

Que el juez sea un pensador: que el pensador sea un juez. Antes de condenar, examinaos. Poseed un ban-

quillo para vosotros mismos. Los mejores hacen todos los días el mal, por caminos misteriosos. Un círculo del infierno responde a cada uno de los siete actos cotidianos del sensato. Pesarse, con falsas pesas, es una agradable costumbre, pero a fuerza de falsear la balanza interior, se pierde la serenidad íntima, este seguro supremo del justo. La primera de las buenas acciones es la que se hace con la propia conciencia. Procurad ser felices interiormente. Y ante todo, no seáis severos, con las culpas de los demás. Mientras tratáis de ser irreprochables, sed indulgentes. La viga, amnistía a la paja.

Consideraos, escrutaos, preguntaos. Empezad el interrogatorio, poniendo sobre el banquillo vuestras propias imperfecciones. De un cierto desprecio por vosotros mismos, nacerá la piedad para el prójimo.

La mujer se dirá a sí misma: ¿Y si yo no tuviera diez mil libras de renta? Y el hombre se dirá a sí mismo: ¿Y si no tuviera pan? Y los que castigan, no volverán a golpear; y los que desprecian no volverán a escupir. ¿Quién sabe? Quizá en la culpa de otro se reconocerá la propia enfermedad. Entonces habrá en las cumbres, un temblor saludable.

El examen que nos hacemos a nosotros mismos, debe ir provisto de una lupa. No temamos los grandes aumentos. Nacerá de ellos un poco de modestia verdadera; no se hará ningún mal. Añadamos, pues a nuestra pupila interior, una buena lente de aumento. De otro modo no sabríamos lo que hay en nuestra alma.

Os sorprenderéis al ver los monstruos que el microscopio encuentra en el agua más límpida, y en la conciencia más clara.

Os oigo murmurar en este instante: ya he presentado sus recomendaciones. ¡Ah! Os quejáis de las repeticiones. El clavo al que hunden, también.

Continúo.

Los egoísmos son de varios géneros, y tienen, según los casos, ramificaciones distintas.

Hay un egoísmo que contempla a los mártires y dice: son unos insensatos. ¡Cuidado! Se sacrifican. ¿Por qué? ¿Quién se lo ha pedido? ¿A quién guardan rencor? ¿Por qué este gusto de ser golpeados, escarnecidos, torturados? ¿Con qué derecho mueren? Lo hacen por deber, según dicen ellos. ¡Qué locura! ¿Y dónde se dejan el buen sentido? ¡Gentes que podrían vivir tranquilas! ¡Y aún, si no fuesen nocivos a sí mismos! Pero basta con haber recibido un saludo de ellos, para ser sospechosos. Yo he conocido esto, y al hacerse perseguir, al hacerse encarcelar, al hacerse golpear, al hacerse matar, me compromete. ¡Por Júpiter!, dejé-

mosle pasar. Evitemos las salpicaduras de su sangre. Protejámonos con el fin de no ser alcanzados por su desgracia. El tonel de Regulus rueda. Apartémonos de su camino.

Otra clase de egoísmo, contempla a los pobres y dice: Apartémonos. Estos seres tienen la peste. Debería ponerse una bandera negra sobre la familia que tiene hambre. Esto muerde. Todos los vicios les hacen una lepra en el rostro. ¡Cuidado! Son pordioseros.

Y allí donde deberíamos adherirnos, desertamos. Allí donde deberíamos socorrer, abatimos.

La prosperidad se sube a la cabeza. Es un buen vino cuya embriaguez es mala. ¿Cuándo comprenderán los que viven con su «yo», que el egoísmo no proporciona la tranquilidad? Sed felices, no seáis beatos.

Cuando se está arriba, es preciso saber ser feliz sin negligencia. Esta funesta negligencia inconsciente de los dichosos, causa, sin quererlo y por inercia, terribles desgracias por debajo de ellos.

El exceso de goce en una región, engendra en otra región un vacío que se llena con el sufrimiento. Lo excesivo, arriba, produce la escasez, abajo. Los dichosos deben temer el exigir a la suerte demasiada felicidad. La prostitución, el robo, los miasmas; los harapos, las úlceras, son las respuestas a ciertas demandas exageradas de felicidad.

Terrible fenómeno y digno de atención, es esta producción de infiernos en el paraíso. El millar gastado en Versalles, ha hecho comer hierba en los campos, y roer los huesos en los cementerios, a los insignificantes. Las derivaciones, en el orden moral, son extrañas e infinitas. La solución de continuidad es una expresión puramente abstracta y no existe en ninguna parte. Lo que

está distante de nuestra pupila grosera, existe en lo invisible. No dudéis de que hay conexión entre lo que sucede en vuestro fuero interior, y lo que sucede en el granero de vuestra casa. El examen de nosotros mismos, que hagáis o no. La chispa moral encendida en vuestra alma, alumbrará el fuego por encima de vuestra cabeza, en una buhardilla. Cuando habrá aquí, más conciencia, allí habrá menos desgracia.

El 89 no será comprendido y ejecutado, más que cuando el último andrajo habrá desaparecido. Mientras hubo motivos, los miserables existían, por decirlo así, de derecho; pero allí donde no hay más que ciudadanos, no pueden haber miserables. La Revolución francesa, rechazando la falsa aristocracia, y promulgando la igualdad, no disminuye al hombre, al contrario, le aumenta. El pueblo, aumentado en el individuo y dignificado por el ciudadano, es el fin perseguido en 1789.

Los filósofos demócratas, no tienen por objeto, al afirmar la igualdad, el probar los derechos del hombre, sino su divinidad. La declaración de los derechos del hombre es una sublime carta de nobleza.

La elevación de las multitudes a la dignidad de naciones, la elevación de las naciones a la dignidad de humanidad, es el programa inmediato de la civilización.

Puede realizarse este programa, y para ello la primera condición es la abolición de todas las esclavitudes. La miseria es una de ellas.

Suprimir la miseria, ¡qué fin espléndido para la Humanidad!

VICTOR HUGO, LOS MISERABLES, II, PP. 536-538.

Texto 3: Fragmento del 2º Acto de Borkman (*Jonh Gabriel Borkman*)

ELA. ¡Qué me importa a mí lo que hayas hecho a los demás! ¡Al diablo las leyes de la tierra!.. ¡Qué me importan a mí... las acciones, los valores, el dinero que robaste!.. Si hubiera podido estar contigo en aquel momento todo lo habría soportado con gusto, ¡todo lo habría compartido!... Tu descrédito, tu ruina, tu vergüenza... Pero esta noche he comprendido... Llevas ocho años hablando de traiciones y... ¡tú eres el traidor!.. ¡Traicionaste a la mujer que amabas!.. ¡¡A MÍ!!.. ¡Traicionaste al amor!... No dudaste en sacrificarlo todo a tu ambición..., ¡todo!..., ¡has-ta lo que más querías!.. ¡Eres dos veces asesino!.. ¡Mataste mi alma... y la tuya!

BORKMAN. (Frío, dominando la situación.) ¡Ahora sí te reconozco! ¡Apasionada! ¡Vibrante!.. ¡Mujer, al fin y al cabo!.. Para vosotras no hay nada más importante que el amor.

ELA. ¡Tú lo has dicho!

BORKMAN.- Tú eras..., sí..., lo más querido que tenía entonces. Pero una mujer, en definitiva, puede siempre reemplazarse por otra...

ELA. ¿Es esa la conclusión que has sacado de tu boda con mi hermana?

BORKMAN. Un hombre tiene ante sí misiones más altas. Yo estaba destinado a la cumbre, llamado a someter a mi ley la tierra y el mar, todas las fuentes de riqueza..., ¡preparar el futuro!.. ¡Un futuro de bienestar para millones de personas!

ELA. ¡Tantas noches me hablaste de ello!

BORKMAN. Entonces me entendías.

ELA. Me gustaban tus ideas. Me gustaba bromear con ellas. Y, bromeando, te preguntaba si querías despertar el dormido espíritu del oro.

BORKMAN. "El dormido espíritu del oro"...

ELA. Tú te lo tomabas en serio.

BORKMAN. Lo era. Pero todo dependía de un solo hombre... Un hombre que estaba locamente enamorado de ti... El tenía poder.

ELA. ¡El poder de nombrarte director de Banco!

BORKMAN. No había más que una sola condición.

ELA. ¡Yo!

BORKMAN. ¡Tú!

ELA.- ¡Y cerraste el trato!

BORKMAN. Era preciso. Yo estaba al pie de la esca-dera... Gracias a él subí y subí... cada vez más pel- daños...

ELA.- ¡Gracias a mí!

BORKMAN.- Gracias a ti bajé a lo más hondo...

(Pausa. Silencio.)

ELA. ¿No te parece como... como si se tratara de una maldición? (BORKMAN la mira interrogante.) Sobre nuestro amor.

BORKMAN. Sí. Pero ¿por qué?.. ¿¿POR QUÉ??...

ELA. Mataste en mí toda posibilidad de alegría. Desde el momento en que me apartaste de tu vida, he vivido como... como bajo un eclipse de sol. Cada vez me resultaba más difícil querer a alguien... Hasta que se me hizo completamente imposible poner afecto en ningún ser vivo... Ya no podía querer... ni a las personas, ni a los ani- males, ni a las plantas... Sólo había una excep- ción...

BORKMAN. ¿Quién?

ELA. Erhart. Tu hijo.

BORKMAN. ¿Sólo él?

ELA.- Sí. Sólo él.

BORKMAN.- Entonces, ¿no fue por caridad por lo que lo tuviste contigo?

ELA. ¿Caridad?.. ¿Qué caridad podía haber en mí?.. Si alguna quedaba, la mataste tú también. Desde entonces, cada vez que alguien llama a mi puerta y pide, llorando, un poco de comida, mando a los criados que se ocupen de él. Jamás le permito que entre en casa, ni siquiera para calentarse junto a la estufa. Lo único que me alegra es verles comer, comer, comer hasta que se hartan... Y yo no era así, Juan Gabriel... Yo no era así... ¡Tú hiciste de mí un desierto!.. Me robaste, incluso, el placer de ser madre., Y esto fue, quizás, lo peor. ¡Oh, Borkman, Borkman!.. ¡Cuán a gusto hubiera llorado los dolores del parto!.. ¡No podía resignarme!...

Henrik Ibsen, Borkman

(Jonh Gabriel Borkman), pp. 37-39.

Aplica la tabla de sentimientos a los elementos seleccionados de cada texto y compara los resultados.

El nacimiento de Buda

Emociones

Texto de Tagore	Tribu – Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
1. El mundo está enloquecido de odio Y roto por la lucha;			
2. Haz que el loto del Amor despliegue sus pétalos.			
3. En el camino de la austera renunciación. Acepta como limosna nuestro orgullo.			
4. El corazón del universo entero Arde en las llamas del deseo; Nada puede aplacar su sed... Consumido en búsquedas terrenales.			
5. Sereno, libre, Inmensamente santo y misericordioso, Barre toda la miseria de esta tierra.			

Fragmento Abandonado VII

Emociones

Texto de Victor Hugo	Tribu – Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
1. ¿Creéis en Dios? No. ¿Por qué? Por causa del sufrimiento. Pues, bien, yo creo en él, por causa del sufrimiento.			
2. Ver las miserias con una mirada a la vez de alivio y de destrucción; curar el cáncer en el individuo, extirpar el virus de la sociedad, ésta es la utopía aceptable.			
3. Pesarse, con falsas pesas, es una agradable costumbre, pero a fuerza de falsear la balanza interior, se pierde la serenidad íntima, este seguro supremo del justo. (...) Mientras tratáis de ser irreprochables, sed indulgentes. La viga, amnistía a la paja.			
4. Y allí donde deberíamos adherirnos, desertamos. Allí donde deberíamos socorrer, abatimos.			
5. Suprimir la miseria, ¡qué fin espléndido para la Humanidad!			

Texto de Henrik Ibsen	Tribu – Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
1. ELA.- (...) Llevas ocho años hablando de traiciones y... ¡tú eres el traidor!.. ¡Traicionaste a la mujer que amabas!.. ¡¡A MÍ!!... ¡Traicionaste al amor!..			
2. BORKMAN.- (Fríó, dominando la situación.) ¡Ahora sí te reconozco!			
3. BORKMAN.- Un hombre tiene ante sí misiones más altas. Yo estaba destinado a la cumbre, llamado a someter a mi ley la tierra y el mar, todas las fuentes de riqueza... ¡preparar el futuro!.. ¡Un futuro de bienestar para millones de personas!			
4. ELA.- Mataste en mí toda posibilidad de alegría. Desde el momento en que me apartaste de tu vida, he vivido como... como bajo un eclipse de sol. Cada vez me resultaba más difícil querer a alguien...			
5. ELA.- ¿Caridad?... ¿Qué caridad podía haber en mí?... Si alguna quedaba, la mataste tú también. Desde entonces, cada vez que alguien llama a mi puerta y pide, llorando, un poco de comida, mando a los criados que se ocupen de él. Jamás le permito que entre en casa, ni siquiera para calentarse junto a la estufa. Lo único que me alegra es verles comer, comer, comer hasta que se hartan... Y yo no era así, Juan Gabriel...			

3

Una vez hechas las tablas y definidos los sentimientos, determina el tema de cada texto:

Texto de Tagore	Tema:
-----------------	----------------

Texto de Victor Hugo	Tema:
----------------------	----------------

Texto de Ibsen	Tema:
----------------	----------------



Solucionario para el profesorado

El nacimiento de Buda

Emociones

Texto de Tagore	Tribu – Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
1. El mundo está enloquecido de odio Y roto por la lucha;	X: Experiencia de aversión duradera o negación del valor de alguien.	Odio.	Alovalorativo inadecuado.
2. Haz que el loto del Amor despliegue sus pétalos.	XX: Experiencia y deseo de un bien.	Amor.	Alovalorativo adecuado.
3. En el camino de la austera renunciación. Acepta como limosna nuestro orgullo.	XXI: Experiencias derivadas de la evaluación positiva de uno mismo.	Soberbia (renuncia a ella).	Autovalorativo adecuado.
4. El corazón del universo entero Arde en las llamas del deseo; Nada puede aplacar su sed... Consumido en búsquedas terrenales.	I: Experiencia de un impulso, necesidad o motivación.	Capricho.	Alovalorativo inadecuado.
5. Sereno, libre, Inmensamente santo y misericordioso, Barre toda la miseria de esta tierra.	XVII: Experiencias derivadas de la aparición de algo no habitual y XX: Experiencia y deseo de un bien.	Sentimiento religioso y Filantropía.	Alovalorativos adecuados.

Fragmento Abandonado VII

Emociones

Texto de Victor Hugo	Tribu – Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
1. ¿Creéis en Dios? No. ¿Por qué? Por causa del sufrimiento. Pues, bien, yo creo en él, por causa del sufrimiento.	XVII: Experiencias derivadas de la aparición de algo no habitual.	Sentimiento religioso.	Alovalorativo adecuado.
2. Ver las miserias con una mirada a la vez de alivio y de destrucción; curar el cáncer en el individuo, extirpar el virus de la sociedad, ésta es la utopía aceptable.	VII: Experiencia de ausencia o disminución de una alteración desagradable y V: Experiencia negativas de cambio o alteración.	Alivio e Intranquilidad.	Alovalorativos adecuados.
3. Pesarse, con falsas pesas, es una agradable costumbre, pero a fuerza de falsear la balanza interior, se pierde la serenidad íntima, este seguro supremo del justo. (...) Mientras tratáis de ser irreprochables, sed indulgentes. La viga, amnistía a la paja.	XXI: Experiencias derivadas de la evaluación positiva de uno mismo y V: Experiencia negativas de cambio o alteración.	Soberbia e Intranquilidad.	Autovalorativos inadecuados.
4. Y allí donde deberíamos adherirnos, desertamos. Allí donde deberíamos socorrer, abatimos.	XX: Experiencia y deseo de un bien.	Filantropía (negación de ella: insolidaridad).	Alovalorativo inadecuado.
5. Suprimir la miseria, ¡qué fin espléndido para la Humanidad!	XX: Experiencia y deseo de un bien.	Filantropía.	Alovalorativo adecuado.

Emociones

Texto de Henrik Ibsen	Tribu – Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
1. ELA.- (...) Llevas ocho años hablando de traiciones y... ¡tú eres el traidor!.. ¡Traicionaste a la mujer que amabas!.. ¡¡A MÍ!!... ¡Traicionaste al amor!..	IX: Sentimientos negativos contra lo que obstaculiza el deseo y X: Experiencia de aversión duradera o negación del valor de alguien.	Enfado y Desamor.	Alovalorativo adecuado y alovalorativo inadecuado, respectivamente.
2. BORKMAN.- (Frío, dominando la situación.) ¡Ahora sí te reconozco!	XXI: Experiencias derivadas de la evaluación positiva de uno mismo.	Soberbia.	Autovalorativo inadecuado.
3. BORKMAN.- Un hombre tiene ante sí misiones más altas. Yo estaba destinado a la cumbre, llamado a someter a mi ley la tierra y el mar, todas las fuentes de riqueza... ¡preparar el futuro!.. ¡Un futuro de bienestar para millones de personas!	XXI: Experiencias derivadas de la evaluación positiva de uno mismo, disfrazada de XX: Experiencia y deseo de un bien.	Soberbia disfrazada de Filantropía.	Autovalorativo inadecuado.
4. ELA.- Mataste en mí toda posibilidad de alegría. Desde el momento en que me apartaste de tu vida, he vivido como... como bajo un eclipse de sol. Cada vez me resultaba más difícil querer a alguien...	XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos y X: Experiencia de aversión duradera o negación del valor de alguien.	Tristeza y Desamor.	Alovalorativos inadecuados.
5.- ELA.- ¿Caridad?... ¿Qué caridad podía haber en mí?... Si alguna quedaba, la mataste tú también. Desde entonces, cada vez que alguien llama a mi puerta y pide, llorando, un poco de comida, mando a los criados que se ocupen de él. Jamás le permito que entre en casa, ni siquiera para calentarse junto a la estufa. Lo único que me alegra es verles comer, comer, comer hasta que se hartan... Y yo no era así, Juan Gabriel...	XX: Experiencia y deseo de un bien (negación) y X: Experiencia de aversión duradera o negación del valor de alguien.	Filantropía (negación: insolidaridad) y Desprecio.	Alovalorativos inadecuados.

Texto de Tagore	Tema: Tagore eleva una plegaria a Buda para que ilumine al ser humano, le haga recapacitar y se acabe con los males y las miserias del mundo.
-----------------	--

Texto de Victor Hugo	Tema: Hugo alienta a la Humanidad para que acabe con la miseria a través de la verdadera religión, de la piedad y de la profunda autocrítica personal.
----------------------	---

Texto de Ibsen	Tema: Ibsen presenta a Borkman como un hombre sin escrúpulos que sacrifica su propia felicidad con Ela y los que les rodean con tal de conseguir sus ambiciones materiales.
----------------	--



Documentación complementaria

Vida y obra de Rabindranath Tagore¹

Rabindranath Tagore nació en Calcuta el 6 de mayo de 1861, y murió el 7 de agosto de 1941. Nieto del príncipe Dwarkanath Tagore, amigo del gran reformador religioso indio Raja Ramohan Roy, asistió irregularmente a dos o tres colegios durante períodos, puesto que estudió en su casa con profesores particulares. Pero en su infancia leyó mucho, especialmente a los clásicos de la literatura sánscrita y de la medieval de Bengala. También consigue aprender el suficiente alemán como para ser capaz de leer a Heine, y a Goethe. A los diecisiete años, Tagore fue enviado a Inglaterra donde estudió literatura inglesa en Londres. Sin embargo, a diferencia de muchos indios educados en Occidente, no escribió ni una sola línea de inglés hasta los cincuenta años. Tras una seria enfermedad, los médicos le aconsejaron que hiciera viaje por mar. Así, en 1912 navegó rumbo a Inglaterra; durante el viaje hizo algunas traducciones de sus poemas para amigos ingleses. Cuando llegó a Inglaterra, esta breve selección llegó a manos del poeta irlandés W. B. Yeats, que quedó fundamente conmovido por su belleza y su gran sentimiento místico. En el otoño de 1912, los poemas se publicaron con el título de Gitanjali («Ofertorios»), con introducción de Yeats, y proporcionaron a Tagore el Premio Nobel al año siguiente.

Víctor Hugo. Los miserables

Nace el genio romántico en Besançon en 1802, "Líder de la escuela romántica, «eco sonoro» de un siglo que abarca no sólo con su vida (1802 - 1885) sino también con la magnitud de su obra, Víctor Hugo termina desde el exilio una novela cuya gestación venía de muchos años atrás y cuyo título se queda en *Los miserables*. Consigue con esta obra un objetivo de juventud, una novela que fuese a la vez drama y epopeya, que uniese a W. Scott y a Homero. Para tal obra llevaba ya Hugo doce años documentándose cuando en 1845 comienza su redacción, que se prolongaría hasta 1862 por la interrupción de los acontecimientos de 1848 en los que el escritor, cumpliendo con su misión, participa. En efecto, Hugo, siguiendo «el arte por el progreso», es un escritor comprometido, pudiendo observarse una evolución en su pensamiento a lo largo de las diferentes etapas de su vida.

Los miserables, novela romántica por excelencia en la que se alían lo romanesco y lo simbólico, lo concreto y lo abstracto, constituye una obra original que realiza la fusión de tres elementos separados hasta entonces en la novela anterior: lo lírico, lo épico y lo filosófico. En ella Víctor Hugo integró su visión poética con su genio dramático y le confirió, además, un tono reflexivo desde el que dio expresión a sus ideas sociales y políticas. *Los miserables* supone la síntesis de la novela social y popular de los años cuarenta, constituyendo una epopeya humanitaria en la que importan más los valores espirituales que las realidades materiales. Es la «epopeya de la conciencia humana pasando del mal al bien, de la sombra a la luz... de la nada a Dios» (V, I,20).

El autor de *Los miserables* jamás abdicó de los ideales de 1848, y siempre se mostró partidario de una república universal. Para él, esta forma de gobierno era como la prefiguración de la armonía general que la Humanidad, liberada de las injusticias sociales, debía alcanzar algún día.

¹ en El autor y su obra, Tomo VI de la Historia Universal de la Literatura, pp. 107-110.

Borkman¹ trata de una bancarrota. De una bancarrota emocional. De cómo un hombre puede llevar la desgracia a aquellos a quienes ama. De cómo un hombre puede sacrificar su felicidad y la de los que le rodean para conseguir sus ambiciones. De cómo un hombre puede ganar el mundo y perder su alma. Del conflicto entre AMOR y PODER. Del ego contra el ego. Del alma contra el alma. El mundo de BORKMAN es un mundo erizado. Un mundo de rocas cortadas a pico. Un mundo de hielo.

Pero BORKMAN es, también, visión de futuro. Es un hombre que aspira al superhombre. Con la fuerza de un profeta hebreo, anuncia el advenimiento de la era industrial, con toda su grandeza y su miseria. Hijo de las minas, sueña con liberar el mineral enterrado, y en ese sueño leemos el anuncio de otra liberación por venir: la del enorme potencial humano que subyace en los estratos más bajos de la sociedad.

BORKMAN vive - ¿vive? - en una casa rodeada de hielo. Fuera hace frío y nieva. En el interior, dos mujeres despliegan sus poderes rivales en acometidas y rechazos mortales. Ellas, que una vez lucharon por tener a Juan Gabriel, luchan ahora por Erhart, su hijo, pero lo pierden también porque olvidan reconocer en el muchacho la fuerza de la juventud y la vida.

Formalmente, BORKMAN señala el retorno de Ibsen a la épica y al simbolismo poético que habían sido abandonados por el autor al escribir las "obras sociales". El diálogo es desnudo y conciso. Las tres figuras centrales no tienen futuro. Y lo saben. Hablan como si estuvieran ya al borde de la tumba. No dudan. Nada puede cambiar sus propósitos. Y esa tenacidad de pensamiento y voluntad encuentra su natural expresión en un lenguaje duro, seco, áspero, tajante.

BORKMAN es el drama de tres seres humanos que mueren de frío porque han negado el amor. Es un drama de amor."

² En la obra de HENRIK IBSEN (1828 - 1906), entre los problemas sociales que más le preocupan durante su segunda época, adquiere gran relieve el de la liberación de la mujer, tema que le proporciona excelentes desarrollos dramáticos. Se dice que había en ello razones muy profundas, incluso biográficas, y que el dramaturgo se identifica frecuentemente con sus protagonistas femeninas. Para Freud, Ibsen era el escritor más interesante de su tiempo. Pero no conviene limitar el alcance crítico a este sólo problema. (...)

¹ Prólogo de José María Pou en Henrik Ibsen. *Borkman* (Jonh Gabriel Borkman), pp. 7-8.

² En César Oliva y Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, pp. 317-319.



Actividad 24



Comentario comparado de varias artes (cine, literatura y pintura) desde el conflicto

A continuación vamos a observar tres obras diferentes. Una escena de la película "El acorazado Potemkin", un poema de Rafael Alberti y un cuadro de Dalí. Estas tres obras tienen un punto en común; las tres transmiten un conflicto. Vamos a analizar de qué conflictos se trata y de qué diferentes maneras sus autores lo reflejan. Aprenderemos, en definitiva a mirar un cuadro, observar una película y leer un poema desde otra perspectiva.

1

De manera individual

- 1ª. Lee la ficha técnica y el argumento de la película "El acorazado Potemkin" antes de pasar al visionado de la escena que proyectará el/a profesor/a.
- 2ª. Observa la escena de la escalera de Odessa (17 min. aproximadamente) de la película fijándote especialmente en los aspectos que señala la ficha. Intenta completar la ficha de símbolos, ideas, sentimientos y sensaciones durante el visionado de la escena.
3. A continuación, lee la ficha bibliográfica del poema "Los ángeles muertos" de Rafael Alberti. Ahora, lee detenidamente el poema y completa la ficha atendiendo a los símbolos, ideas, sentimientos y sensaciones que te despierta.
- 5ª. Lee la ficha bibliográfica del cuadro "Los placeres iluminados" de Salvador Dalí. Posteriormente dedica unos minutos a observar detenidamente el cuadro. Observa las ideas, sentimientos y sensaciones que te despierta el cuadro y anótalos en la ficha determinando los símbolos del cuadro que los provocan

2

En grupo pequeño.

Pon en común los resultados de las tres fichas con tus compañeros/as de grupo. Entre todos/as determinad el conflicto principal que describe cada obra.

3

Puesta en común

Nombrad un secretario/a que exponga las conclusiones de vuestro análisis al resto de la clase.



Simbolismo de los conflictos en las vanguardias artísticas

CINE

EISENSTEIN: *El acorazado Potemkin*. Título original: "Bronenosets Potiomkin". Producción: Goskino, Moscú. Año: 1925. Guión, dirección y montaje: Serguei M. Eisenstein. Fotografía: Eduard Tissé. Principales intérpretes: Anton Antónov (Vakulinchuk), Vladimir Barski (Comandante Golikov), Grigori Aleksandrov (Segundo oficial Guiliarovski). Extras: Marineros y dotación de la Flota Roja del Mar Negro; población de Odessa; madre de Eisenstein (mujer con el cochecito).

ARGUMENTO:

Todo transcurre en 48 horas. Tras una huelga de los obreros del puerto, la tripulación del Acorazado Potemkin se niega a aceptar la carne podrida del rancho y se revuelve contra los oficiales. El comandante Golikov ordena el fusilamiento de diez de los revoltosos, pero el contramaestre Vakulinchuk grita: "¡Hermanos! ¿Contra quién vais a disparar?" La guardia deja caer las armas y los marineros arrojan por la borda a los oficiales. En el choque ha fallecido el héroe, Vakulinchuk, ante cuyo cadáver, colocado en el muelle, desfilaba una muchedumbre inmensa. Los cosacos salen del cuartel y disparan contra el pueblo que acudía a vitorear a los marineros revolucionarios. Desde el buque se replica bombardeando el cuartel de los cosacos. Inmediatamente llegan varios barcos de guerra zaristas, pero los tripulantes se niegan a disparar contra el Potemkin y el acorazado sale lenta y majestuosamente del puerto y se pierde en la niebla, en alta mar.

SECUENCIA SELECCIONADA:

Masacre de la escalera de Odessa.

RAFAEL ALBERTI: "*Los ángeles muertos*", poema *Sobre los ángeles*. Escrito entre 1927 y 1928; pieza clave del surrealismo. En: Rafael Alberti. *Obra completa*. Poesía, ed. Luis García Montero, Aguilar, Madrid, 1988, 3 vols.

LOS ÁNGELES MUERTOS

Buscad, buscadlos:
 en el insomnio de las cañerías olvidadas,
 en los cauces interrumpidos por el silencio de las basuras.
 No lejos de los charcos incapaces de guardar una nube,
 unos ojos perdidos,
 una sortija rota
 o una estrella pisoteada.

Porque yo los he visto:
 en esos escombros momentáneos que aparecen en las neblinas.
 Porque yo los he tocado:
 en el destierro de un ladrillo difunto,
 venido a la nada desde una torre o un carro.
 Nunca más allá de las chimeneas que se derrumban
 ni de esas hojas tenaces que se estampan en los zapatos.
 En todo esto.

Mas en esas astillas vagabundas que se consumen sin fuego,
 en esas ausencias hundidas que sufren los muebles desvencijados,
 no a mucha distancia de los nombres y signos que se enfrían en
 las paredes.

Buscad, buscadlos:
 debajo de la gota de cera que sepulta la palabra de un libro
 o la firma de uno de esos rincones de cartas
 que trae rodando el polvo.
 Cerca del casco perdido de una botella,
 de una suela extraviada en la nieve,
 de una navaja de afeitar abandonada al borde de un precipicio.

ARTES PLÁSTICAS: PINTURA

SALVADOR DALÍ: "*Los placeres iluminados*", óleo y colage sobre madera, 24 x 34,5 cm. Año: 1929. New York, Museum of Modern Art. Según el autor: "*pintura paranoico-crítica*"; "*no importa que los demás entiendan mi pintura, lo importante es que la entienda yo*".

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA:

El cuadro presenta en el centro, abajo, la figura de una mujer deformada, con las manos ensangrentadas, ayudada y sujeta por un hombre, sobresaliendo ambos de una ola. Hacia la izquierda aparece, desde abajo, un brazo con un cuchillo, también ensangrentado. Sobre las dos figuras principales hay imágenes unidas entre sí por referencias inciertas y dispuestas en un paisaje desértico, como si se tratara de visiones oníricas. Arriba, a la izquierda, aparece un huevo deformado y roto cuya yema parece una manzana o un sol. Dominan la composición, no obstante, tres cajas con la parte anterior pintada. En la caja central, en agujeros alargados del cielo, inserta objetos y perfiles que nadan en el azul. A su derecha, un desnudo mira esta caja. La caja de la derecha presenta dunas alineadas en diagonal, entre las que pedalean ciclistas con huevos en la cabeza. Arriba, sobre una cuarta caja lejana que aparece como un pedestal, se encuentra una copa con forma de mujer vista de frente, que genera otra copa aún mayor también con forma de mujer vista de perfil: se ven los mangos de ambas copas y las mujeres tienen expresión risueña. La mayor de las copas-mujeres está unida a la cabeza de una fiera, cuya aspecto recuerda al de un león del arte chino. Con la técnica del colage, está insertado un tótem entre la caja central y la de la izquierda; en esta última hay una fotografía arquitectónica (probablemente el lateral de la iglesia milanesa de Santa María de las Gracias), sobre la que hay otro huevo y un hombre con sombrero indicando en esa dirección. Por último, hay una serie de figuraciones menores: la sombra de la mano, que recuerda la silueta de un ave rapaz; una sombra humana alargada, varias figuras en la línea del horizonte ...

Eisenstein: "El acorazado Potemkin"

Símbolos relevantes detectados	Ideas que transmiten y/o	Sentimien-tos que transmiten y/o	Sensaciones que producen
1.			
2.			
3.			
4.			
5.			
6.			
7.			
8.			
Descripción del conflicto			

Rafael Alberti: "Los ángeles muertos"

Símbolos relevantes detectados	Ideas que transmiten y/o	Sentimien-tos que transmiten y/o	Sensaciones que producen
1.			
2.			
3.			
4.			
5.			
6.			
7.			
8.			
Descripción del conflicto			

Salvador Dalí: "Los placeres iluminados"

Símbolos relevantes detectados	Ideas que transmiten y/o	Sentimien-tos que transmiten y/o	Sensaciones que producen
1.			
2.			
3.			
4.			
5.			
6.			
7.			
8.			

Descripción del conflicto

--



Documentación complementaria

Conceptos básicos para el desarrollo de la actividad:

Vanguardias. (en Guillermo de Torre). Los novecentistas habían introducido novedades, pero no se podía hablar de ruptura sino de depuración o de innovación. En cambio, los vanguardistas suponen una verdadera ruptura. Son movimientos de choque, de ruptura y apertura al mismo tiempo. No aspiraban a ninguna permanencia y menos a la inmovilidad. Su espíritu es combativo, polémico, de cambio y evolución. Con el término de "vanguardias", tomado del francés *avant-garde*, se designan aquellos movimientos que se opusieron a la estética anterior y que proponen, con sus manifiestos, concepciones profundamente nuevas del arte y de las letras. Junto a rasgos comunes con el Novecentismo, como el antirromanticismo, el europeísmo, la afirmación de la autonomía del arte, se observa un alejamiento de la realidad aparente, como decisiva ruptura con cualquier forma de realismo. También se observa la deshumanización de la que hablaba Ortega y Gasset. Se pretende, en definitiva, una búsqueda de nuevas formas y de un nuevo lenguaje.

Selección de términos fílmicos

Como material complementario, reproducimos aquí una selección de términos cinematográficos muy útiles para incrementar el léxico específico de los alumnos/as. Pertenece a la obra coordinada por Ana M^a Platas Tasende (1994:355-356).

Angulación. Posición de la cámara con respecto a lo que se filma. La angulación se denomina normal cuando la toma se realiza a la altura de los ojos.

Barrido. Elipse temporal que consiste en pasar de un plano a otro mediante un movimiento rápido y seco de cámara.

Campo. Espacio visual que puede captar la cámara desde la posición en que se encuentra.

Contraluz. Efecto visual que se produce cuando la cámara registra las imágenes teniendo el foco de luz de cara.

Contrapicado. Angulación que se obtiene cuando la cámara graba desde abajo hacia arriba.

Corte. Transición temporal simple que consiste en pasar de un plano a otro a través de un enlace directo.

Créditos. Título de la película, de los nombres del director, de los técnicos, de los intérpretes, etc., que suelen aparecer al inicio o al final de la proyección.

Desenfoque. Falta de nitidez de la imagen que se produce por defectos de enfoque. Suele utilizarse para marcar transiciones temporales o como efecto estético.

Encadenado. Consiste en unir dos planos a través de un efecto óptico de imágenes superpuestas: mientras unas desaparecen surgen las otras hasta la fijación definitiva del nuevo plano. Puede utilizarse para indicar una transición temporal.

Encuadre. Espacio delimitado por la cámara. Este espacio fue previamente elegido y definido por el director de fotografía con el visto bueno del director del filme.

Enfoque. Consiste en poner correctamente el objetivo de la cámara para obtener una imagen nítida.

Flas-Back. Literalmente significa "vuelta atrás". Forma narrativa que se utiliza para evocar sucesos pretéritos o imágenes oníricas. Es lo mismo que analepsis.

Flash forward. Salto hacia adelante en el tiempo. Forma narrativa que avanza aspectos que corresponden al futuro. Es lo mismo que prolepsis.

Flou. Imagen nublada que se obtiene al aplicar un filtro adecuado delante del objetivo. Suele utilizarse para evocar aspectos del pasado o pensamientos oníricos.

Fuera de campo. Diálogo o acción que tiene lugar fuera del campo visual que encuadra la cámara.

Fundido en negro. Plano que se hace cada vez más oscuro, hasta que la pantalla aparece totalmente en negro.

Gran pilado general. Es el plano que tiene un encuadre muy amplio. Se utiliza para describir el escenario.

Gran primer plano. El encuadre es muy reducido: parte del rostro de la figura humana o porción de un objeto. Se utiliza para acercar al espectador al mundo interior de los personajes.

Montaje. Proceso de seleccionar, ordenar y unir todos los planos rodados según una determinada organización narrativa y un ritmo adecuado.

Panorámica. Movimiento de la cámara sobre su propio eje. El movimiento puede ser de izquierda a derecha (panorámica horizontal), de arriba hacia abajo (panorámica vertical), o la combinación de los dos (panorámica oblicua).

Planificación. Descripción de los planos de un guión.

Plano. Conjunto de imágenes que constituyen una misma toma.

Plano americano. Plano que encuadra a la persona humana desde las rodillas hacia arriba.

Plano general. Es el que registra a la persona de cuerpo entero. Se utiliza para situar a los personajes en un escenario y registrar sus acciones.

Plano medio. Es el que encuadra a la figura humana de la cintura para arriba.

Plano subjetivo. Es el que muestra lo mismo que ven los ojos de un personaje.

Profundidad de campo. Espacio entre el primer y el segundo términos que aparecen aceptablemente enfocados en un mismo encuadre.

Ritmo. Impresión dinámica creada por la duración de los planos y la movilidad física, psicológica y dramática. Así como también por el efecto del montaje.

Secuencia. Conjunto de escenas que forman parte de una misma unidad narrativa.

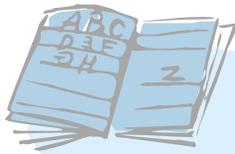
Travelling. Movimiento real de cámara a través del espacio. La cámara puede desplazarse sobre un móvil (dolly, grúa), sobre raíles, sobre los hombros del operador, sobre un coche, etc.

Voz en off. Voz que está fuera del campo de la imagen. Suele utilizarse para monólogos y comentarios de imágenes.

Zoom. Es un objetivo que permite alejar o acercar los objetos y las figuras humanas sin necesidad de mover la cámara. A diferencia del travelling, el zoom distorsiona la perspectiva espacial.

Tema 2.3.:

Autoconocimiento emocional



Guía para el profesorado

Introducción

Afirmábamos en la introducción dedicada a los sentimientos que, muchas veces, las personas no encuentran las causas y motivos de sus sentimientos porque tienen miedo a saber sobre sí mismas. Veíamos también que a un analfabetismo emocional, que podemos catalogar de cultural, se le añadía a veces un problema de alexitimia o dificultad para verbalizar y comunicar los propios sentimientos. Este capítulo lo vamos a dedicar al conocimiento de nuestras emociones, dedicación que requiere dos aspectos (en Greenberg;2000:21): el apoyo empático y la validación de otro ser humano y las habilidades de autoconocimiento emocional que vamos a tratar de resumir en esta introducción. Empezaremos con una recomendación de Leslie Greenberg (2000:32):

“La lección, en la vida actual, es que la inteligencia emocional implica que nuestras emociones nos movilicen y que nuestra razón nos guíe. Integrar la cabeza y el corazón supone que la acción incitada por la emoción sea razonada”.

Efectivamente, aplicar la inteligencia emocional (2000:315) ayuda a tomar mayor conciencia de las emociones propias; a tener mayor empatía con los sentimientos propios y con los de las demás personas; a desarrollar mayores habilidades para dar un sentido a las emociones propias cuando se reflexiona en el mismo momento en que se expe-

rimentan; y a adquirir una mejor capacidad de regulación y de auto-consuelo.

Todas las tipologías y clasificación de sentimientos que hemos abordado en capítulos anteriores vamos a aplicarlas ahora en el conocimiento del proceso emocional básico (2000:151-172)¹. Éste tiene ocho principios fundamentales:

Fase I.- Acceder.

1. Ser consciente de tus emociones.
2. Dar la bienvenida a tu experiencia emocional.
3. Describir tus emociones con palabras.
4. Identificar tu experiencia primaria.
5. Evaluar si un sentimiento primario es saludable o no.

Fase II.- Salir.

6. Identificar los pensamientos destructivos que acompañan a la emoción desadaptativa.
7. Encontrar emociones y necesidades adaptativas alternativas.
8. Transformar la emoción desadaptativa y los pensamientos destructivos.

Por otra parte, el autoconocimiento emocional no sólo se ocupa de sentir y diferenciar las emociones y sentimientos, sino que también trata de regular y manejar tanto la experiencia emocional como su expresión. Greenberg (2000:324-325) lo explica con gran claridad:

“Por eso, la simbolización y la reflexión en torno a los sentimientos son importantes, pues insertan tu mente entre la situación y la acción. En última instancia, cualquier respuesta emocional supone excitación e inhibición. Lo que se siente o se expresa depende de un equilibrio cambiante entre soltar y contener. La emoción implica un control dual; este tipo de control es muy común en los sistemas biológicos. La emotividad cuenta con un sistema regulador, y la razón y la reflexión son una parte fundamental de ese sistema”.

Esta referencia a la simbolización de *“emociones-corporalmente-sentidas”* (2000:329) nos parece de gran trascendencia, puesto que vuelve a relacionarse con los dos elementos nucleares del conocimiento heterogenético: el cuerpo y el símbolo. El cuerpo es el mediador entre nuestro yo y el mun-

do exterior, quien percibe y siente. En consecuencia, explorar y conocer nuestro propio cuerpo, sus capacidades y limitaciones, es una tarea ineludible. El símbolo, por su parte, es capaz de captar y transmitir el conjunto de sensaciones, emociones y conceptos que afloran en una situación. Que los alumnos expresen sus sentimientos a través de imágenes simbólicas puede ser un magnífico corolario a todo el trabajo de autoconocimiento.

Por último, Greenberg (2000:150 y 183) propone, tras numerosos ejercicios dedicados a cada paso del proceso emocional básico, dos tablas de trabajo, que reproducimos a continuación para que cada alumno y alumna las trabaje durante la realización de las actividades.

Fichas de trabajo para el alumno/a

Figuran a continuación las tablas que proponemos se fotocopien para el alumnado y se puedan consultar para las actividades de este bloque

Tabla para acceder a los sentimientos

Paso 1

¿Cuál es tu emoción o tendencia de acción? Queda mejor descrita por:

- a) Una emoción o palabra que denomine un sentimiento.
- b) Una tendencia de acción.

Paso 2

¿Cuál es la situación a la que reaccionas?

- a) Un suceso.
- b) Una experiencia interna.
- c) Otra persona.

Paso 3

¿Cuáles son los pensamientos que acompañan la emoción?

.....

Paso 4

¿Cuál es la necesidad/meta/interés que se satisface o no en la situación?

.....

Paso 5

Establece tu emoción primaria:

¿Es la emoción (del paso 1) primaria o no? Si no, ¿es secundaria o instrumental?

.....

Tabla para re-estructurar los sentimientos

Paso 1

¿Cuál es el sentimiento primario desadaptativo en tu cuerpo? Dale la bienvenida.

- a) ¿Qué intensidad tiene? (1-10).
- b) ¿Necesitas regularlo o crear distancia? Si es así, ¿cómo?

Paso 2

¿Cuáles son las voces, pensamientos o creencias destructivas en tu cabeza?

- a) ¿Cuál es el tono de las voces? (usualmente desprecio u hostilidad).
- b) ¿Proviene la voz de alguien conocido?

Paso 3

¿Qué otro sentimiento tienes?

¿Cuál es tu respuesta emocional adaptativa? Dale voz.

Paso 4

¿Cuál es la necesidad/meta/interés básico en tu emoción primaria adaptativa?

¿Qué necesitas de ti mismo? ¿Qué necesitas de otras personas?

Paso 5

Pon en contacto los sentimientos y necesidades adaptativas con el estado desadaptativo.

- a) Identifica tus pensamientos destructivos y obsérvalos objetivamente, desde fuera.
- b) Integra tus puntos fuertes y tus recursos.

2. Objetivos

- Expresarse oralmente y por escrito con coherencia y corrección, de acuerdo con las diferentes finalidades y situaciones comunicativas, adoptando progresivamente un estilo expresivo propio que dimane del autoconocimiento emocional y del conocimiento del otro.
- Utilizar la lengua y el conocimiento artístico como instrumentos para la comprensión y análisis de la realidad, la fijación y el desarrollo de un pensamiento heterogénico (perceptual, emocional y racional), y la regulación de la propia actividad humana .

3. Secuencia de las actividades

ACTIVIDAD 25: *Haciendo memoria*

- *Descripción:* Con esta actividad pretendemos que el alumnado pueda reconocer y nombrar sus propias emociones y percepciones. Para ello, y de manera individual les pediremos que recuerden una experiencia en la que hayan experimentado sensaciones y emociones especiales. Tras detectarlas, deberán buscar un símbolo que exprese lo sentido en ese momento y describir la situación escogida.
- *Dinámica:* individual.
- *Tiempo aproximado:* 50 minutos.
- *Materiales necesarios:* Actividad 25

ACTIVIDAD 26: *Mi relato*

- *Descripción:* Partiendo de la actividad anterior, el alumnado deberá integrar esa información en un relato. Para ello les facilitamos los pasos necesarios para su elaboración. Reconocer y expresar las propias emociones es el paso necesario para poder conocer y ponerse en el lugar del "otro", objetivo del siguiente bloque.
- *Dinámica:* individual.
- *Tiempo aproximado:* 50 minutos.
- *Ver:* Documentación complementaria.



Actividad 25



Haciendo memoria

1

Recuerda una situación en la que hayas percibido sensaciones y emociones especiales: el día que empezaste a salir con el chico o chica que te gusta o el día que rompisteis, la muerte de un ser querido, un examen importante, el día que comienzan las fiestas de tu ciudad, la cena de fin de curso...

2

Observa las sensaciones y emociones que tuviste en ese momento.

Sensaciones	
Ópticas	
Acústicas	
Olfativas	
Gustativas	
Térmicas	
Ponderales	
Táctiles	
Cenestésicas	
Esterognósticas	

3

¿Hay algún objeto, ser, etc. que pueda simbolizar lo que percibiste? Piensa en algún símbolo que puedas utilizar.

4

Integra todos los pasos anteriores en la redacción de la descripción de la situación vivida o imaginada.



Actividad 26



Mi relato

1

Con la descripción de la actividad anterior como aporte de ideas, elige un género (lírico, narrativo o dramático) y selecciona los rasgos, el enfoque y el tema.

2

Piensa en la disposición del texto teniendo en cuenta el género elegido.

3

Escoge si quieres escribirlo:

- De forma autobiográfica o con distintos personajes.
- Si deseas darle el soporte de una historia (en caso de que hayas elegido el género narrativo y dramático) o que sea mera transmisión de tus sentimientos (género lírico).
- Si quieres crear la ilusión de referencialidad (imitando el lenguaje habitual) o la denegación (creando una estética bella y literaria).

4

Dependiendo de esta última elección, trabaja los planos del lenguaje o el ornatus, respectivamente y redacta el texto.

5

Léelo, corrígelo y embellécelo.

6

Por último, y de forma voluntaria, la persona que lo desee leerá su relato al resto de la clase.

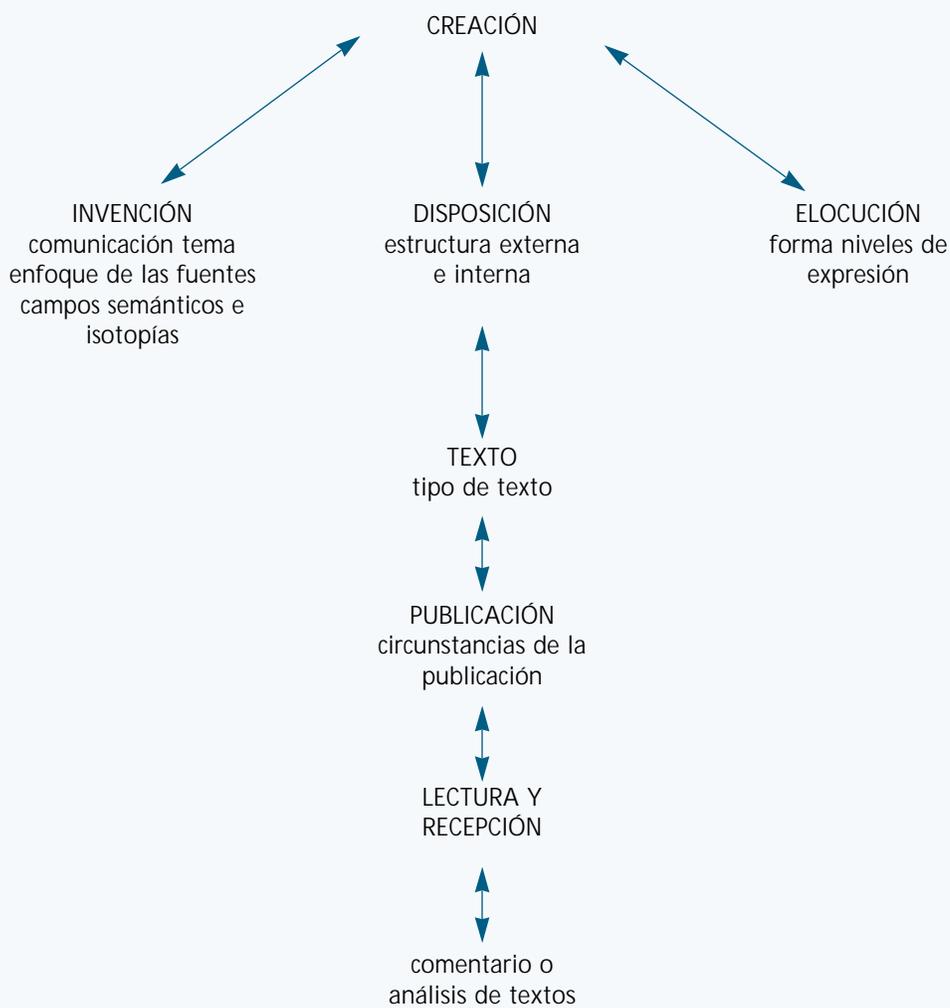


Documentación complementaria

Conceptos básicos para el desarrollo de la actividad:

Dos direcciones de la literatura: taller creativo comentario de textos. La Literatura es el arte de crear belleza con la utilización del lenguaje, es decir, con la función poética. Se sirve, para ello, de la subjetividad, de la transmisión de ideas, de los sentimientos y sensaciones individuales, y de un uso desviado o estético del propio lenguaje. Hemos aprendido ya que toda creación literaria consta de tres fases: invención, disposición y elocución. Del mismo modo, sabemos que el comentario de textos aborda el análisis de la comunicación de texto, la determinación del tema e isotopías principales, de su estructura (externa e interna) y de la forma. Ambos conceptos, creación y comentario de textos, no son más que el mismo proceso recorrido en sentido inverso. Por ello, representan la esencia de la Literatura.

NOTA: EN MAYÚSCULA ESTÁ DESTACADO EL CIRCUITO DE LA CREACIÓN LITERARIA Y EN MINÚSCULA, EL DEL COMENTARIO DE TEXTOS (SENTIDO INVERSO).



Invencción. La invención enfoca, en un primer momento, la ideación de un tema. En este punto hay que diferenciar los grandes temas o epígrafes imprecisos (amor, odio, etc.) de la determinación de un tema explícito expresable en una oración donde se predica algo de esos sintagmas nominales (ej. el odio a lo diferente provoca diversos tipos de marginación). Tiene dos fases:

A) APOORTE DE IDEAS: anotar ideas que provienen de varias fuentes.

- Imaginación.
- Memoria personal y de otras personas.
- Experiencia personal y de otras personas.
- Observación y reflexión.
- Bibliografía.

B) SELECCIÓN EN FUNCIÓN DEL TEMA O TESIS.

- Se eliminan las ideas que no se dominan.
- Se prescinde de las ideas que no tienen relación con el tema.
- Se margina aquello que no sea exacto y preciso.
- Aparte del tema, se selecciona en función del enfoque: humorístico, serio, etc.

Disposición. La disposición es ordenar las ideas, para lograr la máxima claridad. Todas las ideas deben respetar dos reglas en el seno del texto:

A) REGLA DE UNIDAD: todas las ideas se subordinan al tema y al enfoque escogidos.

B) REGLA DE PROGRESIÓN: todas las ideas deben avanzar hacia la conclusión sin detenciones, repeticiones ni desviaciones.

Tema II.4.:

Conocimiento emocional del otro: la empatía



Guía para el profesorado

Introducción

En el conocimiento perceptual del otro ya abordábamos conceptos tan importantes como la asertividad y la empatía. Ciertamente, a una percepción matizada y empática del otro debe acompañar un conocimiento emocional y empático.

Para conseguir el encuentro con el otro que propugnábamos, debemos fomentar el crecimiento

moral o ético de nuestros/as alumnos/as. No podemos olvidar, como dice Castilla del Pino (2000), que todo valor no es algo abstracto, sino que está asociado a un sentimiento.

Como pequeña guía de observación, recurrimos a un resumen de los seis famosos estadios ascendentes del desarrollo moral de L. Kohlberg (1984):

	Estadio	Descripción
1º	Heteronomía.	Estadio pre-moral propio de la infancia. El bien y el mal lo definen agentes externos mediante el premio y el castigo.
2º	Individualismo.	Propio de la infancia (hacia los cinco años), cuando se descubren las reglas del juego. Hacemos a los demás lo que ellos nos hacen. Cumplimos las reglas por egoísmo, para que nos dejen jugar.
3º	Expectativas interpersonales.	Hacemos las cosas por el deseo de agradar y de ser aceptados. Dura hasta la adultez moral (hacia los veinte años). Muchos adultos se quedan en este estadio.
4º	Sistema social y conciencia.	Se actúa bien porque se ha llegado libremente a un compromiso. Así, se cumple la obligación por responsabilidad, pero no se hace nada más allá de ésta.
5º	Contrato social.	Todos los seres humanos tienen derechos. La persona se interesa por los problemas del mundo, por la vida y la libertad.
6º	Principios éticos universales.	No sólo se defienden los derechos básicos de todas las personas, sino que se cree en la igualdad y en la dignidad de todas ellas. Se ve el mundo como una gran fraternidad.

2. Objetivos

- Ser conscientes de los prejuicios y estereotipos con los que juzgamos a los que consideramos diferentes.
- Fomentar el interés, respeto, identificación y solidaridad con las personas que son discriminadas por nuestro modelo social

3. Secuencia de las actividades

ACTIVIDAD 27: "El otro"

- *Descripción:* Presentamos dos textos que, de manera diferente, abordan el tema de la homosexualidad. Planteamos al alumnado que detecten las sensaciones y emociones que transmiten. Observaremos la diferencia que existe entre situarnos ante el que creemos diferente desde la empatía y la experiencia o enfrentarnos a él desde los estereotipos sociales.
- *Dinámica:* individual.
- *Tiempo aproximado:* 50 minutos.
- *Materiales necesarios:*
 - Poema: *Si el hombre pudiera decir* de Luis Cernuda
 - Fragmento de *La Colmena* de Camilo José Cela

ACTIVIDAD 28: Mi amigo

- *Descripción:* Ahora será ella/o alumno/a quien se enfrente a sus propios estereotipos. Proponemos un juego en el que cada uno/a se imaginará cómo reaccionaría si su mejor amigo le dice que es homosexual. Analizaremos nuestras sensaciones, emociones, ideas para finalizar con un relato que describa la experiencia. Trataremos de desenmascarar y analizar nuestros prejuicios para poder encontrarnos de manera solidaria con el que marcamos con la señal de "diferente".
- *Dinámica:* individual.
- *Tiempo aproximado:* 50 minutos.



Actividad 27



“El otro”

1

A continuación os presentamos dos obras que abordan el tema de la homosexualidad desde diferentes perspectivas. En el primer texto, Luis Cernuda escribe desde la experiencia personal de la homosexualidad. En el segundo, Camilo José Cela, nos da una imagen particular de dos personas homosexuales desde una descripción externa. Os proponemos profundizar en la visión de la homosexualidad que están transmitiendo estos dos autores. Para ello, comenzad leyendo detenidamente los dos textos

Texto 1. Si el hombre pudiera decir¹

Si el hombre pudiera decir lo que ama,
Si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo
Como una nube en la luz;
Si como muros que se derrumban,
Para saludar la verdad erguida en medio,
Pudiera derrumbar su cuerpo, dejando sólo la verdad de su amor,
La verdad de sí mismo,
Que no se llama gloria, fortuna o ambición,
Sino amor o deseo,
Yo sería aquel que imaginaba;
Aquel que con su lengua, sus ojos y sus manos
Proclama ante los hombres la verdad ignorada,
La verdad de su amor verdadero.

Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien
Cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío;
Alguien por quien me olvido de esta existencia mezquina,
Por quien el día y la noche son para mí lo que quiera.
Y mi cuerpo y espíritu flotan en su cuerpo y espíritu
Como leños perdidos que el mar anega o levanta
Libremente, con la libertad del amor,
La única libertad que me exalta,
La única libertad por que muero.
Tú justificas mi existencia:
Si no te conozco, no he vivido;
Si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido.

LUIS CERNUDA, ANTOLOGÍA, P. 108.
RABINDRANATH TAGORE, ÚLTIMOS POEMAS, PP. 62-63.

¹ Para la obra de Luis Cernuda remitimos a la bibliografía seleccionada en la Antología editada por José María Capote Benot, que es la que hemos utilizado.

Texto 2. La Colmena¹

El señor Suárez se estaba fumando un purito que le regaló Pepe, el Astilla.

-¡Ay, qué rico me sabe! Tiene tu aroma.

El señor Suárez miró a los ojos de su amigo.

-¿Vamos a tomarnos unos chatos? Yo no tengo ganas de cenar; estando contigo se me quita el apetito.

-Bueno, vámonos.

-¿Me dejas que te invite?

La Fotógrafa y el Astilla se fueron, muy cogiditos del brazo, por la calle del Prado arriba, por la acera de la izquierda, según se sube, donde hay unos billares. Algunas personas, al verlos, volvían un poco la cabeza.

-¿Nos metemos aquí un rato, a ver posturas?

-No, déjalo; el otro día por poco me meten un taco por la boca.

-¡Qué bestias! Es que hay hombres sin cultura, ¡hay que ver! ¡Qué barbaridad! Te habrás llevado un susto inmenso, ¿verdad, Astillita?

Pepe, el Astilla, se puso de mal humor.

-Oye, le vas a llamar Astilla a tu madre.

Al señor Suárez le dio la histeria.

-¡Ay, mi mamita! ¡Ay, qué le habrá pasado! ¡Ay, Dios mío!

-¿Te quieres callar?

-Perdóname, Pepe, ya no te hablaré más de mi mamá. ¡Ay, pobrecita! Oye, Pepe, ¿me compras una flor? Quiero que me compres una camelia roja; yendo contigo conviene llevar el cartelito de prohibido...

Pepe, el Astilla, sonrió, muy ufano, y le compró al señor Suárez una camelia roja.

-Póntela en la solapa.

-Donde tú quieras.

(...)

Don Ibrahím le decía al señor juez:

-Mire usted, señor juez, nosotros nada hemos podido esclarecer. Cada vecino registró su propio domicilio y nada hemos encontrado que nos llamase la atención.

Un vecino del principal, don Fernando Cazuela, procurador de los tribunales, miró para el suelo; él sí había encontrado algo.

El juez interrogó a don Ibrahím.

-Vayamos por partes. ¿La finada tenía familia?

-Sí, señor juez, un hijo.

-¿Dónde está?

-¡Uf, cualquiera lo sabe, señor juez! Es un chico de malas costumbres.

-¿Mujeriego?

-Pues no, señor juez, mujeriego no.

-¿Quizás jugador?

-Pues no, que yo sepa, no.

El juez miró para don Ibrahím.

-¿Bebedor?

-No, no, tampoco bebedor.

El juez ensayó una sonrisita un poco molesta.

-Oiga usted, ¿a qué llama usted malas costumbres? ¿A coleccionar sellos?

Don Ibrahím se picó.

-No, señor, yo llamo malas costumbres a muchas cosas; por ejemplo, a ser marica.

-¡Ah, vamos! El hijo de la finada es marica.

-Sí, señor juez, un marica como una catedral.

-¡Ya! Bien, señores, muchas gracias a todos. Retírense a sus cuartos, por favor; si los necesito ya les requeriré.

Los vecinos, obedientemente, se fueron volviendo a sus cuartos. Don Fernando Cazuela, al llegar al principal derecha, se encontró con que su mujer estaba hecha un mar de llanto.

-¡Ay, Fernando! ¡Mátame si quieres! Pero que nuestro hijito no se entere de nada.

-No, hija, ¡cómo te voy a matar con el juzgado en casa! Anda, vete a la cama. ¡Lo único que nos faltaba ahora es que tu querido resultase el asesino de doña Margot!

CAMILO JOSÉ CELA,
LA COLMENA, PP. 147-148 Y 151-152.

¹ Para La Colmena hemos utilizado la edición de Jorge Urrutia, donde se puede encontrar una excelente bibliografía.

Completa la tabla de sensaciones y emociones que os sugieran los dos textos, tal y como hemos venido trabajando en actividades anteriores.

<i>Si el hombre pudiera decir. Luis Cernuda</i>							
Elementos textuales	Levantar su amor por el cielo.	Nube en la luz.	Muros que se derrumban.	Derrumbar su cuerpo.	Cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío.	El día y la noche.	Leños perdidos que el mar anega o levanta.
Ópticas							
Acústicas							
Olfativas							
Gustativas							
Térmicas							
Ponderales							
Táctiles							
Cenestéticas							
Esterognósicas							

Homoerotismo: elementos textuales	Tribu – Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
Si el hombre pudiera decir lo que ama.			
Pudiera levantar su amor por el cielo.			
Para saludar la verdad erguida.			
Pudiera derrumbar su cuerpo, dejando sólo la verdad de su amor.			
La verdad de sí mismo.			
Sino amor o deseo.			
Proclama ante los hombres la verdad ignorada.			
Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien.			
Alguien por quien me olvido de esta existencia mezquina.			
Alguien por quien me olvido de esta existencia mezquina.			
Mi cuerpo y espíritu flotan en su cuerpo y espíritu.			
Tú justificas mi existencia.			
Si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido.			

La Colmena. Camilo José Cela

Homoe-rotismo: elementos textuales	Un purito.	-¡Ay, qué rico me sabe! Tiene tu aroma.	-¿Vamos a tomarnos unos chatos?	La Fotógrafa y el Astilla se fueron, muy cogiditos del brazo.	-¿Nos metemos aquí un rato, a ver posturas?	Quiero que me compres una camelia roja.	Registró su propio domicilio.	Un marica como una catedral.
Ópticas								
Acústicas								
Olfativas								
Gustativas								
Térmicas								
Ponderales								
Táctiles								
Cenestéticas								
Esterognósticas								

Homoerotismo: elementos textuales	Tribu – Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
Estando contigo se me quita el apetito.			
Muy cogiditos del brazo.			
Algunas personas, al verlos, volvían un poco la cabeza.			
El otro día por poco me meten un taco por la boca.			
Un susto inmenso.			
Pepe, el Astilla, se puso de mal humor.			
Al señor Suárez le dio la histeria.			
Yendo contigo conviene llevar el cartelito de prohibido...			
Pepe, el Astilla, sonrió, muy ufano,			
Un vecino del principal (...) miró para el suelo.			
Don Ibrahím se picó.			
Un marica como una catedral.			
Su mujer estaba hecha un mar de llanto.			

3

Detecta las diferencias de sensaciones y de sentimientos y emociones en los dos textos.

DIFERENCIAS		
	<i>VISIÓN DEL OTRO</i> <i>Texto de Luis Cernuda</i>	<i>VISIÓN SOBRE EL OTRO</i> <i>Texto de Camilo José Cela</i>
Sensaciones		
Emociones y sentimientos		



Solucionario para el profesorado

<i>Si el hombre pudiera decir.</i> Luis Cernuda							
Elementos textuales	Levantar su amor por el cielo.	Nube en la luz.	Muros que se derrumban.	Derrumbar su cuerpo.	Cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío.	El día y la noche.	Leños perdidos que el mar anega o levanta.
Ópticas	Color azul. Luz.	Blancura, luminosidad.	Imágenes de las ruinas.	Imagen del cuerpo.		Luz y oscuridad.	Imágenes de los leños en el mar.
Acústicas	Silencio		Sonido del muro al caer.	Sonido del cuerpo al caer.	Sonido de su nombre, castañeteo de dientes.	Sonido y silencio.	Sonido del mar.
Olfativas			Olor a polvo en el aire.	Olor del cuerpo.			Olor del mar.
Gustativas			Gusto reseco del polvo.				Gusto salado del mar.
Térmicas	Calor.			Calor.	Frío.	Calor y frío.	Frescura de las aguas.
Ponderales				Peso del cuerpo.			
Táctiles		Esponjosidad.		Tacto de su cuerpo.	Escalofrío y frotamiento.		Tacto húmedo del agua.
Cenestéticas	Ascender.		Movimiento del derrumbe, caída.	Movimiento del derrumbe, caída.		Movimiento en contraste: hundirse o levantarse	
Esterognósticas	Inmensidad del cielo.		Caída permite ver detrás del muro.			Inmensidad.	

Homoerotismo: elementos textuales	Tribu – Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
Si el hombre pudiera decir lo que ama.	XXII: Experiencias derivadas de la evaluación negativa de uno mismo.	Vergüenza.	Autovalorativo inadecuado.
Pudiera levantar su amor por el cielo.	Tribu XX: Experiencia y deseo de un bien.	Amor.	Alovalorativo adecuado.
Para saludar la verdad erguida.	VII: Experiencia de ausencia o disminución de una alteración desagradable.	Alivio.	Alovalorativo adecuado.
Pudiera derrumbar su cuerpo, dejando sólo la verdad de su amor.	XXII: Experiencias derivadas de la evaluación negativa de uno mismo.	Autodesprecio – vergüenza (autoestima baja).	Autovalorativo inadecuado.
La verdad de sí mismo.	XXI: Experiencias derivadas de la evaluación positiva de uno mismo.	Orgullo (autoestima positiva).	Autovalorativo adecuado.
Sino amor o deseo.	Tribu XX: Experiencia y deseo de un bien.	Amor (homo)erótico.	Alovalorativo adecuado.
Proclama ante los hombres la verdad ignorada.	XXI: Experiencias derivadas de la evaluación positiva de uno mismo.	Orgullo (autoestima positiva).	Autovalorativo adecuado.
Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien.	Tribu XX: Experiencia y deseo de un bien.	Amor (homo)erótico.	Alovalorativo adecuado.
Alguien por quien me olvido de esta existencia mezquina.	II: Experiencia de aversión física, psicológica o moral. Asco.	Asco.	Alovalorativo inadecuado.
Alguien por quien me olvido de esta existencia mezquina.	Tribu XX: Experiencia y deseo de un bien.	Amor y amor (homo)erótico.	Alovalorativo adecuado.
Mi cuerpo y espíritu flotan en su cuerpo y espíritu.	Tribu XX: Experiencia y deseo de un bien.	Amor y amor (homo)erótico.	Alovalorativo adecuado.
Tú justificas mi existencia.	Tribu XX: Experiencia y deseo de un bien.	Amor y amor (homo)erótico.	Alovalorativo adecuado.
Si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido.	Tribu XX: Experiencia y deseo de un bien.	Amor y amor (homo)erótico.	Alovalorativo adecuado.

La Colmena. Camilo José Cela

Homoe-rotismo: elementos textuales	Un purito	-¡Ay, qué rico me sabe! Tiene tu aroma	-¿Vamos a tomarnos unos chatos?	La Fotógrafa y el Astilla se fueron, muy cogiditos del brazo	-¿Nos metemos aquí un rato, a ver posturas?	Quiero que me compres una camelia roja	Registró su propio domicilio	Un marica como una catedral ¹
Ópticas	Tamaño delgado y pequeño	Gesto afeminado	Color rojo del vino	Gestos afeminados	Imágenes de cuerpos	Color rojo	Desorden. Mirar detenidamente	Hombre afeminado
Acústicas	Sonido de absorción	Interjección afeminada					Sonido del ajetreo	Voz aguda
Olfativas	Olor del tabaco	Olor del puro y del amante	Olor del vino			Olor de la flor		Muy perfumado
Gustativas	Sabor del tabaco	Sabor agradable	Sabor del vino					
Térmicas	Calor	Calor	Frescura	Calor	Calor del interior de los billares			
Ponderales				Sentir el peso del otro				
Táctiles	Tacto del puro		Tacto húmedo del vino	Cogidos del brazo afeminadamente		Textura de la flor	Touchar las cosas	Piel suave
Cenestéticas	Movimientos del fumador		Movimiento de beber	Pasear de los novios	Movimientos eróticos de los jugadores		Levantar, apartar objetos; entrar, salir	Movimientos exagerados, afeminados
Esterognósicas	Volúmenes del humo							

¹ Respondemos las sensaciones que despierta el término despectivo "marica" como estereotipo social.

Homoerotismo: elementos textuales	Tribu – Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación
Estando contigo se me quita el apetito.	XX: Experiencia y deseo de un bien.	Amor (homo)erótico.	Alovalorativo adecuado.
Muy cogiditos del brazo.	X: Experiencia de aversión duradera o negación del valor de alguien.	Desprecio.	Autovalorativo inadecuado.
Algunas personas, al verlos, volvían un poco la cabeza.	X: Experiencia de aversión duradera o negación del valor de alguien.	Desprecio.	Autovalorativo inadecuado.
El otro día por poco me meten un taco por la boca.	X: Experiencia de aversión duradera o negación del valor de alguien.	Odio.	Autovalorativo inadecuado.
Un susto inmenso.	XII: Experiencia de la aparición de un peligro o de algo que excede la posibilidad de control del sujeto.	Susto	Alovalorativo adecuado.
Pepe, el Astilla, se puso de mal humor.	IX: Sentimientos negativos contra lo que obstaculiza el deseo.	Enfado.	Alovalorativo inadecuado.
Al señor Suárez le dio la histeria.	XII: Experiencia de la aparición de un peligro o de algo que excede la posibilidad de control del sujeto.	Horror.	Alovalorativo inadecuado, casi patológico.
Yendo contigo conviene llevar el cartelito de prohibido...	XX: Experiencia y deseo de un bien y X: Experiencia de aversión duradera o negación del valor de alguien (en la utilización de este lenguaje).	Amor (homo)erótico y Desprecio.	Alovalorativo adecuado y alovalorativo inadecuado, respectivamente.
Pepe, el Astilla, sonrió, muy ufano.	XXI: Experiencias derivadas de la evaluación positiva de uno mismo.	Orgullo.	Autovalorativo adecuado.
Un vecino del principal (...) miró para el suelo.	XXII: Experiencias derivadas de la evaluación negativa de uno mismo y XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos.	Vergüenza y Tristeza.	Autovalorativo inadecuado y alovalorativo adecuado, respectivamente.
Don Ibrahím se picó.	IX: Sentimientos negativos contra lo que obstaculiza el deseo.	Enfado.	Alovalorativo inadecuado.
Un marica como una catedral.	X: Experiencia de aversión duradera o negación del valor de alguien.	Desprecio.	Alovalorativo inadecuado.
Su mujer estaba hecha un mar de llanto.	XVI: Experiencia de la pérdida del objeto de nuestros deseos o proyectos y XII: Experiencia de la aparición de un peligro o de algo que excede la posibilidad de control del sujeto.	Tristeza y Miedo.	Alovalorativos adecuados.



Actividad 28



Mi amigo

1

Piensa en tu mejor amigo o amiga. Es la persona con la que mejor conectas, con el que haces más planes, a quien cuentas tus problemas y con quien celebras las buenas noticias. Imagínate por un momento que, un día, mientras dais una vuelta, te dice que es homosexual.

2

Observa desde fuera, como si vieras una película, tu reacción. Mira tus sensaciones cuando el te dice que es homosexual.

Sensaciones	
Ópticas	
Acústicas	
Olfativas	
Gustativas	
Térmicas	
Ponderales	
Táctiles	
Cenestésicas	
Esterognósticas	

3

Fíjate ahora en tus pensamientos, en las ideas que te surgen mientras le escuchas a tu amigo o amiga. Escribe las frases que te vienen a la cabeza. No las juzgues, sólo escúchalas y escríbelas.

Ideas o conceptos
Idea nº 1:
Idea nº 2:
Idea nº 3:

4

Observa ahora qué sentimientos te afloran cuando escuchas a tu amigo o amiga. ¿Qué sientes?

Sentimientos personales	Tribu – Agrupación a la que pertenece	Clan	Clasificación

5

Una vez finalizadas las tablas. Léelas como has observado "la película", desde fuera. Con estos datos, escribe lo que has visto. Empieza por el principio, cuando tu amigo o amiga te confiesa su "secreto". Describe qué te dice, cómo reaccionas, tus sensaciones, las ideas y emociones que sientes. Finalmente, escribe qué le dices a tu amigo. ¿Cómo acaba la escena?

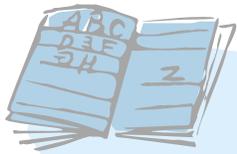
6

Diálogo con el resto de la clase sobre las siguientes cuestiones, de manera que la persona que lo desee, expondrá libremente sus opiniones:

- ¿Crees que socialmente existen estereotipos y prejuicios negativos respecto las personas homosexuales? ¿Cuáles? ¿Qué opinas?
- ¿Tú los tienes?
- ¿Consideras ajustada a la realidad tu imagen de las personas homosexuales?
- ¿Conoces personalmente a algún gay o a alguna lesbiana?
¿Te has puesto alguna vez en su lugar?
- ¿Dónde crees que está el problema?
- ¿Cómo puede mejorar esta situación?

Tema 3.:

Conocimiento racional



Guía para el profesorado

Introducción¹

Gardner (2000) defiende la existencia de inteligencias múltiples. Define la inteligencia como una capacidad, resultado de la suma de la genética y de la educación, con la que el ser humano puede resolver problemas e innovar. Según su opinión, hay siete inteligencias distintas, de las cuales cada persona tiene dos o tres más desarrolladas y las demás, poco o nada. Son las siguientes:

1. Inteligencia lingüística.
2. Inteligencia abstracta.
3. Inteligencia espacial.
4. Inteligencia cinética.
5. Inteligencia musical.
6. Inteligencia intrapersonal.
7. Inteligencia interpersonal.

Es evidente que estas inteligencias integran informaciones que proceden de nuestros sentidos, de nuestras emociones y de nuestro pensamiento racional, al que vamos a referirnos ahora. Aunque Andrés Ortiz-Osés (2000) cree posible su síntesis en su concepto de "razón simbólica o afectiva", Durand (2000:99) prefiere hablar de un "pluralismo coherente" que integra todos estos tipos de conocimiento, sin sintetizar, en su concepto de cuenca semántica. Pero, generalmente, se acepta

el concepto de pensamiento racional como una habilidad cognitiva, sinónimo de análisis objetivo de la realidad. Spivack y Shure (1974) determinan cinco tipos de pensamiento: pensamiento causal, pensamiento alternativo, pensamiento consecuencial, pensamiento de perspectiva y pensamiento medios-fin. Explicaremos brevemente todos ellos en la tabla de trabajo de los/as alumnos/as.

1.1. Información y prejuicios sobre el otro.

Ya hemos explicado anteriormente, lo difícil que es distinguir información y opinión. La información es una presentación objetiva de los hechos, sin tomar partido por ninguna postura, y con aportación de datos fidedignos. Periodísticamente, está asociada sobre todo a la noticia, en la que se pretende responder al quién, qué, cómo, cuándo, dónde y por qué. Frente a ella, la opinión es una valoración más o menos subjetiva de los hechos y presuposición más o menos argumentada de sus consecuencias. La información puede favorecer la extensión de estereotipos (concepto ya explicado en el tema I.3).

1.2. Nuestra opinión argumentada.

Si no queremos caer en estereotipos y prejuicios, es necesario saber distinguir información y opi-

¹ Seguimos en este epígrafe las orientaciones de Manuel Segura (2000).

nión, y aprender a expresar nuestra propia opinión sólidamente argumentada.

La opinión de una persona se puede exponer o argumentar. Exponer es presentar una cuestión, una idea o tesis, para hacerla comprender y darla a conocer a los demás. La exposición pura es infrecuente; normalmente va asociada con la argumentación. Las cualidades básicas de la exposición son: objetividad, claridad y exactitud. La exposición puede estructurarse de formas diversas. Éstas son algunas de las maneras más importantes:

1. Estructura analizante: idea principal más confirmación.
2. Estructura sintetizante: exposición de ideas más conclusión.
3. Esquema encuadrado: idea más explicación, más conclusión.
4. Esquema paralelo: todas las ideas tienen igual importancia; no se subordinan unas a otras.

La argumentación es una forma del discurso oral o escrito que tiene como finalidad persuadir al

receptor de la verdad o importancia de unos determinados contenidos, es decir, aportar razones para sustentar la propia opinión o para refutar la contraria. Presenta dos aspectos:

- Confirmación: aduce pruebas para corroborar o fortalecer el valor de una teoría.
- Refutación: demuestra la falsedad de una idea, una aplicación o un razonamiento.

Las argumentaciones pueden ser de dos tipos. Las argumentaciones inductivas son las que parten de unas premisas para desembocar en la tesis, que ocupa el lugar de la conclusión. Las argumentaciones deductivas, en cambio, presentan en primer lugar la tesis, a la que sigue la confirmación o refutación, para acabar con la conclusión.

Frente a las falacias de otras argumentaciones, nuestra opinión puede estar sustentada en distintos tipos de argumentos, como se puede ver en la tabla de trabajo del alumnado, basada en el resumen de Miguel Ángel Garrido (2000:1998-207).

Tabla de trabajo para el alumnado

A la hora de enfrentarse a un problema, (en nuestro caso el debate), el alumnado debe escoger el tipo de pensamiento racional más adecuado a la situación.

TIPOS DE PENSAMIENTO RACIONAL	
Tipos de pensamiento	Breve caracterización
Causal	Consigue determinar la causa de un problema y dar un análisis correcto de la situación.
Alternativo	Logra imaginar el mayor número de soluciones posibles para un problema.
Consecuencial	Prevé las consecuencias de los actos o de las palabras en el futuro.
De perspectiva	Empatiza con el otro y consigue comprender cómo razona.
Medios-fin	Consiste en saber trazarse unas metas, valorar los recursos materiales y humanos de que se dispone para alcanzarlas, y en programar y distribuir temporalmente las acciones necesarias para lograrlas.

Quando trate de forjarse una opinión, el alumnado deberá elaborar unos argumentos sólidos con los que defenderla.

TIPOS DE ARGUMENTOS	
Tipos de argumentos	Breve caracterización
Ejemplo	Eleva a la categoría general los casos particulares y significativos.
Argumento de autoridad	Nadie puede conocer todo directamente y con profundidad, por lo que se recurre a los expertos o a otras personas de indudable prestigio.
Tautología	Contundencia de lo idéntico. Por ejemplo, "fútbol es fútbol".
Alternativa	Excluye las posibilidades intermedias incitando a tomar partido por una de las dos.
Dilema	Obliga a escoger uno de dos caminos que nos conducen a una misma conclusión.
Argumento de cantidad	Relacionado modernamente con las estadísticas, se basa en que es preferible la opinión mayoritaria a la minoritaria, lo general a lo excepcional.

2. Objetivos

- Interpretar el discurso procedente de los medios de comunicación y del imaginario colectivo, con especial atención al análisis de la expresión oral y escrita, así como a su relación con los códigos no verbales, con el fin de ampliar las destrezas discursivas y desarrollar, a la vez, una actitud crítica ante dichos mensajes.
- Analizar y juzgar críticamente los diferentes procedimientos de manipulación individual o colectiva que se realizan por medio del lenguaje
- Potenciar el interés, respeto, identificación y solidaridad con otras personas siendo conscientes de los prejuicios y estereotipos que nos dificultan esa identificación.

3. Secuencia de las actividades

ACTIVIDAD 29: Información, opinión y prejuicio

- *Descripción:* Esta actividad y la siguiente van encaminadas a desarrollar un talante crítico entre nuestro alumnado. Pretendemos que sepan diferenciar la mera información de la opinión subjetiva y de los mensajes implícitos que habitualmente acompañan a la información que recibimos de los medios de comunicación. Para ello proponemos un análisis lingüístico que "desnuda" los textos y ayuda a ver más allá de las palabras. Se trata en definitiva de cultivar una opinión argumentada y autónoma ante el bombardeo de información que recibimos cada día. Hemos elegido para ello un tema vital en nuestro entorno: la inmigración.
- *Dinámica:* Inicialmente individual y posteriormente, grupal.
- *Tiempo aproximado:* 50 minutos.

- *Materiales necesarios: artículos.*
- "Canela Fina" artículo de Luis María Ansón, publicado en La Razón Digital el jueves 21 de marzo de 2002
- "Lepenismo sin Le Pen" artículo de Javier Ortiz, publicado en El Mundo edición digital, el miércoles 8 de mayo de 2002

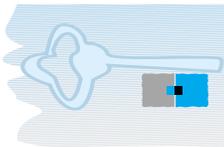
Ver: Documentación complementaria.

ACTIVIDAD 30: Comunicación escrita: los inmigrantes y el desempleo en España

- *Descripción:* La actividad pretende que los/as alumnos/as aprendan a expresar por escrito sus opiniones argumentadas; esta fase final será individual. Sin embargo, también es el momento de trabajar previamente el acercamiento a las fuentes de documentación e información, labor que es idónea para incentivar el trabajo en grupo (5 ó 6 alumnos) con reparto de funciones y responsabilidades.
- *Dinámica:* individual.
- *Tiempo aproximado:* 50 minutos.

ACTIVIDAD 31: Nuestras opiniones a debate

- *Descripción:* La actividad consiste en que el alumnado sepa desenvolverse actitudinal y conductualmente en un debate y expresar su opinión argumentada respetando la de los demás. También pretende mejorar su expresión oral faceta imprescindible en su desarrollo cívico, democrático y, por extensión, solidario. Para que el debate dé de sí lo suficiente se relaciona con el tema de la actividad anterior, aunque haciendo insistencia en la búsqueda de vías de integración de los inmigrantes y de superación de prejuicios y estereotipos, es decir, sin que suponga una repetición oral de lo realizado por escrito, sino la búsqueda de unas conclusiones constructivas ante el reto de la inmigración.
- *Dinámica:* grupal.
- *Tiempo aproximado:* 50 minutos (35 minutos de debate y 15 minutos para la realización de las fichas).
- *Ver: Documentación complementaria.*



Actividad 29



Información, opinión y prejuicio

1

Lee este texto periodístico y analízalo lingüísticamente, según los pasos que figuran a continuación.

Material para los grupos 1, 2 y 3

Artículo de Ansón: Canela fina

Delincuencia

Algunos jueces, algunos fiscales, consideran peligroso relacionar la delincuencia con la inmigración. Pero las cifras golpean, testarudas. El 89 por ciento de los nuevos recursos ingresados en los tres últimos meses, según datos proporcionados por Mariano Rajoy, son extranjeros.

Estamos a favor de la inmigración. Dampañas delirantes de natalidad, aventadas por los socialistas, han dejado a la sociedad española en cueros. Necesitamos inmigrantes, naturalmente mucho mejor iberoamericanos que árabes, puesto que nuestros hermanos de América no plantean problemas de idioma ni de burkas ni de velos ni de leyes extrañas ni de ajenas religiones. Y esos emigrantes que vienen a España porque son necesarios para mantener nuestra calidad de vida deben gozar de todos los derechos de una democracia impecable como la nuestra.

Pero dicho y reafirmado todo esto, tiene razón Rajoy: no es aceptable que, a través de la inmigración, se filtren delincuentes iberoamericanos, delincuentes del Este de Europa, delincuentes de los países árabes. Y a veces, incluso, mafias es decir, delincuencia organizada que se está instalando en algunas zonas de la geografía española. Si no se toman medidas muy serias para impedir su expansión nos podríamos encontrar aquí desarrolladas situaciones como las que quebrantan la vida ciudadana de Bogotá o México y lo que es más grave: una expansión de la extrema derecha como ha ocurrido en Francia e Italia.

La crecida de delitos, a pesar del proyecto Policía 2000, exige una vigilancia cada vez mayor, con la Ley de Extranjería en la mano, para evitar que los mafiosos terminen convencidos de que en España todo el monte es orégano delincencial.

LUIS MARÍA ANSÓN, DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.

Artículo de Javier Ortiz: Lepenismo sin Le Pen

Afirma Enrique Fernández Miranda, delegado del Gobierno para asuntos de extranjería, recién designado teórico en la materia con efectos electorales: «Decir que hay un paralelismo entre inmigración y delincuencia no es atizar el racismo».

Sí lo es.

Una parte muy considerable de la población inmigrante vive en condiciones legales y económicas extremadamente precarias, que favorecen (cuando no determinan) su marginación social. Y la marginación social es un excelente caldo de cultivo para ciertas formas de delincuencia.

Seguir ese razonamiento no contribuye a atizar el racismo, desde luego. Saltárselo y asociar directamente la inmigración con la delincuencia, sí. Quienes dan ese interesado salto no centran la atención de la opinión pública en el modo en que se está produciendo la inmigración, sino en la inmigración misma. Con lo cual fomentan un clima de hostilidad hacia la inmigración. Es decir, hacia los inmigrantes.

El Gobierno y sus lugartenientes insisten en aparentes obviedades que no tienen nada de tales.

Tomemos esta otra: subrayan la necesidad de aplicar una política crecientemente restrictiva de la inmigración y lo argumentan alegando que la riqueza de España no da para alimentar infinitas bocas. Pero, si

el problema es éste, ¿por qué se muestran a la vez tan preocupados por la escasa natalidad autóctona? ¿Qué pasa? ¿Que empieza a sobrnarnos gente de un tipo y nos falta del otro?

Sí.

La verdad (la oculta, la inconfesable) es que al entrado económico español le conviene contar con una tasa relativamente amplia de infraempleo, que no cabe cubrir de manera satisfactoria con la población autóctona, básicamente porque no se deja. Para esa función (y sólo para esa función) necesita a los inmigrantes. Los necesita en cantidad ligeramente excesiva: la suficiente para que haya competencia entre ellos y acepten trabajar en lo que sea, por el salario que sea y en las condiciones que sea. No más: por eso hay que regular el grifo con fina precisión.

Ahora bien: para que los inmigrantes acepten infraempleos, tienen que estar en infracondiciones. De éstas que fomentan la delincuencia. Porque, si se les equiparara masivamente en gasto salarial y social con la población autóctona no marginalizada, serían superfluos. Para eso ya hay parados locales de sobra.

¿Que la inmigración, tal cual está, implica desarraigo social, y el desarraigo social delincuencia? Claro. Pero eso no les molesta gran cosa. No hay mal que por bien no venga: así pueden hacer un poco de lepenismo sin Le Pen.

1º Paso:

Determina el ámbito de uso del texto, el tipo de discurso, el tipo de texto y el género y el canal a partir de los cuadros adjuntos:

Ámbito de uso	Académico Institución literaria	Medios de comunicación social.	Administrativo y jurídico
Tipo de discurso	Discurso informativo	Discurso literario	
Tipo de texto	Expositivo Narrativo	Argumentativo	Descriptivo
Géneros textuales	Noticia Columna Reportaje	Editorial Artículo	Crónica Crítica

Canal	Literario	Periodístico	Medios comunicación
Oral			Entrevista, opinión, tertulia, anuncio
Audiovisual			anuncio telediario
Escrito	Cuento, novela, carta, poema, ensayo, teatro	artículo	Anuncio, texto, divulgación

Tipos de texto		Características
Conversación	Lenguaje transaccional: diálogo, discusiones, etc. • La encontramos en los usos orales cotidianos y en algunos textos escritos (teatro, novela, etc.)	
Descripción	De personas físicas y psíquicas, de paisajes, objetos, etc. • La encontramos en textos orales y escritos: monólogos, discursos, postales, noticias, cartas, etc.	
Narración	De hechos, historias; biografías, procesos, etc. • Podemos encontrarla en textos orales y escritos: cuentos, noticias, historiografía, etc.	
Instrucción	Órdenes, exhortaciones, obligaciones, etc. • Podemos encontrarla en recetas de cocina, instrucciones de uso de aparatos, conversaciones orales cotidianas, etc.	
Predicción	Previsiones de futuro, textos prospectivos, etc. • Horóscopos, boletines meteorológicos, previsiones económicas, etc.	
Explicación	Definiciones, exposiciones, etc. • Podemos encontrarla en manuales, tratados, conferencias, libros de texto, etc.	
Argumentación	Defensas y acusaciones, críticas artísticas, opiniones, etc. • Podemos encontrarla en discursos orales (conferencias, exposiciones) y escritos (cartas al director, artículos de opinión, etc.).	
Retórica	Función estética. • Conversaciones cotidianas, cartas, poemas, etc.	

Ámbito de uso del texto

Tipo de discurso:

Tipo de texto:

Género:

Canal:

2º Paso: Coherencia (1).

¿Cuántos párrafos tiene el texto?

Determinar el tema de cada párrafo (escribelos al margen de cada párrafo)

En tu opinión ¿cuál es el tema general?

La información seleccionada y el tratamiento que le da el autor, ¿es adecuado al tipo de texto?

¿y al género al que corresponde? ¿y al receptor? ¿y al título?

¿Te parece claro el texto? ¿Por qué?

3º Paso: Coherencia (2).

¿Se da una progresión temática coherente, o por el contrario se producen repeticiones argumentativas?

4º Paso: Adecuación (1). Situación comunicativa y personas del discurso:

Respecto al discurso, ¿proviene exclusivamente del autor/a o existen intervenciones de terceras personas (mini entrevistas, citas de otras personas, aportación de otras opiniones, etc.)?

¿Cambia el autor/a su punto de vista (con momentos de ironía, humor, complicidad, etc.)? Pon un ejemplo

¿Qué crees que pretende el/a autor/a con el artículo? (Informar, opinar, criticar, justificar, etc.) ¿En qué rasgos lingüísticos lo observas?

¿Predomina en el texto la objetividad o la subjetividad del/a autor/a? Justifica tu respuesta

5º Paso: Adecuación (2). Informaciones implícitas:

¿Qué elementos de comunicación no verbal acompañan al texto? (fotos, tipografía, tamaño de la noticia, número de columnas, etc) ¿Qué aportan al texto?

¿Va dirigido al público en general o a un público especializado? ¿Por qué?

6º Paso: Adecuación (3). Variación lingüística:

¿En qué registro está escrito el texto: estándar, coloquial, culto, vulgar, mezcla de varios, etc.)?

¿Se mantiene el estilo durante todo el texto?

7º Paso: Cohesión textual (1). Mecanismos de referencia:

Señala los pronombres más significativos del texto, ¿a quiénes representan?

Señala las anáforas, catáforas, enumeraciones y elipsis, ¿qué aportan al texto?

Marca las repeticiones de palabras más significativas, ¿a qué tema se refieren?

Marca las repeticiones de significado más significativas (sinónimos y antónimos), ¿qué tema abordan?

8º Paso: Cohesión textual (2). Conexión:

Subraya o marca los conectores textuales de los párrafos y de las oraciones.
¿De qué manera organizan las distintas partes del texto?

¿Qué tipo de oraciones predominan: simples o compuestas? ¿Compuestas coordinadas o subordinadas?

¿El autor utiliza un estilo muy cohesionado o bastante segmentado?

¿Hay algún uso especial de los signos de puntuación? Explícalo.

9º Paso: Cohesión textual (3). Actitud y voces:

Señala todos los elementos (fonéticos, morfológicos, léxicos y sintácticos) que te parezcan que transmiten subjetividad:

¿Cómo definirías la actitud del autor en este tema? ¿Cómo valoras su mensaje?

10º Paso: Síntesis y conclusiones del comentario lingüístico.

2

Con toda esta información redacta una síntesis del artículo respondiendo a las siguientes cuestiones. ¿Cuál es el mensaje fundamental del artículo? ¿Qué opinas tú de las afirmaciones que hace el autor respecto a la problemática de la inmigración? Razona tu respuesta.

3

Pon en común tu análisis lingüístico con tus compañeros y compañeras de grupo. Consensuad el mensaje principal del artículo y nombrad una persona representante que ponga en común vuestras conclusiones con el resto de la clase.



Documentación complementaria

Como única documentación complementaria, vamos a reproducir el guión del comentario lingüístico con todos sus pasos y con los aspectos que habría que atender en otros textos.

- 1º PASO: determinar el ámbito de uso del texto, el tipo de discurso, el tipo de texto y el género y el canal.
- 2º PASO: Coherencia (1). Delimitar y determinar el número de párrafos del texto. Determinar el tema de cada párrafo y el del texto en general. Valorar el título. Adecuación de la información seleccionada y del tratamiento de la misma al tipo de texto, de género y de receptor. Comprobar la probable inexistencia de elementos contradictorios, no similares ni equiparables. Sopesar si el texto es claro o legible o no lo es y por qué.
- 3º PASO: Coherencia (2). Estructura o esquema del texto: describir la relación significativa de cada párrafo en el conjunto del texto y la progresión temática.
- 4º PASO: Adecuación (1).- Situación comunicativa y personas del discurso: estudiar las voces del discurso; si existe polifonía (especialmente en cambios de punto de vista e ironía); revisar la intencionalidad, el tono, el punto de vista y la empatía; rastrear los índices de objetividad y subjetividad; y las características especiales de la comunicación.
- 5º PASO: Adecuación (2).- Informaciones implícitas: estudiar tanto la comunicación verbal como la no verbal; valorar los conocimientos enciclopédicos presentes en el texto; el fenómeno de la intertextualidad; presuposiciones e implicaciones; y, en el caso de las conversaciones, los principios de cooperación y las máximas conversacionales.
- 6º PASO: Adecuación (3).- Variación lingüística: revisar la variación funcional o situacional, la variación diatópica, diastrática y diacrónica. Valorar que el estilo empleado se mantenga en todo el texto o no.
- 7º PASO: Cohesión textual (1).- Mecanismos de referencia: Estudiar la deixis del texto (personal, espacial, temporal, social y textual) especialmente con el estudio de los pronombres; detectar las anáforas, catáforas, enumeraciones y elipsis; y analizar la cohesión léxica, esto es, marcar las repeticiones de palabras y subrayar las repeticiones de significados (sinónimos, antónimos, hiperónimos e hipónimos, palabras de significado general, campos léxicos o semánticos e isotopías). También, la estilística verbal del texto y otros elementos (pronombres, adverbios, determinantes, adjetivos...).
- 8º PASO: Cohesión textual (2).- Conexión: Subrayar o marcar los conectores textuales de los párrafos y de las oraciones y valorar la manera en que articulan las diversas partes del texto; analizar la presencia o no de sintaxis compleja u oraciones compuestas (coordinación y subordinación), y de un estilo cohesionado o segmentado; revisar los signos de puntuación.
- 9º PASO: Cohesión textual (3).- Actitud y voces: estudio de la modalización, es decir, de todos los elementos fonéticos, morfológicos, léxicos y sintácticos que informan de la actitud del emisor respecto del mensaje, de su subjetividad, y que inciden en la valoración de éste; y análisis del tipo de discurso citado (estilo directo o indirecto).
- 10º PASO: Síntesis y conclusiones del comentario lingüístico.



Actividad 30



Comunicación escrita: los inmigrantes y el desempleo en España

Imaginaos que sois periodistas. Vuestro periódico os ha encargado un trabajo de investigación sobre un tema candente de actualidad: la emigración. Como el tema es demasiado general y complejo, se os pide que investiguéis en torno a tres cuestiones que preocupan a la sociedad:

- ¿Nos quitan el trabajo los inmigrantes? ¿Qué conflictos principales supone la inmigración?
- ¿Qué riqueza aporta a nuestra sociedad convivir con otros?

Para investigar sobre estas tres cuestiones os reuniréis por grupos pequeños y finalmente, y de manera individual, redactaréis un artículo en el que expongáis vuestra opinión personal sobre estas tres cuestiones. Para ello, seguid los pasos siguientes:

1

Vuestra primera tarea es elaborar un dossier de prensa. Para ello:

- a) Durante una semana seleccionad las noticias, artículos, etc. que aparezcan en diferentes periódicos sobre la inmigración. Es importante que consultéis periódicos tanto locales como de tirada nacional.
- b) Recortadlos y pegadlos en una hoja en blanco donde debe figurar la referencia: fuente escrita, fecha, autor (si está firmado), formato, página/s y palabras temáticas que resuman el texto.
- c) Clasificad todos los textos en tres apartados:
 - 1) textos referidos al empleo
 - 2) textos sobre los conflictos principales
 - 3) textos referidos a la riqueza de la diversidad

2

Una vez recogido el material de la prensa podéis observar si tenéis material suficiente para responder las cuestiones. Probablemente tengáis más información de unos puntos que de otros. Completad la información que necesitéis con distintas fuentes:

- a) Bibliotecas del colegio.
- b) Bibliotecas de barrio o de centros cívicos.
- c) ONGDs, sindicatos, INEM, etc.
- d) Referencias y páginas web en internet. Te proponemos las siguientes:

www.pangea.org • www.congde.org • www.reicaz.es/extranjeria
www.imsersomigracion.upco.es • www.izquierda-unida.es/Publicaciones/InmigracionyAsilo

3

Tras toda la tarea de documentación e información, redacta tu opinión argumentada sobre las tres cuestiones iniciales:

- ¿Nos quitan el trabajo los inmigrantes?
- ¿Qué conflictos principales supone la inmigración?
- ¿Qué riqueza aporta a nuestra sociedad convivir con otros?



Actividad 31



Nuestras opiniones a debate

Elementos que hay que tener en cuenta antes de realizar el debate¹.

Generalmente, la realización de debates suele ser difícil, y esto ocurre porque creemos que un debate es una forma de imponer nuestra opinión sobre la de los demás. Es importante que no utilicemos el debate para intentar convencer a los otros de lo que pensamos, sino que aprendamos a escuchar y exponer nuestras opiniones siendo capaces de enriquecerlas con lo que otros piensan. Para ello, damos algunas recomendaciones iniciales.

Sobre el objetivo del debate. Tenemos que partir de la base de qué es realmente un debate. Entendemos que es una confrontación de opiniones sobre un tema con personas que tienen ideas diferentes. A través del debate, pues, intentamos analizar un problema, desde diferentes puntos de vista, con la intención de establecer un intercambio de opiniones completo y enriquecedor. Para que la reunión sea efectiva debe estar bien organizada, por eso es conveniente la figura de un/a moderador/a, encargado/a de encauzar la marcha del debate, de procurar que se hable de forma ordenada, profundizando en el tema (evitando divagaciones) y se llegue a unas conclusiones. Aprender a realizar debates es importante, porque, en definitiva, es aprender a solucionar problemas de forma colectiva, teniendo en cuenta la opinión de los demás.

Sobre el papel del moderador/a. Es quien inicia la discusión exponiendo claramente el objetivo de ésta; regula las intervenciones, es decir, concede turnos de palabra e invita al debate a los que se mantienen al margen, sin intervenir, exponiendo su punto de vista; procura que las intervenciones sean concisas, no repetitivas y que se ajusten al tema; provoca la discusión en los momentos apagados y suaviza tensiones, reconduciendo las intervenciones especialmente tensas. De vez en cuando hace resúmenes y clarifica los términos ambiguos. Al final del debate recuerda las principales opiniones que se han formulado, las soluciones que se han propuesto, así como los puntos de desacuerdo. Para el debate que nos ocupa será el/a profesor/a quien dirigirá el debate.

Sobre la actitud y conducta del participante en el debate². Es fundamental que no monopolicemos el uso de la palabra. El hablante ideal intercambia ideas en busca de una verdad objetiva, posponiendo el orgullo de que triunfe su punto de vista. Debe hablar con libertad y seguridad en sí mismo/a, sin temor a la crítica. No divaga y es concreto y claro. El perfil del oyente ideal parte del respeto al interlocutor, al que debe escuchar, para tratar de interpretarlo, sin interrumpirle. Evitará asimismo distraerse ni monologar.

¹ en Ignasi García-Caeiro, Monserrat Vilà, Dolors Badia y Montserrat Llobet; 1986: 95

² en Marta O. Piero di Luca; 1980.

1

ANTES DEL DEBATE. *Cada alumno y alumna debe esquematizar su opinión escrita y su aplicación al tema del debate en la siguiente ficha³.*

Tesis personal sobre la integración de los inmigrantes:		
Ideas que sustentan mi tesis.	Argumentos de esas ideas (a favor y refutación de los posibles en contra).	Pruebas y datos que aporto (a favor y para contrarrestar los posibles en contra).
1.	1.	1.
2.	2.	2.
3.	3.	3.
4.	4.	4.
5.	5.	5.
6.	6.	6.
7.	7.	7.
8.	8.	8.
9.	9.	9.
10.	10.	10.

2

REALIZACIÓN DEL DEBATE. *Todas las personas en el debate y la moderadora deben colocarse en una posición que favorezca la comunicación (círculo, disposición en U...).*

Al finalizar el debate es importante que entre todas las personas se llegue a un acuerdo sobre las afirmaciones en las que ha existido consenso y las que han despertado divergencias.

Resumen del debate	
Acuerdos	Divergencias
1.	1.
2.	2.
3.	3.
4.	4.
5.	5.
6.	6.
7.	7.
8.	8.
9.	9.
10.	10.

³ Adaptación de Ignasi García-Caeiro, Monsterrat Vilà, Dolors Badia y Montserrat Llobet; 1986: 96).

3

EVALUACIÓN DEL DEBATE. *Facilitamos las siguientes fichas de evaluación.*

Ficha de evaluación para el/a profesor o la profesora

Ficha de observación y desarrollo del debate

Nombre del participante
Tesis e ideas
Argumentos
Pruebas y datos.
Se ajusta al tema o no.
Expresión clara y concisa o no.
Respeto el turno de palabra o no.
Repite ideas expuestas, las ratifica, las refuta, etc.
Observaciones.

Ficha de valoración del debate

Tema:	Fecha:	Sí o No
¿Se ha empezado puntualmente?		
¿No ha habido ningún problema por falta de previsión?		
¿Las condiciones ambientales eran idóneas (distribución del espacio, luz,...)?		
¿La selección de los participantes era representativa?		
¿Todos tenían claro el objetivo del debate?		
¿La documentación aportada ha sido suficiente?		
¿Se ha mantenido un clima de interés?		
¿Se han respetado todas las opiniones expuestas?		
¿Se ha concentrado y profundizado en el tema sin divagaciones?		
¿Se han respetado los turnos de intervención?		
¿Ha habido repeticiones?		
¿Las diferentes opiniones han impedido el desarrollo de la discusión?		
¿Se ha cerrado el debate haciendo un resumen de las opiniones expuestas?		
¿Ha durado el tiempo previsto?		
Observaciones:		

Observaciones:

Ficha de evaluación para el/la alumno y la alumna

Ficha de valoración del moderador

Tema:

Fecha:

Sí o No

¿Ha expuesto claramente el objetivo de la discusión?

¿Ha mantenido el control del debate en todo momento?

¿Ha respetado los turnos de intervención?

¿Ha clarificado términos cuando ha sido necesario?

¿Ha velado por mantener un clima de interés y participación?

¿Ha colaborado en crear un clima de respeto hacia todas las opiniones?

¿Ha suavizado tensiones cuando ha sido necesario?

¿Ha resumido de vez en cuando?

¿Se ha mantenido al margen de exponer su punto de vista?

¿Ha procurado que todos los participantes intervinieran?

¿Ha centrado la discusión cuando no se ajustaba al tema?

¿Ha velado por que las intervenciones fueran breves, concisas y ajustadas al tema?

¿Ha avisado cuando faltaba poco rato para acabar el debate?

Observaciones:

.....
.....

Ficha de autovaloración

Tema:

Fecha:

Sí o No

Mi expresión tanto verbal como no verbal ha sido buena.

He tenido dificultades en comunicar mi mensaje

Mi actitud ha sido participativa

He hablado demasiado sin dejar hablar a los demás

He esperado a que los demás participaran sin intervenir personalmente

He escuchado activamente y con respeto a mis compañeros/as

He respondido acertadamente a los mensajes de los demás interlocutores.

He mantenido una posición sana, es decir, he respetado las opiniones de los demás y he conseguido que respeten las mías.

He estado tenso/a y nervioso/a durante el debate.

Observaciones:

.....
.....



Documentación complementaria

Como sabemos que este tema de la comunicación verbal, tan injustamente desatendido muchas veces por los manuales, es difícil de preparar en poco tiempo, adjuntamos una síntesis propia de lo que debería incluir.

1. Escucha y recepción

Escuchar, dentro del proceso comunicativo, es una de las acciones más importantes y también más difíciles. Nos interesa hablar de escucha activa, que implica los siguientes aspectos:

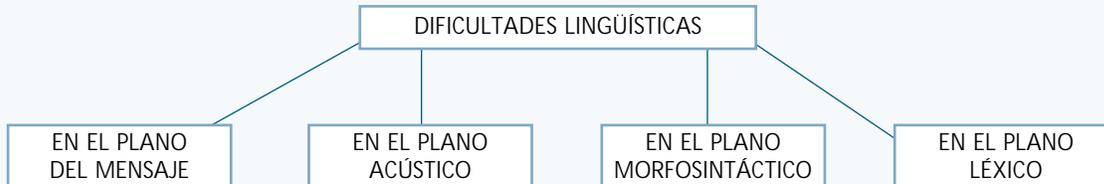
- escuchar tanto lo dicho como lo no dicho;
- lo superficial como lo profundo o intencional: por ejemplo, saber llegar a las necesidades y deseos del interlocutor;
- lo consciente como lo inconsciente;
- no conformarse con oír: hay que interpretar.

Por último, no hay nada que siente peor a una persona que el que se minusvaloren sus problemas o se ridiculicen con diversas expresiones. Por ello, la escucha tiene que ser empática, esto es, tenemos que tener la capacidad de ponernos en el punto de vista del otro, como ya hemos explicado en esta unidad.

2. Esquema de dificultades de la comunicación oral

Distinguimos cuatro planos fundamentales: lingüísticas, psicosociales, psíquicas y físicas. No obstante, y para no alargarnos demasiado, solo abordaremos en esta documentación las dos primeras.

2.1. Dificultades lingüísticas.



2.1.1. Dificultades en el plano del mensaje.

Marta O. Piero di Luca (1983) acuña tres conceptos que son de capital importancia: unidad temática, niveles de generalización y “mensaje aglomerado”.

Según estos conceptos, cualquier hablante puede incurrir en tres comportamientos comunicativos no recomendables:

- Hablante divagador: atenta contra la unidad temática; cualquier asociación mental del momento le hace desembocar fuera del tema tratado.
- Hablante generalizador: no consigue utilizar unos niveles de generalización adecuados, puesto que argumenta con generalidades u obviedades que nada nuevo aportan.
- Hablante confuso: incurre en el “mensaje aglomerado”; no logra expresar con claridad las ideas que sustenta sobre un tema.

2.1.2. Dificultades acústicas: la voz y la entonación.

Los elementos que hay que cuidar en este plano son los siguientes: Voz (con un tono, intensidad y timbre adecuados), acento y entonación. Aunque nuestro mensaje puede sea coherente y bien estructurado, debemos comunicarlo adecuadamente cuidando los elementos citados. Si no es así, (por ejemplo, si exponemos nuestra opinión gritando), nuestro mensaje no será bien recibido por el receptor al que nos dirigimos.

2.1.3. Dificultades en el plano morfosintáctico.

En primer lugar, la situación que comparten emisor y receptor favorece las elipsis (supresión de elementos sobreentendidos) y la deixis (abundancia de demostrativos, adverbios deícticos, etc.). Asimismo, abundan las repeticiones en las construcciones sintácticas (menor complejidad y recursividad), las interjecciones y las exclamaciones. Además, los interlocutores se interrumpen porque, con pocas palabras, interpretan la plenitud del mensaje y desean responder sin dilación al estímulo; de esta forma, la sintaxis queda rota muchas veces.

Dos son los objetivos de un buen orador en este capítulo: conseguir una corrección morfológica y sintáctica y una variedad de construcciones. Para alcanzarlos, sin que se resienta ni la naturalidad ni la claridad, es habitual recomendar la sencillez sintáctica.

2.1.4. Dificultades en el plano léxico.

La tensión y el nerviosismo que domina a muchos hablantes a la hora de exponer cualquier tema en público afecta directamente a la variedad y precisión del léxico. Se ha calculado que se produce una pérdida de vocabulario activo cercana al cuarenta por ciento. Esto provoca que el orador repita muchas palabras. Por lo tanto, cualquier comunicador debe ejercitarse, cada vez que tenga la oportunidad, en controlar dicha tensión, así como en utilizar sinónimos y antónimos. Tendrá que huir también de los términos vicarios o palabras baúles y de la utilización reiterada de hiperónimos.

Otra dificultad léxica, que proviene del poco tiempo de que se dispone entre pensamiento y habla, es la repetición de los conectores o la machacona utilización de coletillas, que dotan al hablante de unos instantes en que pensar cuanto va a decir a continuación. Hay que practicar, en nuestra habla diaria, la obtención de una variedad de conectores, la supresión progresiva de nuestras coletillas y del paralenguaje dubitativo.

2.2. Dificultades psicosociales del hablante y del oyente.

Hablar en público acarrea una serie de dificultades que tienen que ver con el hecho de formar parte de un grupo. Por ello, en determinadas formas orales, hay conceptos propios de la dinámica de grupos (en M. Hewstone, W. Stroebe, J.P.Codol y G.M.Stephenson;1991):

- Liderazgo: en todo grupo existe este efecto de liderazgo, que puede ser un liderazgo de trabajo o un liderazgo socioemocional. En la comunicación oral, el líder suele ser el primero en tomar la palabra, sobre todo, tras el difícil silencio inicial.
- Efecto del que viaja gratis: en todo grupo hay una serie de integrantes que no toman la responsabilidad de intervenir para llegar a una conclusión; esperan que otros, generalmente los líderes, tomen la iniciativa.

Además, para conseguir que el rendimiento comunicativo de un grupo sea bueno, deberemos tener en cuenta, aparte de su potencialidad, aspectos tan importantes como la motivación.

En el plano psicosocial o de las actitudes afectivas, hay que distinguir dos instancias: el hablante y el oyente, papeles que debe desempeñar toda persona. Marta O. Piero di Luca (1983) va definiendo estas instancias.

El perfil afectivo del hablante ideal viene marcado por su expresión justa, sin monopolizar el uso de la palabra. El hablante ideal intercambia ideas en busca de una verdad objetiva, posponiendo el orgullo de que triunfe su punto de vista. Debe hablar con libertad y seguridad en sí mismo, sin temor a la crítica.

El perfil afectivo del oyente ideal parte del respeto al interlocutor, al que debe escuchar, para tratar de interpretarlo, sin interrumpirle. Evitará asimismo distraerse ni monologar.

No obstante, alcanzar esos objetivos como hablante y oyente es una labor difícil y continua.

3. Problemas más frecuentes de los hablantes y oyentes

3.1. Problemas de los hablantes

1. Hablantes verborágicos. Son los hablantes que hablan "por el gusto de escucharse", que afirman cualquier cosa con tal de estar en el uso de la palabra, que dan rodeos, repitiendo siempre lo mismo; que inflan las oraciones ...

2. Hablantes discutidores. Buscan sólo imponer su punto de vista y lucirse con la pericia de su razonamiento. Es el egocentrismo infantil el que prima en ellos. Algunos de sus rasgos son:
 - afirmaciones categóricas que se basan en excepciones;
 - desvío del tema hacia otro aspecto, cuando siente que, por ese flanco, están a punto de vencerlo;
 - razonamientos falsos.
3. Hablantes inhibidos. Son personas tímidas que rehúyen hablar en público; en caso de verse obligados a intervenir, se adhieren con pocas palabras a la posición más votada, para no necesitar fundamentar ni cambiar opiniones. Son motivos de inhibición la inseguridad personal, la falta de conocimientos sobre el tema o el desconocimiento de los interlocutores ocasionales.

3.2. Problemas de los oyentes

1. Oyentes interruptores. Son los oyentes que no dejan concluir al emisor de turno y lo interrumpen para insertar su idea. No saben escuchar y son impacientes.
2. Oyentes distraídos. No escuchan lo que dicen sus compañeros y, por eso mismo, repiten conceptos ya vertidos o preguntan entorpeciendo el desarrollo del tema.
3. Oyentes monologadores. Desatienden al interlocutor por concentrarse en su propio pensamiento y siguen elaborando su próxima intervención. En algunos casos, se convierten en interruptores, cuando tienen una afirmación preparada antes de que acabe de hablar el compañero.

En la comunicación oral habitual estos comportamientos como hablantes u oyentes se combinan de forma muy variable y, ocasionalmente, podemos incurrir en alguno de ellos. Sin embargo, cada persona suele tener una tendencia como hablante y como oyente.

4. Bibliografía complementaria

Además de los libros mencionados en los apuntes anteriores, son interesantes, por ejemplo, el de Pedro Montaner y Rafael Moyano (1989), el de José Romera Castillo (1984) y un libro colectivo, AA.VV. (1991).

6

● Evaluación de la unidad didáctica

A continuación presentamos dos propuestas de evaluación. La primera se dirige al alumnado y puede ser adaptada según el objetivo del profesorado.

Creemos que es importante, además de evaluar los conocimientos, procedimientos y actitudes aprendidas, que el alumnado tenga la posibilidad de realizar también una valoración de la propuesta didáctica.

Por otra parte, presentamos una evaluación dirigida al profesorado. Consideramos fundamental para continuar elaborando nuestros materiales didácticos, contar con las evaluaciones de los y las educadoras para poder caminar hacia la mejora de los mismos.

Por lo tanto, solicitamos que ambas evaluaciones sean enviadas a **Alboan**:

C/ Padre Lojendio, 2-2º. 48008 Bilbao

C/ Bergamín, 32. 31004 Pamplona

Las evaluaciones están también disponibles en nuestra página web:

<http://www.alboan.org>

Nos las podéis hacer llegar a nuestras direcciones de correo electrónico:

alboanbi@alboan.org o alboanna@alboan.org

6.1. Propuesta de evaluación para el alumnado

¿Cuál es mi opinión sobre las actividades realizadas?

Para comprobar la validez de las actividades, métodos y recursos empleados en esta unidad didáctica, os proponemos responder el siguiente cuestionario. Nadie mejor que los alumnos y alumnas (protagonistas y destinatarios de este material), para evaluarlo. También estas cuestiones insisten en una idea que ha ido presidiendo toda la unidad: el alumnado debe tomar conciencia de su responsabilidad en su proceso de aprendizaje.

1. Valora del 1 al 4 las siguientes actividades¹

Cuestiones	1	2	3	4
Actividad nº 1: El lenguaje de los colores				
Actividad nº 2: El lenguaje de las sensaciones				
Actividad nº3 : Definiendo sensaciones				
Actividad nº 4: Leyendo con los cinco sentidos				
Actividad nº 5: Agrupando las sensaciones				
Actividad nº 6: El sabor del arte				
Actividad nº 7: Los símbolos y las emociones				
Actividad nº 8: Palabras, emociones, sensaciones				
Actividad nº 9: Mi experiencia				
Actividad nº 10: En la piel del artista				
Actividad nº 11: Iniciación al comentario de una obra artística				
Actividad nº 12: Nuestra imagen del Sur				
Actividad nº 13: Típicos tópicos				
Actividad nº 14: Palabras precisas				
Actividad nº 15: Los nombres de las emociones				
Actividad nº 16: Leyendo con gusto				
Actividad nº 17: El arte de emocionar				
Actividad nº 18: Símbolos, palabras y emociones				
Actividad nº 19: Análisis de la forma y recursos retóricos de tres obras literarias				
Actividad nº 20: Géneros literarios y comentario de textos				
Actividad nº 21: Análisis de relatos folklóricos de distintas culturas.				
Actividad nº 22: El conflicto en el género dramático				
Actividad nº 23: Sentimientos encontrados				
Actividad nº 24: Comentario comparado de varias artes (cine, literatura y pintura) desde el conflicto				
Actividad nº 25: Haciendo memoria				
Actividad nº 26: Mi relato				
Actividad nº 27: El otro				
Actividad nº 28: Mi amigo				
Actividad nº 29: Información, opinión y prejuicio				
Actividad nº 30: Comunicación escrita: los inmigrantes y el desempleo en España.				
Actividad nº 31: Nuestras opiniones a debate				

2. ¿Qué ventajas encuentras a trabajar en grupos?

3. ¿Qué dificultades o inconvenientes?

4. Compara estas clases con las habituales, ¿qué diferencias encuentras?
¿Crees que se aprende más así?

5. ¿En qué otras materias te gustaría que se aplicase esta manera de dar clase?

6. ¿Eres más consciente que antes de nuestros prejuicios ante personas diferentes a nosotros y nosotras?

7. En general esta unidad didáctica te ha resultado:

	Mucho	Bastante	Regular	Poco	Nada
Interesante					
Original					
Aburrida					
Útil					
Difícil					

8. ¿Qué tema te ha parecido más interesante? ¿Y menos?

9. ¿Te hubiera gustado tratar algún otro tema? ¿Cuál?

6.2. Propuesta de evaluación para el profesorado

Encuesta para el profesorado

Centro educativo al que pertenece

Nombre y apellidos

Area y nivel educativo en el que trabaja

Título de la unidad didáctica que ha puesto en práctica

Nº de alumnos/as que han participado de la experiencia

¿Han participado otros profesores/as en la puesta en práctica de la unidad didáctica?

Valora la respuesta de los/as alumnos. ¿Qué es lo que más te ha sorprendido?

¿Qué aspectos destacarías como positivos del material y de la experiencia didáctica?

¿Qué aspectos introducirías para mejorarlo?

En tu opinión, ¿qué haría falta en la escuela para poder llevar a cabo la transmisión de contenidos, procedimientos y actitudes de solidaridad entre el alumnado?

¿Qué experiencias exitosas o materiales didácticos de calidad conoces en este ámbito?

¿Qué aportaciones crees que pueden hacer las ONGs para promocionar la Educación para la Solidaridad en la escuela?

¿Crees que es interesante que Alboan continúe ofreciendo este tipo de materiales? ¿Por qué?

¿Considerarías interesante un encuentro de profesores/as de distintos centros para compartir experiencias didácticas que se hayan puesto en práctica en otros centros?

a) Evaluación cuantitativa

Valora las cuestiones que figuran a continuación del 1 al 4 (de menor a mayor puntuación: 1= no o poco valorado / 4 = sí o muy valorado)

Cuestiones	1	2	3	4
• El material utilizado es una herramienta eficaz para la promoción de contenidos, actitudes y procedimientos que fomenten la solidaridad entre el alumnado				
• Me ha resultado difícil la puesta en práctica del material				
• La respuesta de los alumnos/as ha sido positiva				
• He puesto en práctica la mayoría de las actividades propuestas				
• La adaptación de los contenidos del material al programa de mi asignatura ha sido fácil				
• Es interesante la apuesta de trabajar estos temas por áreas curriculares				

a) Evaluación cuantitativa

Valora las cuestiones que figuran a continuación del 1 al 4 (de menor a mayor puntuación: 1= no o poco valorado / 4 = sí o muy valorado)

Cuestiones	1	2	3	4
• El material utilizado es una herramienta eficaz para la promoción de contenidos, actitudes y procedimientos que fomenten la solidaridad entre el alumnado				
• Me ha resultado difícil la puesta en práctica del material				
• La respuesta de los alumnos/as ha sido positiva				
• He puesto en práctica la mayoría de las actividades propuestas				
• La adaptación de los contenidos del material al programa de mi asignatura ha sido fácil				
• Es interesante la apuesta de trabajar estos temas por áreas curriculares				

b) Evaluación cualitativa

El material didáctico de Alboan, ¿ha enriquecido tu visión de la Educación para la Solidaridad?
¿Por qué?

¿Qué actividades de las propuestas has llevado a la práctica? ¿Has diseñado alguna a partir del material?

¿Cómo valoras la estructura didáctica del material? ¿Consideras positiva la composición de la unidad: guía para el profesorado y guía para el alumnado?

¿Te has encontrado con alguna dificultad? ¿Cuál? ¿Cómo la has resuelto?

7

● Bibliografía

- Arzoz, I. (1998:319-334). "El mitin étnico", en *Sukil. Cuadernos de Cultura Tradicional nº 2*, Iruñea: Ortzadar Euskal Folklore Taldea.
- Asiáin Ansorena, A. (1998:283-308). "Otsailean: en el mes del lobo", en *Sukil. Cuadernos de Cultura Tradicional nº 2*, Iruñea: Ortzadar Euskal Folklore Taldea.
- Asiáin Ansorena, A. (1999:115-147). "Símbolos y superposiciones culturales y religiosas sobre el "otro excluido" en la literatura oral navarra", en *Zainak, Cuadernos de Antropología-Etnología nº 18 Religión y Símbolos*, Donosita: Eusko Ikaskuntza.
- Boas, Fr. (1990). *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Caro Baroja, J. (1990). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Calame-Griaille, G. (1975). *Permanence et métamorphoses du conte populaire*. Paris: Puf.
- Christian, W. A. (1997). *Las visiones de Ezkioga*. Barcelona: Ariel.
- Corzo Toral, J.L. (1992). *Leer periódicos en clase*. Madrid: Papel de Prueba
- Colectivo Amani (1994). *Educación Intercultural. Análisis y resolución de conflictos*. Madrid: Editorial Popular
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1995). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Círculo de Lectores.
- Díaz Viana, L. (1984). *Rito y Tradición Oral en Castilla y León*. Valladolid: Ámbito.
- Dundes, A. (1977). *Who Are the Folk?* University of California Press.
- Durand, G. (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.
- Durand, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Barcelona: Anthropos.
- Durand, G. (2000). *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Fribourg, J. (1990). "La literatura oral, ¿imagen de la sociedad?", en *Temas de Antropología Aragonesa nº 3*. Zaragoza, pp. 101-117.

- Garagalza, L. (1990). *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la Filosofía actual*. Barcelona: Anthropos.
- García Berrio, A. (1994). *Teoría de la Literatura. (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.
- Geertz Cl. (1991). *La interpretación de las culturas*. México D.F.: Gedisa.
- Goleman, D. (1996). *La inteligencia emocional*. Barcelona: Kairós.
- Greimas, A. J. (1987). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Gurméndez, C. (1994). *Sentimientos básicos de la vida humana*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Kolakowski, L. (1994). *La presencia del mito*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Lévi-Strauss, Cl. (1988). *El pensamiento salvaje*. México: F.C.E.
- Man, P. de (1991). *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen.
- Mariás J. (1992). *La educación sentimental*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Ortí, A. y Sampere, J. (2000). *Leyendas urbanas en España*. Barcelona: Martínez Roca.
- Ortiz-Osés, A. (1982). *El inconsciente colectivo vasco*. San Sebastián: Txertoa.
- Ortiz-Osés, A. (1985). *Antropología simbólica vasca*. Barcelona: Anthropos.
- Ortiz-Osés, A. (1988). *El matriarcalismo vasco*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Ortiz-Osés, A. (1996). *La Diosa Madre*. Madrid: Trotta.
- Ortiz-Osés, A. (2000). *La razón afectiva*. Salamanca: San Esteban.
- Panofsky, E. (1998). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Universidad.
- Pöppel, E. (1993). *Los límites de la conciencia. Realidad y percepción humana*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Proyecto Didáctico Quirón.(1989). *Lectura de imágenes*. Madrid: Ediciones de la Torre
- Seminario de Educación para la Paz. Asociación Pro Derechos Humanos (1994). *Educar para la Paz. Una propuesta posible*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Sperber, D. (1988). *El simbolismo en general*. Barcelona: Anthropos.
- Trías, E. (1994). *La edad del espíritu*. Barcelona: Ensayos Destino.

8

● Otros recursos de la red

Proponemos una lista de páginas *web* que pueden resultar interesantes para consultar y completar la documentación a la hora de trabajar temas diversos. Además podéis consultar en los diferentes buscadores:

www.google.com • www.yahoo.com • www.altavista.com

y en la página *web* de **Alboan** información adicional sobre esta unidad:

www.alboan.org

Relatos y cuentos de otras culturas:

Antología: www.editorialpopular.com

Cuentos árabes: <http://www.geocities.com>

Cuentos africanos: <http://www.xtec.es/~faguile1/cast.htm>

Cuentos chinos: <http://www.geocities.com/filosofialiteratura/CuentosChinos.htm>

Inmigración

www.izquierda-unida.es/Publicaciones/InmigracionyAsilo/ -

www.imersomigracion.upco.es/indicadoresm.htm

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

<http://www.elpais.es>

<http://www.el-mundo.es>

<http://www.efe.es>

<http://pangea.org>

Resolución de conflictos

<http://www.pangea.org>

<http://www.noviolencia.org>

<http://www.pangea.org/edualter/>