

GUÍA DE ESTILO Y NORMAS APA PARA LOS TRABAJOS ACADÉMICOS Y TFG

de la Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba

Prof. Eduardo Chivite Tortosa

SEMINARIO DE INTRODUCCIÓN A LA REDACCIÓN ACADÉMICA Y
CIENTÍFICA DEL TRABAJO FIN DE GRADO
(CUESTIONES FORMALES, CONSEJOS Y HERRAMIENTAS VARIAS)
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE CÓRDOBA
"MIGUEL SALCEDO HIERRO"

Presentada por el Grupo de Investigación, corrección orto-tipográfica de los profs. Miguel Ángel García López, Blanca Vega, Carmen Rodríguez y diversos miembros del Grupo de Investigación desde 2019. Visto bueno concedido por el Claustro de profesores. Actualizada atendiendo a las directrices de 12 de junio de 2024 de la Dirección General de Ordenación.

ÍNDICE

GUÍA DE ESTILO Y NORMAS APA DE LA ESAD DE CÓRDOBA

1. CUESTIONES DE FORMATO.....	2
1.1. DISEÑO DE PÁGINA	2
1.2. PÁGINAS NO NUMERADAS DEL TRABAJO.....	5
1.3. ALGUNAS CUESTIONES ORTOGRÁFICAS.....	11
1.4. USO DE REALCES.....	15
2. CUESTIONES ACADÉMICAS.....	19
2.1. QUÉ ES UN TRABAJO ACADÉMICO.....	19
2.2. REDACCIÓN Y ESTILO ACADÉMICO.....	24
2.3. CITAR Y PARAFRASEAR.....	29
2.4. QUÉ ES PLAGIO.....	46
2.5. MECANISMOS PARA LA BÚSQUEDA DE INFORMACIÓN.....	52
3. NORMAS APA.....	70
3.1. CRITERIOS DE HOMOLOGACIÓN.....	70
3.2. LAS REFERENCIAS.....	81
3.2.1. LIBROS (FUENTES INDEPENDIENTES).....	81
3.2.2. PARTE DE UN LIBRO, PERIÓDICO O REVISTA (FUENTES DEPENDIENTES).....	88
3.2.3. FUENTES DOCUMENTALES PROPIAS DE INTERNET.....	95
3.2.4. MATERIAL AUDIOVISUAL.....	99
3.2.5. SERIACIONES.....	101
3.2.6. IMÁGENES.....	103
3.2.7. COMUNICACIONES.....	105

GUÍA PARA LA REALIZACIÓN DEL TFG DE LA ESAD DE CÓRDOBA

4. TRABAJO FIN DE GRADO.....	109
4.1. MODALIDADES DE TFG.....	109
TABLA RESUMEN DE MODALIDADES Y SUBMODALIDADES.....	123
4.2. ESTRUCTURA TRABAJO ESCRITO.....	127
4.3. CÓMO PREPARAR UNA DEFENSA.....	146
4.4. EVALUACIÓN DEL TFG.....	149
TABLA DE RÚBRICAS.....	152
5. LA INVESTIGACIÓN EN ARTES ESCÉNICAS (ALGUNOS CONSEJOS).....	158
6. METODOLOGÍA CIENTÍFICA (ASPECTOS Y RECURSOS).....	168
6.1. Recursos, técnicas y métodos de análisis y organización de la información.....	174

Una guía de estilo es una herramienta. Se trata de establecer unos criterios de homologación comunes a todos los trabajos académicos que se vayan a realizar durante la carrera en la ESAD de Córdoba, inclusive el TFG. Es una herramienta para el alumnado y para los docentes. Especialmente útil en la realización, tutela, corrección y evaluación de los TFG.

Todos los trabajos académicos deben atender a una metodología bibliográfica. Eso es lo que garantiza una misma forma de indicar las citas o las referencias (bibliografía). Así se evita que se mezclen diferentes formas de citación, lo que genera confusión y arbitrariedad. Estas metodologías también atienden al formato, aspecto y disposición de títulos, márgenes o realces, entre muchas otras cuestiones de forma. De hecho, en estos apuntes se intentará seguir estas mismas cuestiones formales.¹ En el caso de la ESAD de Córdoba, hace ya años, se estableció que la normativa APA (American Psychological Association) sería la metodología a emplear en este centro. Las normas APA de esta guía son una adaptación de “APA 7ª edición en español”, que atiende a las necesidades del centro y exigencias dadas por las instrucciones de Delegación para TFG. APA opta por un sistema de citación entre paréntesis en cuerpo de texto, que denomina método “cita Fecha-Autor” (Apellido, año, p. __), evitando, así, las notas al pie de página, de las que solo se hace uso para anotaciones explicativas de carácter marginal. Es necesario indicar que otros manuales de estilo adoptan metodologías diferentes como MLA, Harvard, Oxford o el método clásico, que también se conoce como “de archiveros”. Por tanto, uno de los requisitos cuando se copia una referencia de cualquier libro es traducir su forma de citar a la nuestra, para evitar que los trabajos sean un galimatías metodológico.

Las normas de estilo NO deben, en principio, vulnerar las normas ortográficas, por lo que esta guía adopta como válidas las observaciones ortográficas, léxicas y gramaticales de la RAE (Real Academia Española), inclusive, salvo que se estipule lo contrario, las cuestiones referidas al uso de realces. En este sentido, es necesario aclarar que, a lo largo de estos apuntes, como permite la RAE y solo por motivos didácticos, aunque se intentará evitar, podría hacerse un uso de realces extraordinario, con el fin de llamar la atención de los/las estudiantes. Es de rigor, por idénticos motivos, considerar que habrá aclaraciones que cabría calificar como “poco ortodoxas”, con la intención de facilitar la comprensión del alumnado.

¹ La decisión de optar, en este caso, por la letra Calibri responde a un motivo de legibilidad. Varios estudios científicos han demostrado que dicho tipo de letra facilita la comprensión y memorización, así como los posibles efectos sobre alumnos/as con dificultades especiales vinculadas con la lectoescritura y el aprendizaje.

1. Cuestiones de formato

1.1. Diseño de página

1.1.1. Títulos de apartados, epígrafes, etc.

En todos los casos los títulos se escribirán con mayúscula inicial y atendiendo al resto de normas ortográficas (por ej.: nombres propios).² Es decir, no se empleará la mayúscula sostenida. Los títulos tienen una jerarquía, disposición y realces específicos, lo que cabe llamar “niveles”. Un rótulo de nivel 1 es el que se denomina como “apartado” y engloba una serie de cuestiones que pueden dividirse en epígrafes y subepígrafes, los cuales podrían presentar un nivel 2, 3 o 4, sucesivamente. Una consigna a seguir en los títulos, en general, según indica la 7ª edición de las normas APA (2020), que se vulnera intencionadamente en esta guía por motivos didácticos, es que los títulos **NO van numerados**. Se recomienda, de hecho, salvo indicación del profesorado, evitar el uso de apartados y subapartados en trabajos de corta extensión, pues denota poca madurez narrativa y organizativa. En los TFG, que son de mayor envergadura, resulta comprensible, pero se recomienda no abusar.

Según estas normas, al principio de esta página, teniendo en cuenta dicha salvedad, donde dice **Cuestiones de formato**, se puede ver un ejemplo de título de nivel 1, que van centrados en la página, en negrita, redonda y sin ningún signo de cierre al final. Con respecto a los epígrafes o títulos de nivel 2, calificables como subapartados, véase arriba, por ejemplo, el rótulo **Diseño de página**, los cuales deben ir completamente alineados a la izquierda, en negrita, redonda y sin signo de cierre al final. Los títulos de los subepígrafes, subsubepígrafes y siguientes (nivel 3, 4 y 5, respectivamente) van con sangría a 1 o 1,27 cm y presentarán un punto final. Los de nivel 3 deben ir en negrita y redonda; los de nivel 4, en negrita y cursiva; y los de nivel 5, sin negrita y en cursiva. **NINGUNO VA NUMERADO**, vean→

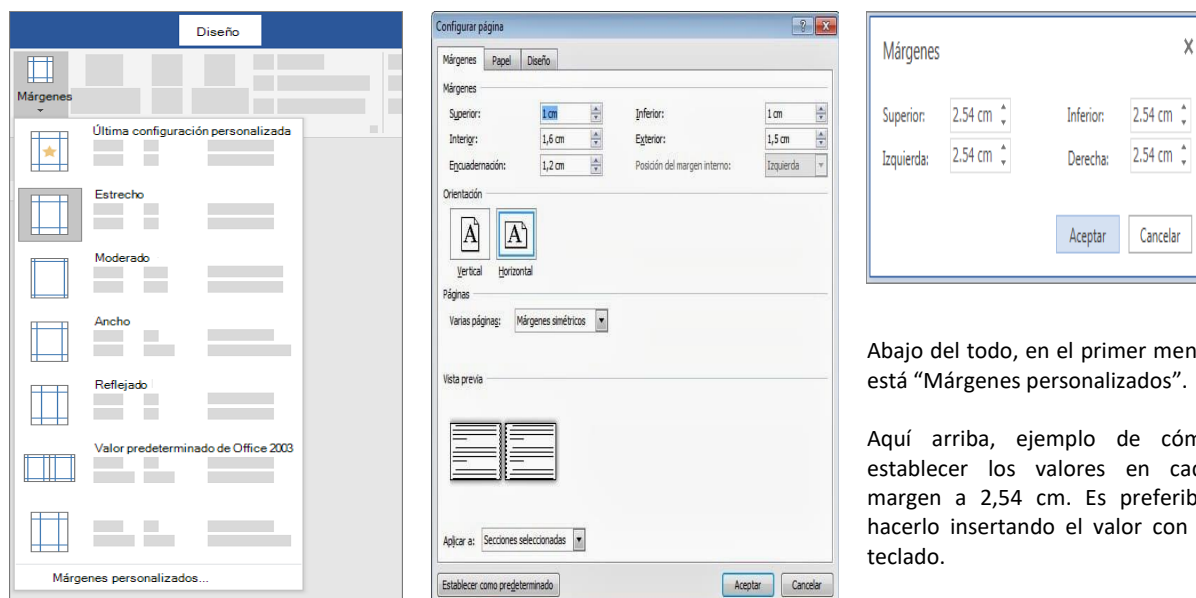
EJEMPLOS:

Apartado: centrado, en negrita, redonda y sin signo de cierre	nivel 1
Epígrafe: alineado a la izquierda en negrita, redonda y sin signo de cierre	nivel 2
Subepígrafe: con sangría a 1 o 1,27 cm, negrita, redonda y punto final.	nivel 3
Subsubepígrafe: con sangría a 1 o 1,27 cm, negrita, cursiva y punto final.	nivel 4
<i>Con sangría a 1 o 1,27 cm, sin negrita, cursiva y punto final.</i>	nivel 5

² La normativa del uso de la cursiva en los títulos de obras literarias u otros casos no es incompatible con las normas de realce en apartados, epígrafes y subepígrafes. Es decir, si un rótulo de nivel 1, 2 o 3 refiriese la obra de *La Celestina*, por ej.: **Personajes mayores de *La Celestina***, esta iría en cursiva. Si ocurriera en rótulos de nivel 4 y 5, según la RAE, debería hacerse en redonda, por ej.: ***La figura del donaire en La Celestina***, para distinguir así la obra literaria. La RAE afirma, que si el texto base va en redonda, el realce de títulos de libros, revistas o periódicos, iría en cursiva, y si el texto base va en cursiva, al contrario, en redonda.

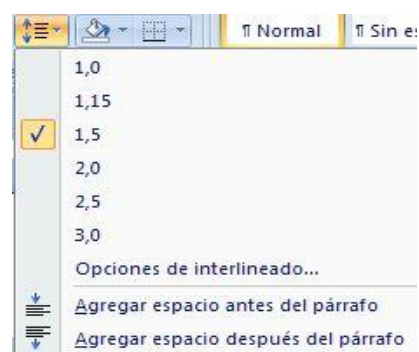
1.1.2. Márgenes, sangría y justificación.

Al seguir las normas APA establecidas por la ESAD de Córdoba, el margen de la página debe responder a 2,54 cm para los márgenes superior e inferior, así como para el margen derecho e izquierdo. Para ello el alumnado deberá ir a la opción de diseño de página > márgenes > márgenes personalizados > márgenes, y establecer los valores indicados.



Se adoptará la "sangría castellana" a principio de párrafo a 1 o 1,27 cm. Lo más fácil es emplear la tecla de tabulación o la regla (en la pestaña "vista"). La sangría se empleará según las normas ortográficas de la RAE vigentes. Esto es, la primera línea de cada párrafo irá sangrada, para indicar comienzo de párrafo.

Obliga, pues, a NO emplear salto de línea después de punto y aparte, por lo que hay que desactivar la opción "agregar espacio antes / después de párrafo" en el menú de interlineado. El icono del menú es el que está pulsado en la ilustración. Abajo del todo puede verse cómo debería estar para tener desactivado el "salto de línea".³



La sangría a emplear en el caso de estar redactando las referencias (bibliografía) o un texto dramático (motivo de cita o modalidad de trabajo) sería la llamada "sangría francesa",

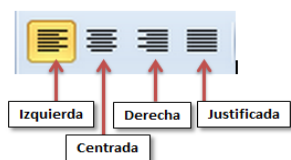
³ El uso de salto de línea después de cada punto y aparte se conoce como "sangría alemana", es normal su uso en internet por motivos de visibilidad, pero no atiende a las normas ortográficas castellanas, desvirtuando, de hecho, el valor gramatical del salto de línea, vital en el sistema de citas largas o para marcas cambios radicales de contenido. En narrativa, incluso, sirve para indicar un cambio espacio-temporal al nivel de la fábula.

pero se recomienda a un mínimo de 1 cm, máximo de 1,27 cm, por motivos de visibilidad. Se trata de aquella en la que la única línea sin sangrar del párrafo es la primera. De manera que

EJEMPLO REFERENCIAS	EJEMPLO TEXTO DRAMÁTICO
Martínez, A. (2017). <i>Gracias Morales, Motril, 1977</i> . Contexto teatral. Recuperado de https://www.contextoteatral.es/graciamorales.html .	GANI.— No sabemos bailar ninguno.
<i>Un breve resumen</i> . (2019). Remiendo teatro. Recuperado de https://www.remiendoteatro.com/remiendo/historia/ .	OSO.— Es una pena. (<i>Chasca los dedos. El djembé deja de sonar</i>) Yo os iba a dejar subir al barco si bailabais un poquito.
Vile, R. (2019). Nuevos autores. <i>Dteatro</i> , (22), 12-17. Recuperado el 12 de abril de 2020 de https://dteatro.com/samper/22/0003.pdf .	FRIDAY.— ¡Yo bailo!
	OSO <i>chasca los dedos. El djembé vuelve a sonar.</i> FRIDAY <i>mira a OLUSEGUN. Comienza a hacer movimientos torpes en el sitio. Entra OIKWU con una bandeja y varios vasos. OSO se levanta, baila con FRIDAY.</i>

cada entrada bibliográfica y el parlamento de cada autor, así como las acotaciones extratextuales, puedan localizarse con mayor facilidad.

Otro asunto relativo a los márgenes es la “justificación”, en referencia al reajuste automático de los caracteres. El margen izquierdo y derecho de la página deben ir alineados. En la ilustración sería la opción de la derecha, que se llama “justificada”. APA 7ª edición lo solicita “en bandera”, pero la ESAD prefiere NO seguirla en ese criterio.



1.1.3. Fuentes e interlineados.

Las normas seguidas por las ESAD estipulan que la única opción posible de fuente tipográfica es la Time New Roman (v. nota 1). Esta se empleará a distinto tamaño de fuente o interlineado, según se esté redactando el cuerpo de texto o una nota al pie de página, o si es una cita larga. Aquí en esta imagen se ve el cuerpo de texto, que es la parte de arriba,

cualquier ambigüedad de interpretación, el pintor ha incorporado en el lienzo una filacteria¹. En ella, el saludo del ángel “mensajero” aparece al espectador: “Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum...”. Al código pictórico, el pintor le ha sumado el código escrito.

Diferentes códigos nos permiten inferir diferentes significados en diferentes niveles, bien relativos a la escena literaria, a las soluciones pictóricas o a la circulación de la obra y su función social. Pero nuestra interpretación sólo es posible en el marco de una determinada cultura, con la ayuda de referencias y referentes específicos, ya que después de todo, ¿podría acaso una persona que nunca ha escuchado sobre el cristianismo comprender el sentido último y particular de la pintura, a pesar de los esfuerzos del pintor?

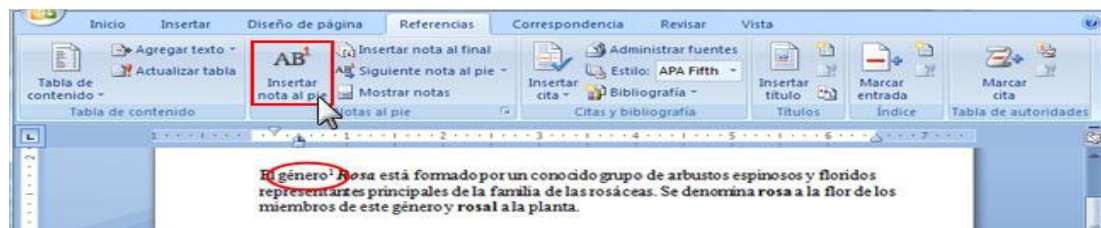
La comunicación es un proceso de intercambio de saberes, experiencias y significados entre sujetos, que implica la influencia mutua, deliberada o no, por medio de canales (medios, recursos) y códigos que la posibilitan (lenguaje verbal, gestual, corporal, escrito...), en un contexto cultural con un mínimo de referentes compartidos. Independientemente de que los actores de la comunicación suscriban o no los valores

¹ De acuerdo con el DRAE, filacteria puede ser: “1. f. Cada una de las dos pequeñas envolturas de cuero que contienen tiras de pergamino con ciertos pasajes de la Escritura, y que los judíos ortodoxos, durante ciertos rezos, llevan sujetas, una al brazo izquierdo, y otra a la frente. 2. f. Cinta con inscripciones que aparece en pinturas, esculturas, escudos de armas, etc.”

no lo de abajo (que tiene un tamaño de letra más pequeño). El cuerpo del texto va a TNR 12, interlineado 1,5 (ver ilustración inferior página 3, opción marcada). La parte inferior, que se separa con una línea, es la nota al pie de página, que va en TNR 10, inter-

lineado sencillo o 1. El subíndice de nota siempre se pondrá detrás del signo gráfico, NO como viene en la imagen anterior. Es decir, se pone así.³¹³ La nota al pie se abre

automáticamente: dejas el cursor en la parte del cuerpo de texto donde quieres que aparezca el subíndice de nota, vas al menú Referencias > Insertar nota al pie (ver imagen siguiente).



En el caso de una cita larga, irá a TNR 11, interlineado 1,5 y todo el párrafo alineado con sangría a 1 0 1,27 cm en la izquierda (v. 2.3.1.2.). En un texto dramático, a las acotaciones extratextuales, es decir, las que no forman parte del diálogo, les pasa algo parecido. Si bien deben mantener el mismo tamaño de letra que el cuerpo de texto, van sangradas, en su totalidad, para facilitar su localización y no distraer las entradas de los personajes (ver “ejemplo texto dramático” en la página anterior). **OBSERVACIÓN:** Hago una indicación, la 7ª edición de APA indica que el interlineado habitual es “doble”, pero se debe seguir las indicaciones dadas por las instrucciones de TFG y usar un interlineado de 1,5.

1.2. Páginas NO numeradas del trabajo

1.2.1. Portada.

La portada o portadas que se requieran deben presentar la siguiente información:

- Logotipo de la ESAD de Córdoba, que puede copiarse de esta imagen:



- Indicarse: Escuela Superior de Arte Dramático “Miguel Salcedo Hierro” de Córdoba.
- Datos identificativos del alumno/a (nombre y apellidos), curso, letra del grupo y especialidad correspondiente (Interpretación / Escenografía).
- Título del trabajo, en el caso del TFG, como se haya registrado en el Anexo I “Inscripción del trabajo”; así se recoge en las instrucciones de la Consejería de Educación para la organización del Trabajo Fin de Grado. Este tipo de título responde a criterios tipográficos y, preferiblemente, ortográficos, NO a los indicados en el apartado 1.1.1.
- En caso de TFG, Indicar modalidad de TFG:
 - a) Monografía y disertaciones de carácter documental, analítico o investigador.
 - b) Trabajo de creación o interpretación artística.
 - c) Proyecto de carácter profesional.
 - d) Trabajos derivados de la experiencia desarrollada en prácticas externas.

* de ser un trabajo grupal debe indicarse: “modalidad grupal”.

- Datos del/la profesor/a y asignatura; en el TFG, del/la tutor/a (nombre y apellidos).
- En TFG, si hay asesores externos y/o internos, deben incluirse los datos de las personas que actúen como tales.
- Fecha de entrega: día, mes y año.
- Indicar el curso escolar (ej: curso 2024-2025).

* Las portadas pueden incluir una imagen con el tamaño o tratamiento gráfico que se desee.

* Las portadas no van numeradas, ni presentan ningún tipo de encabezado o pie de página.

1.2.2 Hoja de respeto, resumen e índice.

Aunque no es estrictamente necesario, un trabajo bien presentado debe llevar una hoja de respeto o de cortesía, suelen ser de color blanco, pero podría presentar otros colores a juego o en contraste con la encuadernación. En los TFG aparecerá un resumen de no menos de 200 palabras y no más de 400, seguido las palabras clave y en la página siguiente el índice, el cual no debe indicar el número de página en que comienza cada apartado. El índice puede presentar apartados, epígrafes (subapartados) y subepígrafes e, incluso, un grado mayor de concreción, pero no es necesario (v. *infra*). El resumen y el índice podrían presentar algún tipo de encabezado o pie de página, aunque no es necesario.

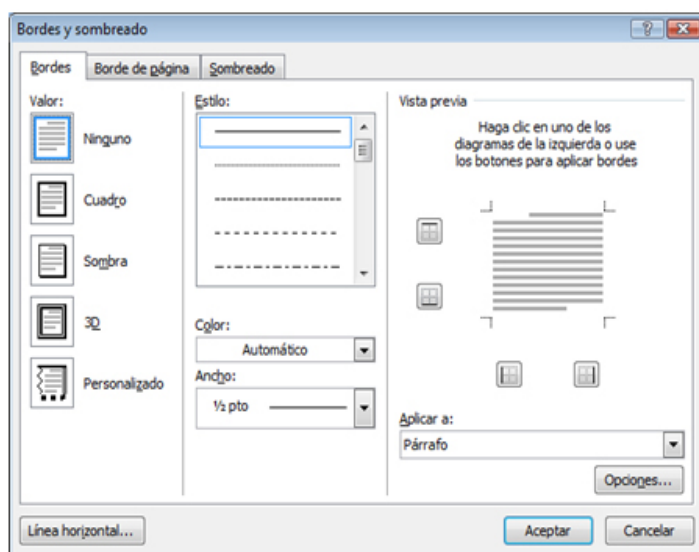
1.2.2.1. Cómo hacer un índice.

El índice debe ir debidamente paginado, es decir, debe indicar en qué página se inicia cada contenido estipulado. El problema principal al hacer un índice es que presente cierta homologación estética. Hay varias formas de hacerlo. La más artesanal consiste en insertar en la página correspondiente una tabla de dos columnas y el número de filas que se consideren necesarias. Ambas columnas deben tener el mismo cuerpo de letra e interlineado para que vayan parejas. La columna derecha debería tener solo la anchura pertinente para incluir el número de página e ir alineada a la izquierda, mientras que la columna izquierda debe estar justificada a derecha e izquierda, de modo que al incluir los puntos el ordenador calcule automáticamente la distancia.

1.Cuestiones de forma.....	2
1.1. Títulos de apartados, epígrafes, etcétera.....	2
1.2. Márgenes, fuentes e interlineados.....	3

Una vez que el índice esté hecho, solo habrá que seleccionar el conjunto de la tabla.

Para ello es conveniente hacer clic con el botón izquierdo del ratón sobre una cruz que apa-



recerá cuando el cursor pase cerca de la esquina superior izquierda de la tabla. Este clic sombreará en azul toda la tabla, entonces se coloca uno sobre la zona sombreada y clic el botón derecho. Se abrirá un menú donde se selecciona “bordes y sombreados”. En el nuevo menú se selecciona

“Ninguno”, tal como puede verse en la imagen (*supra*). El resultado sería este:

1. Cuestiones de forma..... 2
 - 1.1. Títulos de apartados, epígrafes, etcétera..... 2
 - 1.2. Márgenes, fuentes e interlineados..... 3

Otra forma de hacerlo sería mediante las herramientas automáticas de Word, dejo aquí el enlace a un tutorial al respecto: <https://www.youtube.com/watch?v=nSMExVldTHg>.

1.2.2.2. Y si quiero poner una cita antes de empezar el trabajo.

De incluir antes una cita de cabecera, debe ir en la parte derecha de la página. Si está en prosa debe estar justificada a izquierda y derecha y se procurará que las líneas del margen izquierdo de la cita empiecen unos dos centímetros sobrepasados el centro de la página. Si está en verso debe respetarse y justificarse a bandera, de ser muy largo se bajará de línea alineándolo al margen derecho, antecedido de un corchete. El tamaño de letra e interlineado no está estipulado, suele ajustarse para que la ubicación de la cita y el largo del verso se acomoden. Este tipo de cita, exclusivamente, debe de ir, obligatoriamente, en letra cursiva. Debajo, en un cuerpo de letra al menos dos puntos más pequeño y dejando un salto de línea, sin usar el realce en negrita y en letra redonda y en versales, debe ir el nombre y apellido del autor; de indicarse el título de obra literaria aparecerá en cursiva, nunca entrecomillado.

*No tenía una cara bonita, ése era el problema.
Era una cara para vivir con ella un día tras otro.
Una cara para toda la vida.*

GRAHAM GREENE, *El tercer hombre*.

1.2.3. Referencias, anexos, tablas y figuras.

1.2.3.1. Referencias.

APA **NO** llama bibliografía al listado bibliográfico que va al final del trabajo, lo llama “Referencias”. Es uno de los apartados del trabajo que NO lleva las páginas numeradas, por ello no importa si presenta un interlineado idéntico o más pequeño, con la finalidad de engrosar lo menos posible el volumen. No obstante, sí que es una parte del trabajo que el tribunal o el profesorado consulta sistemáticamente, por lo que no es desdeñable facilitar su lectura, manteniendo el tamaño de letra e interlineado (recomendación). La gran diferencia con respecto al resto del bloque del trabajo, como ya se ha comentado, es la sangría a emplear, en este caso la sangría francesa a 1 o 1,27cm (ver p. 4), pensada para facilitar la visibilidad de las diferentes entradas bibliográficas. Según APA, **NO** debe presentar salto de línea entre entrada y entrada, **NI** numerarse o introducir con guiones en cada una de ellas. APA tampoco emplea la mayúscula sostenida o las versales en el apellido de referencia.

Es importante indicar que las fuentes documentales que aparecen en las referencias (listado bibliográfico) **SOLO** pueden ser aquellas que hayan sido citadas (empleadas) durante la escritura del trabajo. Es decir, citadas, parafraseadas o referenciadas de manera informativa. Ha de entenderse como un listado por orden alfabético del primer apellido (y cronológico dentro de un/a mismo/a autor/a) de las fuentes empleadas en la redacción del trabajo. **NUNCA** como fuentes leídas (consultadas pero no empleadas) o consultables.

En un trabajo académico las referencias (bibliografía) **NO** suelen dividirse en subapartados. La decisión de distinguir tipos de fuentes (bibliográficas, videográficas, iconográficas, webgrafía...) es una cuestión personal, aunque **NO** recomendable en trabajos de esta envergadura. Las Tesis Doctorales, por ejemplo, solo diferencian fuentes primarias (manuscritos y ediciones *princeps*) de fuentes secundarias (ediciones modernas, críticas, estudios, documentación *on line*, imágenes...). Por ello es obligatorio que las referencias del TFG o de los trabajos de clase sean un contenido unitario, sin bloques bibliográficos.

1.2.3.2. Anexos.

Tras las referencias (bibliografía) aparecerán los anexos (se sigue en este punto las

Instrucciones y la Guía Docente de TFG) que TAMPOCO van numerados. Los apéndices deben considerarse un material que sirva para mostrar el trabajo de fondo realizado por el/la alumno/a. Los apéndices deben ser por ello de verdadera necesidad, no se trata de engrosar el volumen con información. NO se evalúa al peso; de hecho, los anexos innecesarios mueven al tribunal a una mala impresión. Es más, es conveniente, dado que no ocupan páginas del trabajo, propiamente dicho, presentar esta información del modo más conciso posible, incluyendo la opción de usar cuerpos de letra e interlineados más pequeños. Incluso, de tratarse de información fotocopiada, podría presentarse a dos hojas por cara y a doble cara (siempre y cuando sea legible). De haber diferentes tipos de anexos se diferenciarán con letras, para citarlos se indicará entre paréntesis así (v. anexo A).

1.2.3.3 Figuras y tablas.

Hay algunos trabajos que por su objeto de estudio requiere un fuerte apoyo visual o de tablas. En estos casos hay dos opciones posibles. Una, incluir un anexo de imágenes y/o de tablas, con sus correspondientes pies de foto (según normativa APA) y numeración. Por lo cual, en aquellos momentos del cuerpo de texto donde se quiera remitir a la figura o a la tabla, habría que referirse a ellas por su nombre: **Puede comprobarse en la Figura II, Helena Cortesina. La venus valencia**, si estuviese en un apéndice, seguido (v. anexo A) o **véase, al respecto, Taxonomía por géneros (Tabla 3)**. Otra, incluir imágenes a gran formato o tamaño completo, cuya página **NO** podría ir numerada, entre medias de las páginas que ocupan el grueso del trabajo, esta opción es lógica en trabajos de iluminación, infografías o figurines.

1.2.3.3.1. Orden, cuerpo de letra e interlineados para tablas y gráficos.

Si no se trata de un apoyo visual continuado y de importancia, sino de una figura o tabla aleatoria en algunos momentos del trabajo, el tamaño y ubicación deben hacerse de manera comedida, sin que el tribunal piense que se está rellenando espacio a propósito.

1º Número en negrita y en el orden en que

van apareciendo (TNR 12, 1,5).

Tabla 1 →

Título →

2º Seguido, debajo, título en cur-

Encabezado →

siva (TNR 12, interlineado doble). **Cuerpo tabla →**

3º Las tablas pueden incluir un encabezado

donde se indican categorías

Leyenda y/o notas →

y valores, que pueden adoptar diferentes for-

Número y nombre de la tabla

Tabla 1 *El título debe ser breve, pero claro y explicativo*

Curvise

Categoría	Categoría	Categoría	Categoría
Variable 1	xx	xx	xx
Variable 2	xx	xx	xx
Variable 3	xx	xx	xx
Variable 4	xx	xx	xx
Variable 5	xx	xx	xx

Solamente se ubican estas líneas horizontales

Hillutet aut ut fugit, optatiam velibus voluptate aliquot, tem as dita corit, sum nonserum est litiiberatist labo. Nem. Ut poremqiias dollabo. Ut quam

Times New Roman: 10 puntos

Nota: La tabla

mas (TNR 12, interlineado 1,5).

4º Tabla y gráficas responden a los mismos criterios en la estructura. Pero las gráficas se consideran imágenes, por lo que en el encabezado debe poner “Figura I”. El cuerpo de la tabla puede tener tantas filas y columnas como se precisen, pero no se emplean los márgenes de línea vertical y se evitan los horizontales. Se recomienda centrar el texto en la celda (TNR 12, interlineado 1,5).

5º Leyenda, debajo, inserta en los márgenes de la figura (TNR 10, interlineado 1,5).

6º Nota explicativa, debajo de la leyenda en los márgenes de la figura (TNR 10, interlineado sencillo). Utilizar asteriscos para explicaciones extras (fuente), formato según importancia.

Tabla 3 ← número ordinal para tablas **negrita**

Taxonomía por géneros ← cursiva, sin negrita

Géneros	Textos	%
menores lúdicos	24	33,31
Comedias	19	26,4
dramático-musicales	14	18,07
menores tradicionales	8	12,5
Dramas	4	5,56
Tragedias	2	2,78
Cuento	1	1,38

Nota: sobre un total de 72 ejemplares, col. SAE conservados en la Biblioteca ESAD de Sevilla.
*Fuente: elaboración propia.

Para la creación de tablas es conveniente familiarizarse con la opción insertar tablas, pero también “bordes y sombreados”. Que surgen cuando, situándote sobre la tabla, clicas ratón derecho, dándote opción a eliminar los bordes (puedes ver el menú que aparece en p. 7). También puedes optar por el menú de sombreados.

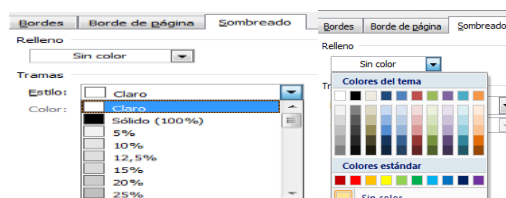
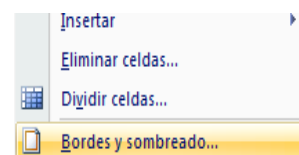
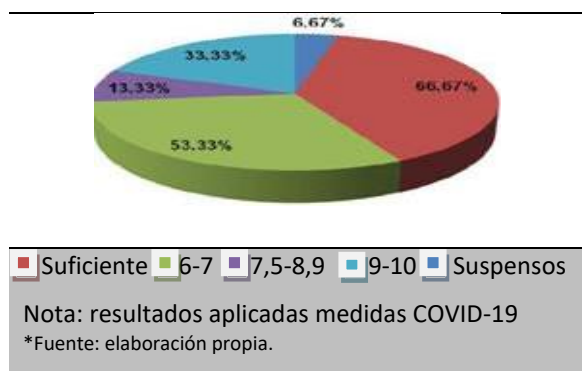


Figura I ← número romano para figuras

Resultados 1º de Interpretación



1.2.3.3.1. Orden, cuerpo de letra e interlineados para imágenes.

En caso de imagen el pie de foto (descripción) debe tener el mismo margen que la imagen (TNR 10 a 1,5)



Esta descripción debe incluir en caso de que sea una foto de elaboración propia o de otra persona: **Figura núms. romanos y negrita.** Apellido, N. autor imagen (año). *Título cursiva* [tipo de pieza]. Ciudad/Lugar: Museo/Exposición/Colección o Archivo.

Figura IV. Arcas, A. (2016). *Portada ms. de A. Vinageras* [fotografía]. Sevilla: Archivo de la autora.

En caso de ser una imagen, gráfico o tabla, tomada de una fuente ajena, libro, internet, etc., debe incluir los siguientes datos en Nota: “Adaptado de”, si es tabla o gráfico; en pie de foto si es imagen: *Título imagen* [imagen o tipo de imagen] por Apellido, N. autor imagen, año de publicación de la imagen, Fuente (a continuación, veremos varios tipos de fuentes):

-Si la fuente es una página web: Nombre sitio web, URL **Ej. →**

En este caso, como no se sabe el autor, se siguen las normas APA de citación. Pasa igual con la fecha ca. ← cerca de. Entre corchetes por ser un dato añadido (no procede de la fuente). Si el nombre de la web está incluido en el URL, solo se pone el URL (como en el ej.).

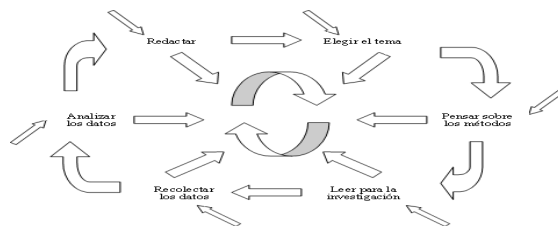
-Si la fuente es un libro: detrás del *Título imagen* se añade (p. xx), si el autor del libro y de la imagen coinciden, en fuente se pone solo la editorial (v. Ej. ↓) Y si el autor no es el mismo, en fuente (Apellido, año) del libro, que se incluirá en las referencias.

-Si la fuente es una revista: detrás del *Título* se añade (p. xxx), en fuente, *en cursiva el título de la revista, volumen(número).*

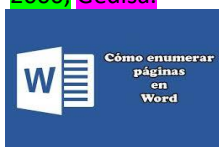


Figura II. Helena Cortesina. *La venus valenciana* [fotografía] [ca. 1916], <https://rebelsambcausa.wordpress.com/helena-cortesina/>.

Primero el encabezado. Debajo de la grafica y bajo la leyenda, en nota (TNR 10, interlineado sencillo) pones Nota: Adaptado de *La espiral de la investigación* (p. 26) [imagen] por L. Blaxter, Ch. Hughes y M. Tight, 2000, Gedisa.



Nota: Adaptado de *La espiral de la investigación* (p. 26) [imagen] por L. Blaxter, Ch. Hughes y M. Tight, 2000, Gedisa.



IMPORTANTE: Cómo numerar ciertas páginas sí y otras no. Te remito al tutorial: https://www.youtube.com/watch?v=Z_eWulzJFVU. Es conveniente buscar tutoriales que coincidan con vuestro procesador de texto y versión correspondiente, porque hay ligeros cambios.

1.3. Algunas cuestiones ortográficas.

1.3.1. ¿Por qué algunas palabras se escriben en cursiva?

Un trabajo académico debe adoptar las indicaciones de la última publicación de la *Ortografía de la lengua española* editada por la RAE, así como atender a la edición *on line*

del DRAE, para considerar las palabras existentes en español, su ortografía actualizada y saber qué palabras no están recogidas en el mismo, que no correspondan a tecnicismos profesionales, las cuales deberán escribirse en cursiva, así como los términos en otras lenguas (en caso de ser una cita íntegramente escrita en otra lengua, esta se escribirá en letra redonda). Es necesario considerar que en el DRAE hay muchas palabras aceptadas en castellano, pero que aparecen en cursiva, deben, pues, escribirse de ese modo: *a priori*, *a posteriori*, *crescendo*, *de facto*, *grosso modo*, *honoris causa*, *idem* (algunas admiten dos grafías: “*ídem*” en castellano), *in illo tempore*, *in situ*, *ipso facto*, *modus operandi*, *peccata minuta*, *persona non grata*, *rara avis*, *whisky*, *software*, *statu quo*, *stricto sensu*, *tabula rasa*, *vade retro*, *verbi gratia* (o *verbigracia*)

Voz ingl., y esta del gaélico *uisce beatha* ‘agua de vida’.

1. m. *gùisqui*.

o *whisky*. Pero también hay casos de palabras que han dejado de escribirse en cursiva como por ejemplo: “*praxis*”, “*currículum*”, “*ítem*”, “*mánager*”, “*versus*”...

1.3.2. ¿Qué hago si en una cita una palabra está mal escrita?

Algunas de las últimas normas ortográficas suelen llamar la atención, por ejemplo, la palabra “*solo*”, “*este/a/os/as*”, “*ese/a/os/as*”, *aquel/la/os/as*”, perdieron el acento en caso de equivaler a “*solamente*” o de actuar como pronombre ya en 1999, así mismo “*guion*” y “*truhan*”, al considerarse monosilábicos, proceso que décadas atrás, en 1959, vivieron palabras hoy completamente aceptadas como “*fe*”, “*fue*”, “*dio*” o “*vio*”. En el caso de los pronombres determinantes o de “*solo*” se ha estado aceptando la doble grafía hasta 2010, actualmente se considera un error, aunque desde 2023 no se penaliza en caso de ambigüedad. Esto quiere decir que, cuando se escriba una cita de un libro de estas fechas, se debe actualizar la ortografía, de lo contrario somos nosotros los que cometemos la falta. Pasa lo mismo, simplemente, en caso de que el autor original haya cometido una errata. En el caso de textos más antiguos o si quieres reflejar la grafía tal cual, sin cometer falta por ello, se debe incluir al final de la cita o junto a la palabra en cuestión la abreviatura “*sic.*” entre corchetes en el menor tamaño de letra. Así: “Cuando bien conmigo pienso, mui esclarecida Reina, i pongo delante los ojos el antigüedad de todas las cosas que para nuestra recordación τ memoria quedaron escriptas, una cosa hállο τ sáco por conclusión mui cierta: que siempre la lengua fue compañera del imperio **[sic.]**”.⁴

⁴ Principio de la *Gramática de la lengua castellana* de Antonio de Nebrija (1492).

1.3.3. Eso..., las abreviaturas ¡y las siglas! Menudo follón.

En el caso de abreviaturas, como etc., s. XVII, a. C., vs. (significa versus, “en contra de”), *apud.*, ídem. Siempre deben llevar un punto, de modo que las abreviaturas “etc.”, “ídem.” o “a. C.” a final de frase no reduplican punto (véase el final de la primera frase de este párrafo). Igualmente, sería incorrecto escribir “~~etc...~~” o “~~etc., etc.~~”, como tampoco es correcto no dejar espacio entre “s. XVII” o “a. C.” (es decir, es incorrecto: ~~s.XVII~~ o ~~a.C.~~). Tampoco debe escribirse mayúscula detrás de dicho punto: “el hombre vs. ~~La~~ bestia”, “ya a. C. ~~En~~ la Biblia puede leerse”. Y en una enumeración, “etc.” siempre va antecedido por una coma: “este, ese, aquel, etc.”. Las abreviaturas en cursiva responden al hecho de estar escritas en otro idioma; los ejemplos del principio de este párrafo están en latín.

Las siglas no son abreviaturas, antiguamente llevaban punto, pero en la actualidad no, precisamente por diferenciarlas y por el uso tan común de ellas en diferentes tipos de escritos, por ejemplo, “~~U.S.A.~~”, hoy en día hace “USA”, ni tampoco sería correcto “~~USA.~~”, con punto (salvo que sea el final de frase). De hecho, las siglas son invariables, lo que quiere decir que cuando se escriben en plural el número no se indica con “s”, sino que se hace así: “los TFG” y no “los ~~TFGs~~”, pero en las abreviaturas sí existe el plural, en cuyo caso se reduplican (AA. VV., SS. MM., CC. OO., VV. AA., EE. AA. SS.), dejando un espacio entre los términos abreviados, al igual que ocurría en “a. C.”.

1.3.4. ¿Dónde demonios va el punto final? ¿Dentro, fuera...?

1.3.4.1. Para explicártelo tienes que entender qué son los signos de cierre.

Otra cuestión de puntuación a tener en cuenta son los signos de cierre. Signos de cierre son: los puntos suspensivos y los signos ! ?)] ”, así como el punto. Están ordenados en grado creciente, de menor carácter de cierre a mayor carácter de cierre. Esto quiere decir que en castellano debe escribirse → Ella dijo: “¿De verdad no te importa?”. No puede escribirse: “importa?”, ni “?”, ni “?”, tampoco: (A Lucía, con miedo), sino que debería ser “con miedo”, con el punto fuera del paréntesis. En inglés, en cambio, sí ponen el punto dentro de la acotación o de las comillas. Pero los signos !, ? o los puntos suspensivos a final de frase, de hecho, no requieren un punto de cierre, porque ya tienen punto, estaría mal, pues, “¡Yo!”, en todo caso sería “¡Yo!”, sin añadir punto tras la interrogación o exclamación.

La norma básica es que los signos de cierre necesarios para la frase deben incluirse en orden de menor a mayor, según su graduación de cierre, así, el punto final de frase, de ser necesario, siempre es el último en aparecer. De este modo, en caso de acotación, frase

entrecomillada, una cita o los ejemplos que estamos destacando por su naturaleza lingüística, si coincidiese con final de frase, el punto de la oración iría fuera del paréntesis o de la comilla de cierre, como puede verse en el ejemplo de arriba: “¿De verdad no te importa?”. ← En principio la interrogación bastaría, pero las comillas indican que la frase no ha terminado, obligando a incluir el punto final de frase (destacado en amarillo). La combinación de puntos suspensivos y signos de exclamación o interrogación depende de que el enunciado esté incompleto o no. Incompleto: ¡Te dije que...! Completo: ¡Te lo dije!... Ambas fórmulas son correctas siempre que se use en la acepción correspondiente.

1.3.4.2. A veces cierran más o menos, según tú quieras. Pero siempre delimitan.

Según lo dicho podría escribirse: “¿Me quieres? ¿Verdad?”, “¿Me quieres, verdad?” o “¿Me quieres?, ¿verdad?”, pero nunca así: ~~“¿Me quieres? ¿verdad?”~~. Nótese que cuando la segunda pregunta se inicia en minúscula hace falta poner una coma detrás, anulando así el carácter de cierre de la primera interrogación, por lo que sería una sola frase. Pasa lo mismo con los puntos suspensivos: “Clara..., vendrás pronto o... Llegarás tarde..., como siempre”. La norma dice que los signos suspensivos llevan signo gráfico detrás, si al escribir la frase sin emplearse puntos suspensivos los lleva o no, así, pues, “Clara” es vocativo y “como siempre” es una subordinada adverbial de modo, deben llevar coma, pero las proposiciones coordinadas adversativas que componen la proposición principal no llevarían coma: “vendrás pronto o llegarás tarde”. Por lo que, al añadir coma o no, dentro de la misma frase, los puntos suspensivos no equivalen a punto final, escribiéndose seguidamente con minúscula.

El paréntesis es un signo de cierre peculiar, porque delimita información, casi siempre requiere un signo de cierre mayor tras de sí, aunque también admite la coma o ninguno. Se incluye siempre dentro de la proposición o sintagma que antecede, por eso el signo de delimitación o cierre de esa preposición se traslada detrás suya: “Toda su familia nació en Guadalajara (México).” o “Ruiz Ramón, en su libro (1982), afirma que”. Pero a veces no: “El año de su nacimiento (1616) es el mismo en que murió Cervantes”. Depende, igual que los puntos suspensivos, de que la frase que le antecede carezca o no de signo gráfico, al eliminar mentalmente de la oración lo que está entre paréntesis.

El punto y coma NO es un signo de cierre, por lo que no debe llevar mayúscula tras él, motivo por el que se emplea en las enumeraciones que tienen términos que incluyen

estructuras subordinadas: “Destacan tres aspectos: el primero, que trasciende los principios físicos; el segundo, que cabe considerar subjetivo; y el tercero, que parece intrascendente”. Así mismo, tampoco lo son el uso de los dos puntos, que SOLO llevarán mayúscula en caso de que la cita u oración que los siga empiece, de hecho, por mayúscula. El ejemplo anterior lo verifica: “Destacan” empieza por mayúscula porque es el principio de la oración, NO porque haya dos puntos delante; “el primero”, de hecho, empieza por minúscula.

1.3.4.3. Pero esto me lo cuentas porque...

- Las traducciones y ediciones de textos teatrales suelen adoptar un uso del punto dentro del paréntesis a la manera inglesa, en contra de las normas de la RAE, al que los/las alumnos/as de Arte Dramático por desgracia se acostumbran, pese a ser erróneo. De ahí que se haya puesto un ejemplo a modo de acotación dramática.
- Los textos dramáticos, en su afán por reproducir la oralidad, tienden a hacer un uso excesivo de los puntos suspensivos y/o de los signos interrogativos y exclamativos.
- La necesidad de citar en los trabajos académicos obliga a un uso correcto de los dos puntos, el uso de mayúscula a principio de cita y de la puntuación al cerrar cita. De hecho, mediante el uso de APA la forma correcta es esta: “Platero es pequeño, peludo, suave” (Jiménez, 1999, p. 9). El método “cita Fecha-Autor”, entre paréntesis, se incluye dentro de la frase, por lo que el punto de cierre se desplaza tras esta. Así, pues, sería incorrecto: “Platero es pequeño, peludo, suave” (Jiménez, 1999, p. 9) o “Platero es pequeño, peludo, suave” (Jiménez, 1999, p. 9).⁵
- Tampoco hay que olvidar la posibilidad de que los/as alumnos/as opten por un trabajo de escritura dramática o que tenga que reproducir en cita un texto dramático.

1.4. Uso de realces.

Ya se han destacado varias cosas sobre los realces, aclaremos el asunto. El uso de negrita, subrayado, tachado, color, mayúscula sostenida, etc. no está normalizado por la RAE, tan solo indica que puede hacerse uso de ello en textos de carácter educativo para llamar la atención, tal es el caso de esta guía. Las normas gramaticales solo aceptan como realces las comillas, la cursiva y ciertos usos del subrayado, principalmente. En el caso del

⁵ Nótese, de hecho, que, al NO terminar la frase tras la primera “cita Fecha-Autor” en los ejemplos incorrectos, sino que se ha seguido con una disyuntiva, no se ha escrito ningún signo de cierre, sino una “o”, ya que, si eliminásemos las “cita Fecha-Autor” (los paréntesis), no habría que poner ningún signo tras el primer ejemplo.

subrayado, para indicar los URL de las direcciones web, aunque no es necesario, pero, eso sí, NO deben ir en letra azul, sino en negro (en esta guía se hace en azul porque funcionan como *links*).

1.4.1. En el insti me decían que subrayase los títulos o les pusiese comillas.

Todos hemos tenido al típico profesor que con toda su buena intención te decía que los títulos se subrayan y, al año siguiente, otro que decía que iban con comillas. Ninguno de los dos tenía razón del todo, lo que sí es cierto es que la RAE contempla el subrayado cuando se escribe A MANO para sustituir las funciones de la cursiva, porque hay personas que no saben escribir en cursiva. Pero en realidad, cuando escribes a ordenador hay títulos que van en cursiva y títulos que van entre comillas. ¿Cuáles? Sigue leyendo.

La letra cursiva se emplea para los títulos de obras artísticas o escritos publicados. Los títulos de los libros, los álbumes discográficos, de películas, catálogos, el nombre de revistas o periódicos, etc., todo ello va en cursiva. Podría afirmarse que los títulos que están impresos sobre una portada son los que se escriben en cursiva, o cuando se habla de una obra artística de forma genérica, por ejemplo, si dices: “Me gusta mucho *Peter Pan*”, en cuyo caso te refieres a la obra, si quisieras referirte al personaje, tendrías que decir: “Me gusta mucho Peter Pan”, en redonda. Sin embargo, si te refieres al título de un capítulo, a una canción de un álbum, a un artículo de un periódico, a una escena o a un poema de una antología, hay que escribirlo entrecomillado. Podría decirse, siguiendo con la misma analogía, que ese título no está impreso en una portada. Es decir, no es el título unitario de la obra, sino de una parte de ella, está dentro del conjunto. Por tanto, simplificando, los títulos externos van en cursiva y los internos entre comillas.

Esta normativa ortográfica no es operativa cuando APA indica lo contrario, por ejemplo, en los títulos de nivel 1, 2, 3..., como se indica en la página 2 de esta guía. De hecho, se debe intentar compaginar ambos criterios (v. nota 2). Igualmente, APA indica que en las referencias (bibliografía), en caso de títulos internos (artículos, prólogos, capítulo de libro), NO se entrecomillan. Lo que quiere decir que se seguirá esta normativa de la RAE siempre, salvo cuando se estén redactando las referencias (bibliografía). ¿Cuándo sí? En el caso de nombrar el título de un artículo o de un poema cuando redactas el cuerpo de texto del trabajo.

1.4.2. Otros usos de la comilla a parte de los títulos internos.

La letra cursiva se emplea para destacar palabras en otro idioma, como *on line* o *dispositio*, pero también cuando lo indique el DRAE, como *whisky*, aunque esto ya se aclaró

antes. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que las editoriales, otros métodos bibliográficos, revistas, periódicos, etc., hacen un uso tipográfico variado, sin respetar, muchas veces, las normativas ortográficas de la RAE, por diferentes razones. En esos casos podríais encontrar fuentes documentales donde empleen la cursiva para destacar una palabra, un concepto o un aspecto lingüístico, en cuyo caso al citar o transcribir estas palabras deberíais adaptarlas a los criterios de estilo que nosotros seguimos.

Según la RAE esas funciones la cumplen las comillas, sirven para destacar palabras:

- por su uso metalingüístico (El término “solo” ya no lleva tilde),
- por motivos semánticos, muchas veces subjetivos por parte del hablante (Anda en sus “negocios”) ← se destaca para indicar que son negocios truculentos,
- o por su naturaleza conceptual (El aspecto “multisémico” del texto dramático... El “verde” en Lorca simboliza...).
- El uso de comillas más importante que hay es cuando se emplean como realce de cita. Es decir, para indicar que se están transcribiendo palabras textuales de otra fuente documental, pero también cuando reproduces lo que dice otra persona. Ejs.:
 - a) Cita → No es de extrañar, por tanto, que Reginald Horace Blyth afirme que “Onitsura compuso el primer haiku de verdad” (Horace, 1984, p. 103). ← amarillo el método cita Fecha-Autor
 - b) Otra persona → Miguel dijo: “No se lo digáis a nadie”.

1.4.3. ¿Por qué hay tantas comillas diferentes? ¡Aaaahhhh!

Hay quien piensa que un tipo de comilla se usa para una cosa y otro para otra: ERROR. Es importante aclarar aquí que los distintos tipos de comillas responde a que debe hacerse un uso de ellas en un orden determinado, así, cuando uno escribe en lengua castellana el orden es « “ ’ ’ ” », mientras si uno escribe en inglés el orden sería “ « ’ ’ » ”. Estas “ ” se llaman comillas inglesas; estas otras « », españolas; y estas ‘ ’ son las simples. Parece conveniente poner un ejemplo: «Ana me dijo: “¡Vaya ‘amigo’ tienes!”». Sin embargo, en inglés debería ser así: “Anne said to me: «What a ‘friend boy’ you have».” ← No es un error, en inglés el punto final va dentro de las comillas. En ambos casos las comillas simples están destacando el valor semántico de “amigo” en un sentido sexual. Las comillas externas están indicando que son el ejemplo que proponemos, y las que están detrás del verbo “decir”, que son las palabras dichas por Ana reproducidas literalmente.

Bien, cuando hacemos un trabajo académico las comillas son un realce que puede usarse en cuerpo de texto y en las referencias (bibliografía), si el método bibliográfico es anglosajón, como APA, suele emplear las comillas en el orden inglés. Pero no solo en las referencias (bibliografía), también habría que hacerlo en el cuerpo del trabajo, para evitar, así, hacer un uso de comillas no homologado en la redacción. Sin embargo, el método APA, a diferencia de Harvard, MLA o el clásico, no hace uso de las comillas para los títulos de artículos (internos) en las referencias (bibliografía), pero eso no quiere decir que dentro del título de un libro o de un artículo no pueda hacerse uso de las comillas. En ese caso, deberían usarse en el orden anglosajón, ya que son las referencias (bibliografía). Esto obliga a usar ese orden, pese a redactar el artículo en castellano. De hecho, es el modo en que se están usando en esta guía, para propiciar que el alumnado se acostumbre. Véanse los ejemplos que siguen (las negritas y el subrayado no se ponen, son para llamar vuestra atención):

a) Cita (en cuerpo de texto) → “El camino del haiku (*haiku-dô*) no es una «devoción privada» sino algo que nos obliga a realizar un trabajo en nuestra sociedad” (Haya, 2018, p. 14).

b) Entrada en las referencias (bibliografía) →

Rodríguez Sancho, F. (1925). El uso de la preposición “hacia” en el *Nuevo Testamento*. En L. Fernández (Dir.). *Estudios semánticos*. Sevilla: Imp. de P. Díaz. ← con su sangría a 1 o 1,27 cm.

c) Nombrado en cuerpo de texto → En su artículo “El uso de la preposición «hacia» en el *Nuevo Testamento*” Felipe R. Sancho afirma que...

Es necesario aclarar dos cosas, la primera, como puede verse el orden empleado por las comillas es el anglosajón y, a veces, se adapta según el momento del texto en que te encuentres; y la segunda, aunque APA no use comillas para entrecomillar los títulos de los artículos en las referencias (bibliografía), sí pueden aparecer comillas dentro del título.

1.4.4. El doble realce está prohibido, pero no siempre... ¿Cómo?

Efectivamente, la RAE recomienda el uso de comillas en los títulos de **libros** donde se nombre internamente una obra literaria, tal es el caso de *El celoso extremeño*, una de las novelas ejemplares de Miguel de Cervantes. Así, el ejemplo de *El Loaysa*, de “*El celoso extremeño*”. *Estudio histórico-literario* sería una excepción a la prohibición del doble realce. Ocurre lo mismo en el caso del título de un artículo donde se nombre una obra literaria, pero a la inversa: “Los personajes de *La Celestina*. Un estudio de género”. En el caso de citarse en las referencias (bibliografía), esto no ocurriría, porque APA, como ya se ha dicho, no usa las comillas en las referencias (bibliografía) para destacar títulos de artículos, sería:

Fernández, B. (2013). Los personajes de *La Celestina*. Un estudio de género. *Activarte* (3), 44-51. ← con su sangría a 1 o 1,27 cm.

En resumen, NO se debe usar cursiva y comillas al mismo tiempo, cosa que puede verse en internet, por ejemplo, en este blog, http://barrocoinspain.blogspot.com/2012/05/resumen-burlador-de-sevilla-acto-i-acto_24.html en el que se lee: ~~De adentro alguien grita: “¡Falso!, no eres el marqués, que me has engañado”~~. Lo correcto sería: “De adentro alguien grita: «¡Falso!, no eres el marqués, que me has engañado»” (Danna, 2012).

2. Cuestiones académicas

2.1. Qué es un trabajo académico

Cuando uno busca en Google qué es un trabajo académico, la definición que dan siempre es algo más o menos así: un trabajo académico es el resultado de una investigación, mediante el cual se demuestra la capacidad de investigar y reflexionar en torno a un tema, estructurándolo debidamente y aplicando unas normas, cuyo destinatario es siempre un lector culto. La definición es correctísima, pero para el que ya sabe de antemano de lo que se habla. No obstante, en la mayoría de los casos dan por sentado algo que con los años el profesorado de la ESAD ha comprobado que nuestros alumnos desconocen. Ante todo, un trabajo académico es un DISCURSO PROPIO. Los tipos de trabajos a los que los alumnos están acostumbrados son los comentarios de texto, los trabajos de síntesis y, con suerte, la recensión (reseña o resumen crítico). ¿Ensayo? Ya quisiéramos. En resumidas cuentas, el profesorado lucha durante cursos, a veces sin conseguirlo, para que entendáis que en unos estudios superiores hacer un trabajo no es buscar información, sintetizarla, reproducirla y dar una opinión. Eso, así, sin más, se acabó. Habrá que volverá a insistir: UN DISCURSO.

Muchas veces se identifica trabajo académico con investigación, pero el trabajo no es investigar. El trabajo es redactar de forma ordenada y desde una óptica personal el resultado de reflexionar, analizar, demostrar y contrastar la información encontrada, respecto a un tema, durante el proceso de investigación. Insisto: ¡¡¡TU DISCURSO!!! **NO** una colección de citas, parafraseados o resumen de lo que has leído... Y nunca, nunca, NUNCA, una retahíla de corta y pega; eso se llama: SUSPENSO. Es decir, lo más distante de un trabajo académico es un trabajo de síntesis: aquellos en los que se copiaba un poco de aquí, un poco de acá y se ponían dos fuentes bibliográficas que ni siquiera se citaban.

2.1.1. Quizás lo primero sería aclarar qué se espera de una investigación.

Investigar no es buscar en Google. Toda investigación nace de una pregunta. Y una pregunta, de una intuición. Pero las preguntas como “¿es culpable Clitemnestra de la muerte de Agamenón?” o “¿siente Bernarda realmente la muerte de Adela?, ya sabéis, ese tipo de preguntas, NO sirven para un trabajo académico. Se le llama investigación porque deben ser preguntas para las cuales no hay una respuesta clara, inmediata o conocida. Porque si no, mirad, voy hacer un trabajo de investigación ahora mismo: sí, lo mató Clitemnestra, lo dice el texto, ¿no sabes leer?

En los trabajos de investigación debe haber lo que se llama un “grado de innovación”. Es decir, debe descubrirse algo que no se sabía. Evidentemente, esto se toma así al pie de la letra en las ciencias empíricas, pero no puede hacerse, radicalmente hablando, en las ciencias humanísticas. La innovación que se requiere, se solicita o espera de un trabajo académico en nuestras disciplinas y al nivel pedagógico que nos encontramos, NO es descubrir quién fue el autor del primer acto de *La Celestina* o qué se esconde detrás de la sonrisa de *La Gioconda*. En realidad, hablamos de una “aproximación a la investigación”, es decir, a sus procedimientos de búsqueda, análisis, demostración y contraste de la información; junto al uso de unas normas, el estilo adecuado y estructuración de su presentación por escrito: TU DISCURSO.

2.1.2. Pero..., con “discurso” ... Es que no sé si me queda claro.

Ese es precisamente el problema. Cuando se habla del “discurso”, evidentemente se refiere a la escritura, las normas APA, las citas, partes del trabajo... Eso os queda claro. Pero hay otro aspecto de lo que se llama discurso, algo más importante, que se os escapa: el discurso también es el CONTENIDO. Y ese, ese contenido debe ser tuyo, decíamos: un discurso propio. Voy a repetirlo: PRO-PIO. Es decir, tu forma de pensar al respecto, la perspectiva desde la cual se aborda el tema, los planteamientos con los que defiendes esa perspectiva, las conclusiones que se extraen del análisis que haces, cómo se interpreta lo que dicen otros investigadores... Como puedes observar son cosas abstractas: ideas, argumentos, una forma de ver el asunto, que nacen, todas ellas, de reflexionar, demostrar y contrastar la información encontrada.

Ahora estáis pensando: “¡ah, bien!, lo que yo creo”. NO, TAMPOCO. La investigación siempre implica la búsqueda de la verdad. Cómo vais a responder, entonces, con un “lo que yo creo” a preguntas del tipo: ¿hay algún interés en representar a Lady Macbeth como una

mujer que contamina la conciencia del pueblo inglés y el hecho de que Jacobo I sea un rey cristiano, varón y escocés?, ¿existe un paralelismo en la *Dama boba* entre los personajes y las amantes de Lope de Vega mientras escribía esa obra?, ¿podría emplearse en teatro físico el lenguaje de señas para crear una coreografía de movimiento de forma artística y apoyando el discurso narrativo del cuerpo de manera que sea comprensible para el público oyente y no oyente? Si lo hicieseis, no tendría porque coincidir con la verdad, por eso hace falta un método científico.

Sí, ese es el tipo de preguntas que se hacen en una investigación de ciencias humanísticas, más concretamente en Artes Escénicas. Ninguna de ellas tiene una respuesta clara, evidente... Como mínimo hay que ponerlo a prueba; relacionar datos biográficos, históricos, documentación epistolar, con el análisis de los rasgos psicológicos de personajes y/o actitudes del autor hacia sus fuentes de inspiración; contrastar datos cronológicos, histórico-literarios, documentación de archivo, quién encargó la obra... Cuando uno investiga ese tipo de cuestiones, se hace una idea al respecto, tiene una perspectiva, un enfoque, puede, incluso, encontrar pruebas nuevas o demostrar algo. Es más importante el viaje que llegar a casa. No es que no sea importante llegar a una conclusión (necesariamente verídica), no, pero lo más importante, ahora mismo, es que tienes un DISCURSO, tu discurso. Y eso es el mínimo exigible de un trabajo académico en la ESAD.

2.1.3. La hipótesis de trabajo.

Cuando uno busca en Google qué es un trabajo académico, suelen hacer mucho hincapié en el tema. Insisten en que tienes que elegir un tema. Algo que te interese, porque investigar es una tarea ardua. Pero durante la carrera puede que el profesorado os de ya un tema establecido, una obra, un movimiento artístico o una técnica sobre la que hacer vuestro trabajo académico. Puede que no te estén pidiendo un trabajo de investigación *per se*, pero el enfoque académico exige que expongáis el tema desde un discurso propio y para eso hay que buscar una “pregunta interna” a la que responder. Es imposible hacerse una buena pregunta de la nada; es necesario buscar información, leer sobre el tema, investigar el campo previamente para encontrar algo que os inquiete: una pregunta válida, una intuición.

Toda investigación nace de una pregunta, decíamos. Pero **NO** es la pregunta la piedra de toque desde la que uno comienza a redactar el trabajo. Esa piedra de toque es lo que se conoce como “hipótesis de trabajo”. Es decir, la respuesta intuitiva a esa pregunta. Por

tanto, la hipótesis de trabajo **siempre** es una AFIRMACIÓN, nunca la propia pregunta. NO una afirmación tipo: “sí, Lope está influido por su relación con Micaela del Luján cuando escribe *La dama boba*”. No, sino más bien del tipo: “Los rasgos psicológicos de las dos actrices, amantes de Lope de Vega, que iban a representar los personajes femeninos de *La dama boba*, la lucha entre ambas por la atención del autor y la resolución de esa relación podrían haber motivado los perfiles de ambos personajes y el cambio de roles en la obra”.

2.1.4. Pero todo esto hay que redactarlo.

Cuando uno comienza a redactar el trabajo ya ha investigado, analizado, demostrado y contrastado esa hipótesis de trabajo, ya sabes que esa hipótesis es más o menos objetiva, tienes un enfoque y conoces cuál va a ser tu discurso. Lo que ocurre es que uno NO puede redactar el resultado de la investigación desvelando sus conclusiones en la introducción, aunque en cierto modo se hace. Hay que presentarlo de forma hipotética “podría” (parece, cabe pensar que...), y poco a poco exponerlo hasta llegar a las conclusiones. Así, pues, primero investigas, descubres y luego redactas. Pero esa redacción cumple unas normas, tiene un estilo, usa ciertos recursos y tiene una estructura. Todo ello en función de que tu discurso sea interesante, propio y útil.

Evidentemente, lo “útil” radica en la nueva información descubierta o en el nuevo enfoque adoptado, incluso, en el “grado de innovación”, pero merece la pena insistir en ello: innovación que es deseable, pero NO estrictamente necesaria; no, al menos, a estos niveles de enseñanza. Se trata solo de una aproximación a la investigación, ¿recordáis? “Propio”: sí, la redacción de tu discurso va a hacer uso de unos medios que sirven para diferenciar qué dicen otros y qué dices tú (las normas APA y el estilo académico sirven para esto). Pero ¿cómo se autoriza lo que nosotros decimos?, porque ¿quién soy yo para decir qué? Las citas y los parafraseados sirven para autorizar vuestro discurso. “Interesante”, pues sí, verás... Mientras que la investigación persigue la verdad, la escritura académica persigue demostrar que esa verdad es verdad. Podría decirse que existe una especie de orden narrativo, como una intriga que va deshilvanándose, para que esa demostración llegue a buen puerto, como un detective o un abogado. Requiere, de hecho, una estructura: introducción, cuerpo del trabajo, conclusiones y referencias (bibliografía).

2.1.5. La estructura académica o el embudo hacia la verdad.

- La introducción presenta el tema, la hipótesis de trabajo, las partes en que se va a desarrollar, pero NO puede desvelar el resultado, todavía hay que demostrar que la hipótesis de partida es verdad, solo se enuncia, se plantean las líneas de trabajo.
- El cuerpo de trabajo implica diferentes mecanismos para presentar la información y los resultados de la investigación de forma ordenada, clara y que nos acerquen a esa verdad “objetivamente”: recapitulación sobre los enfoques previos al respecto (estado de la cuestión), argumentaciones propias y ajenas, análisis demostrativos, gráficas, estadísticas, prueba-error, informes de campo (según el trabajo que uno esté realizando). Todo ello desde vuestro discurso, haciendo que poco a poco el lector vaya acercándose a vuestro enfoque, pasando de lo que han dicho otros a lo que has observado en tu análisis, resultados previos, evidencias... Puede organizarse y adoptar diferentes epígrafes de vuestra elección.
- En las conclusiones es cuando todas esas aproximaciones se organizan de forma coherente, de la manera más personal, para añadir tus descubrimientos, lo que crees que es verdad, de forma objetiva y contrastada. Las conclusiones suelen verificar, matizar o refutar la hipótesis de trabajo. Pero también pueden añadir nuevos aspectos, nuevas preguntas, apuntar otras líneas de investigación, añadir matices que tengan que ver con otras cuestiones no referidas en la hipótesis, etc.
- Las referencias (bibliografía) son un elemento necesario para la objetividad, credibilidad y legitimidad de la investigación.

Esta estructura adopta un formato de embudo; sirve para ir de lo más general a lo particular, desarrollando la exposición y argumentaciones hacia las conclusiones. Por eso el discurso académico tiene como uno de sus rasgos primordiales el encadenamiento de ideas: de frase a frase, de párrafo a párrafo, de epígrafe a epígrafe, de apartado a apartado. Y es fundamental NO caer en manipular las citas; NO hacer que los teóricos parezcan apoyar lo que os interese, porque sí; NO interpretar lo que os dé la gana o defender vuestras ideas a muerte, incluso en perjuicio de la razón.

Esta búsqueda de la verdad requiere análisis veraces, pruebas argumentativas reales, una ética del investigador y, muy importante, porque de lo contrario se fallaría por la base, requiere de fuentes documentales, fuentes que deben ser fiables. Todo ello para que esa búsqueda de la verdad no se vea contaminada por datos corruptos, poco científicos o

interesados. De ahí, que las fuentes de información deban cumplir unos requisitos preferiblemente científicos. Es decir, poco fiables son los blogs, muchas páginas web, cuidado con Wikipedia, YouTube, libros piratas, revistas sensacionalistas, libros de autoedición, malas ediciones, artículos inéditos... En realidad, hay que juzgar quién escribe, si emplea un discurso académico, qué metodología científica sigue y, en cualquier caso, contrastar la información. De ahí que las referencias (bibliografía), si se hace uso de fuentes fiables, acrediten que el trabajo está documentado, autoricen vuestro discurso y den validez a ese encadenamiento de ideas, avanzando desde la hipótesis de trabajo hasta las conclusiones.

2.2. La redacción y el estilo académico

2.2.1. Vicios y virtudes del lenguaje académico.

La redacción de un trabajo académico, por todo lo dicho anteriormente, responde a ciertas peculiaridades, así, pues, debe hacerse uso de un lenguaje preciso, comprensible y fluido. Muchas veces en internet uno encuentra caracterizaciones del lenguaje académico como “claro”, “sencillo” y “conciso”, pero no son del todo adecuadas. Quizá sirvan para que los neófitos se hagan una idea de lo que NO tiene que ser: NI enrevesado, NI cultureta, NI perifrástico. Y es que muchas veces, incluso ocurre con algunos investigadores, se piensa, de forma equivocada, que usar palabras como “fehacientemente”, en lugar de “manifiestamente”, “claramente” o “indiscutiblemente”, es lo más adecuado al estilo académico. Lo adecuado es usar la palabra precisa, la que cuadra más fidedignamente con el significado de lo que se quiere dar a entender. Por ejemplo, ahora mismo podía haber escrito “más fehacientemente”, pero la precisión lingüística se asocia más justamente a la idea de fidelidad en relación al significado. ¿Por qué usar una palabra más rimbombante cuando ya existe esta asociación mental en el imaginario cultural colectivo? ¿No me hago entender mejor usando el término “fidedignamente” que, de la otra manera, “fehacientemente”, al menos en este contexto? La precisión, esa es la clave.

Ni sencillo, ni cultureta... El discurso académico requiere a veces explicar cosas difíciles, hacer ver al lector más allá de lo aparente, que comprenda que no es ni blanco ni negro, sino otra cosa. Si se puede hacer con sencillez, genial, pero los matices y las ideas complejas deben expresarse de forma comprensible, muchas veces aclarando lo que no es, antes de lo que es. Creo que el párrafo anterior es un buen ejemplo de ello. La finalidad no es la sencillez en sí, sino la comprensibilidad. Sin embargo, muchas personas piensan que el

estilo académico es un coto solo para los cultos. No es cierto. Podría excusarme hablando de que, en ocasiones, hay que tratar cuestiones técnicas, dar a entender planteamientos novedosos e inéditos, emplear nuevas terminologías, etc. Lo que ocurre es que, como se veía en la definición de trabajo académico, el lector de este tipo de redacciones suele ser un lector culto. Como autores/as y como alumnos/as que redactáis un trabajo académico NO podéis obviar al lector; ese lector muchas veces va a ser el profesor, el tribunal... y hay que tenerle en consideración. Y sí, efectivamente, un lenguaje afín a su intelecto será de agradecer y equivaldrá a una mejor nota. Esa es la realidad, algunos autores científicos tienen en mente a sus propios compañeros de profesión. No obstante, en general, quien se acerca a un trabajo académico tiene el deseo de comprender, y de comprender todas las matizaciones y complicaciones también.

“Conciso” significa escueto, breve, somero, lacónico... Lo contrario sería “perifrástico”, que habla mucho, da rodeos, no va al grano. Arriba se ha preferido el término “fluido”. Evidentemente, tener que aclarar ciertos matices obliga a veces a no ser totalmente directo, pero el abuso de esto es completamente absurdo, desde luego este vicio no beneficia a la comprensibilidad. La concisión no es mala en sí, siempre que uno no caiga en lo telegráfico o en el defecto de no relacionar sintácticamente las ideas entre sí. Sin embargo, entender el lenguaje y el estilo académico como “fluido” da una imagen correcta de cómo las ideas se engarzan para llevarnos a otra idea, clarificar matices o explicar conceptos complejos. Además de caracterizarlo como algo no necesariamente lacónico, ni seco, ni enrevesado, sino más natural, evolutivo e, incluso, por qué no, como una escritura atractiva. Lo repetiré: un lenguaje preciso, comprensible y fluido; seguro que ahora lo entendéis.

2.2.2. Vicios y virtudes en la sintaxis académica.

Otros vicios que abundan en el lenguaje académico es el exceso de proposiciones subordinadas; las coordinadas o yuxtapuestas son menos problemáticas. Es decir, lo que ocurre sintácticamente en una frase cuando añadimos información sin delimitar la oración. En cristiano: ¡poned un punto final!, ¿vale? Por norma, una frase que ocupe entre cuatro o cinco líneas empieza a ser excesiva y conlleva, necesariamente, la desintegración de un sentido aprehensible por el lector. Incluso, podría afirmarse que una oración con más de tres proposiciones subordinadas tendría que estar muy bien construida para resultar más operativa así, que reestructurándola en dos frases.

Esto no quiere decir que las subordinadas, coordinadas y yuxtapuestas no cumplan una función importante. Sirven, precisamente, para establecer lazos de conexión entre las ideas, ordenándolas en diferentes grados de importancia y añadiendo información sobre el modo en que se vinculan dichas ideas. Esa vinculación puede ser totalmente dependiente de la oración principal, lo que generalmente produce un menor grado de dificultad en la comprensión (ej.: la segunda frase de este párrafo), o puede que una subordinada dependa, a su vez, de otra subordinada. Llegar a una subordinada de tercer grado: Prop. Principal ← [(subordinada ← subordinada) ← subordinada] son palabras mayores. Ya empieza uno a perderse. Hay quien cree que todo lo que uno quiere decir o relacionar entre sí tiene que estar en la misma frase: ERROR. Este párrafo tiene siete frases que se vinculan entre sí.

La extensión mínima de un párrafo, por lógica, debería ser de unas 7 u 8 líneas; la media de unas 12 a 16 líneas; la máxima de 20 a 22 líneas; todo lo que exceda de ahí habría que preguntarse si admite un punto y aparte en algún sitio. ¿Por qué digo “por lógica”? La razón interna de un párrafo radica en que las frases que lo comprenden suelen atender a una misma preocupación: un aspecto del contenido del razonamiento lógico que forma parte del engranaje del texto. Por ejemplo, este párrafo se está preocupando por la delimitación de un párrafo a distintos niveles: extensión física, de contenido y formal. Formalmente es sencillo, un párrafo está delimitado por el punto y aparte. Pero eso, el punto y aparte, puede ser también un vicio. El vicio contrario al de hacer frases interminables.

2.2.2.1. Las nuevas generaciones, internet y el punto y aparte (un triángulo amoroso).

Cuántas veces un profesor habrá tenido que leer un trabajo en el que a cada punto el alumno daba al *enter* y seguía la frase siguiente en la línea de abajo, a veces con sangría e, incluso, con salto de línea. Es decir, frase, punto y aparte; otra frase, punto y aparte, y así sucesivamente... Los puntos marcan el final de las frases, que son la unidad mínima con significado a nivel gramatical. El punto y aparte marca el párrafo, que es la unidad principal con valor semántico a nivel contextual. Significado: que dice algo. Semántica: que tiene un sentido. Es decir, que, de una frase a otra, si seguimos en el mismo párrafo, se expresa una relación de contenido que implica la evolución de una idea. Pero cuando se cambia de párrafo, ya se está en otro aspecto distinto a tratar, en otra idea diferente o perspectiva, que se vincula con el párrafo anterior para conformar la unidad total llamada texto.

¿Veis? Ahora mismo, aquí, empieza un nuevo párrafo. Voy a seguir hablando de este problema, pero desde otro punto de vista. El párrafo de arriba ha desarrollado de frase en

frase una idea, la idea de que el punto y aparte implica una unidad de sentido en su conjunto. De hecho, un buen párrafo responde siempre a un esquema que refleja la evolución del pensamiento sobre un “algo” a tratar. El de arriba, por ejemplo: a) abusáis del punto y aparte, b) qué es una frase, c) qué es un párrafo, d) las frases articulan cómo evoluciona una misma idea dentro del párrafo y e) cuándo se debe poner punto y aparte e iniciar un nuevo párrafo. Este párrafo está ya tratando una cuestión distinta, evidentemente, relacionada. ¿Por qué? Porque es un mismo texto. Este párrafo pretende demostrar que al poner punto y aparte se cambia la perspectiva de lo que se decía arriba, pero el contexto es el mismo. Efectivamente, la perspectiva del párrafo de arriba era explicativa, la de este, analítica; el contexto: el uso correcto del punto y aparte.

Por otro lado, cabe preguntarse por qué no hacéis un uso correcto del punto y aparte. Responder a esa pregunta es lo que me ha llevado, precisamente, a iniciar un nuevo párrafo. Existe, por tanto, una relación contextual entre el primero, el segundo y este. De hecho, he preparado una trampa. En este párrafo he añadido lo que se denomina un “ordenador del discurso”; míralo, está al principio, pone: “por otro lado”. ¿Qué indica? Adelanta al lector una nueva perspectiva en este párrafo, causal, no ya analítica. El porqué es evidente: internet. En internet la forma de escribir responde a necesidades visuales, a facilitar la lectura rápida, a mirar más que a leer. De ahí el uso abusivo e incorrecto gramaticalmente del punto y aparte, de ahí la sangría alemana (salto de línea después de cada párrafo), etc. ¿Por qué os doy este rollo? Este es el momento al que llegamos a la finalidad del texto, la conclusión, lo que ha motivado los párrafos anteriores: un trabajo académico responde a la estructura de un discurso para ser leído, que implique la evolución de un pensamiento, por lo que es imprescindible un uso correcto del punto y aparte. Agrupar vuestras ideas en párrafos que construyan un discurso, por favor.

2.2.2.2. Del párrafo al texto o del camino al viaje.

Y sí, volvemos al famoso discurso, pero ahora no se habla del discurso como enfoque de trabajo, sino del discurso como manifestación física, es decir, la redacción, mejor, si lo prefieres: el texto. El texto se compone de párrafos, los párrafos de frases, las frases de proposiciones. He redescubierto la rueda. IDEAS. La diferencia es de grado: las ideas de una frase constituyen su significado; la perspectiva común de las frases de un párrafo, su sentido; la evolución en el contexto de las diferentes perspectivas de los párrafos, el

desarrollo del enfoque. Es decir, que existe una relación íntima entre el discurso como enfoque y el discurso como texto, como redacción del texto.

Dentro del párrafo hay un elemento que sirve para vincular las frases entre sí, las conjunciones o conectores. Son constantes en un discurso académico: “según”, “a este respecto”, “es decir”, “no obstante”, “de hecho”, “pues”... Ocurre lo mismo entre los párrafos, suelen estar al principio, pero en el caso del párrafo se llaman “ordenadores del discurso”, hemos visto un ejemplo en el párrafo anterior. Ejemplos: “Por otro lado”, “En esta misma línea de razonamiento”... o pueden implicar un contexto precedente: “Esta estructura”, “Y sí, volvemos al famoso discurso”, “Otros vicios que”... Los conectores dan cohesión al párrafo y establecen tipos de relaciones entre las frases: condicionan, relacionan, aclaran, excluyen, verifican, expresan continuidad, modifican... Los ordenadores del discurso ordenan y compartimentan, dando coherencia a las distintas partes del texto y al enfoque del discurso. Ayudan a que los párrafos se engarzen en un texto, aunque a veces la mera yuxtaposición es suficientemente cohesiva. Son las migas de pan para ver el camino.

2.2.3. El estilo académico (la impersonalidad y el yo).

Hay vicios que son cuestiones de moda. En los 80-90 el estilo académico empleaba constantemente lo que se llama el plural de modestia o plural mayestático. Ej.: ~~nos sirve, podemos observar~~. Sirve para dar al trabajo una dimensión estilística que huya de la individualidad del hablante y, por tanto, de la inseguridad y lógica incredulidad del lector, el típico “porque tú lo digas”. A la par que da un supuesto rostro a la indefinición abstracta tipo “algunos teóricos”, “hay quien” o “es bien sabido”. Actualmente, no obstante, la moda dicta que el trabajo académico debe diferenciar mediante el estilo quién dice qué, qué dicen otros, qué apporto yo, con quién coincido... Con la función de clarificar cuándo y cómo las citas o información ajena autorizan mi discurso o el grado de innovación del enfoque.

Un trabajo académico, en cualquier caso, debe usar un estilo lingüístico parejo a su naturaleza científica. Debes, pues, usar **a) las FORMAS IMPERSONALES** cuando haces referencia a información de conocimiento general, observaciones propias del proceso de análisis o de otras personas sin especificar. Véase el texto sombreado: uso de la tercera persona, **verbos** Si bien esto* puede ocurrir en la poesía occidental, este lector* sí requerirá que **se explicita** de forma que **pueda entenderse** que *hay algo que se calla, o de modo que, si el* **con “se”**, sujeto neutro o genérico*, *fórmulas* como “cabría decir”, “hay que”,

final quede abierto, técnicamente **se note** que es el final.

“es necesario considerar”.

Pero en las ocasiones en las que se argumente o indique algo que es **b) INFORMACIÓN PERTENECIENTE A OTROS INVESTIGADORES**, ya sea en caso de cita, parafraseado o al hilo del trabajo sin más, lo apropiado sería indicar a quién pertenece tal concepto, afirmación o teoría, empleándose el nombre y apellido del investigador, *contextualizando* dicha informa-

Teresa de Lauretis (1989) afirma **con respecto a este asunto**: [“cita”] o **Según** Eva Patricia Gil e Imma Lloret, *la violencia simbólica*, incluye [parafraseado].

ción e, incluso, haciendo uso de **ordenadores y conectores del discurso**. Se empleará

c) la PRIMERA PERSONA DEL SINGULAR cuando se hagan críticas u opiniones personales, formulen propósitos o hipótesis de trabajo, conclusiones propias o teorías y argumentaciones de vuestra autoría. Nunca, por tanto, debe usarse el plural mayestático para referirse al propio investigador, salvo excepciones en donde pueda referirse a una colectividad, por ejemplo, en esta guía cuando se refiere a “nuestros/as alumnos/as”. Tampoco se usa, nunca, la indeterminación: “los críticos”, “algunos teóricos”, “hay quien”...

La finalidad en el uso de la impersonalidad, indicación de la autoría o uso de la primera persona (identificada con el investigador) será, como se ha dicho, la de diferenciar lo que aportáis vosotros de lo que dicen otros estudiosos. De hecho, normalmente, la primera persona del singular solo se usa en la Introducción y en las Conclusiones, habitualmente, mientras que en el resto de apartados se hace uso de la impersonalidad o se indica al autor-investigador que afirma o defiende este o aquel concepto. Eso sí, cuando se haga uso de la primera persona, aún hoy en día, tiende a evitarse expresiones del tipo “mi opinión es”, “me parece que”, “yo creo”, así como el propio pronombre “yo”, tan normal en las opiniones personales de trabajos escolares. Es más común: “observo”, “concluyo”, “considero que queda demostrado”, “afirmo”... Así como el uso de una impersonalidad que implique un yo evidente: “se observa”, “cabe afirmar”, “se verifica”. Muchas veces acompañado de conectores con un valor de reafirmación: “evidentemente”, “de hecho”, “por supuesto”...

2.3. Citar y parafrasear (con ejemplos reales que hacen uso del estilo académico)

Esto es una cita: “Si he podido ver más allá es porque me encaramé a hombros de gigantes”, se atribuye a Isaac Newton, pero, por lo visto, hay una gran polémica al respecto. Parece que es posible que Newton “medio copiase” esta frase-idea de Juan de Salisbury o de Robert Burton o de Diego de Estella. Cabe, incluso, la posibilidad de que se copiaran unos de

otros entre sí. Llega un momento en que es difícil decir quién se copia de quién. No es que sea una frase muy importante; lo malo es cuando la idea que te copian y piratean es un gran descubrimiento, algo realmente original o un verso maravilloso. ¿Os imagináis a Miguel Hernández apoderándose de un poema inédito de García Lorca y publicándolo como suyo? Por eso existe lo que llamamos la propiedad intelectual y por eso está protegida por la ley. Lo cierto es que nadie te denuncia por hacer un “copia y pega” en un trabajo de clase, la propiedad intelectual no llega a esos extremos; es más una cuestión de conciencia y de docencia. Pero las normas APA para las citas y el parafraseado es, también, un mecanismo para legitimar el uso de palabras de otra persona en tu discurso, una manera de que las uses para apoyar lo que tú tienes que decir, sin violar su propiedad intelectual. Lo único que ocurre si la vulneras es que haces daño a tu propio discurso, lo desacreditas, te comportas de una forma académicamente inmoral y cometes lo que se llama PLAGIO.

¿Qué es lo que haces cuando usas una cita o parafraseas información y añades correctamente el método “cita Fecha-Autor” (Apellido, año, p. __) para indicar de dónde viene esa cita? Te lo diré: te estás subiendo en los hombros de la persona que ha escrito ese libro, ese artículo, ese documental. Una cita bien indicada puede en un momento dado autorizar todo tu razonamiento anterior. Ya no es solo que lo digas tú, sino que además coincides con el investigador tal o el dramaturgo cual o el teórico teatral... En latín se les llama *autoritat*, “autoridades”, los que saben sobre algo, y “autorizar” tiene la misma raíz etimológica. Entonces, ¿qué consigues copiando lo que ellos dicen sin decir quién lo dice? ¿No es mucho más interesante que autoricen lo que tú digas?, ¿indicar que has llegado al mismo razonamiento que una autoridad?, ¿señalar, incluyendo la fuente de información en las referencias (bibliografía), que has leído mucho para hacer tu trabajo, que está bien documentado, que tus fuentes son fiables?

La investigación en su búsqueda de la verdad se fundamenta en este uso ético de las palabras y las ideas. Para que la investigación, para que el conocimiento avance, cada pequeño paso se fundamenta en los que te precedieron, en los *autoritat*, y lo poco que tú añadas será otro escalón sobre el que se apoyarán los que lleguen. Reconocer el pasado para tener un futuro. No es solo una cuestión ética. Si uno se limita a copiar sin más y a no indicar o señalar de dónde procede la información, o si adopta como válida cualquier fuente documental: ¿cómo se podría seguir investigando?, ¿dónde buscarías más información al leer algo que te interese?, ¿de quién podrías fiarte?, ¿a quién se le atribuiría el mérito de

qué?, ¿a quién creeríamos? Un trabajo sin citas, sin referencias bibliográficas, sin fuentes fiables, solo despierta sospechas sobre su falta de rigor.

2.3.1. Voy a enseñaros a subir a hombros de gigantes (la cita).

A la hora de citar en APA, como en la mayoría de los métodos bibliográficos que existen, hay dos tipos de citas básicas: la cita inserta en el texto (cita corta) y la cita fuera del texto (cita larga). APA, como Harvard, MLA y otros métodos anglosajones, evitan las notas al pie de página de carácter bibliográfico, optando por el método de “cita Fecha-Autor” entre paréntesis en el cuerpo de texto (Apellido, año, p.____) y alejándose, en la medida de lo posible, de abreviaturas y latinismos.

Una de las peculiaridades de APA es que admite dos formas de indicar la cita, mediante un sistema que sirve para destacar la autoría o para destacar la fuente. El sistema para destacar la autoría se vincula a la idea del *autoritat*, se emplea para apoyarse en lo que la autoridad dice, destacando **quién dice qué**. Mientras que el otro sistema no atiende tan directamente al autor, sino que es más importante lo que se dice que quién lo dice. Podría decirse que el primero sirve para que el investigador se distancie de la frase citada, señalando su autoría, y, por el contrario, el segundo sirve para identificarse o aproximarse con lo que se dice.

2.3.1.1. La cita inserta en el texto (cita corta).

Para poder hacer una cita inserta, es decir, corta, se establece como condición que tenga menos de 40 palabras, aproximadamente. Debe ir siempre entrecomillada, comillas anglosajonas (APA es americano, ¿recuerdas?), y obligatoriamente debe indicarse el método “cita Fecha-Autor” (Apellido, año, p.____), incluyendo el número de página u otro dato para localizar la cita, como el párrafo (v. 2.3.1.4.5 y también 2.3.1.4.10). En caso de fuentes audiovisuales se indican los minutos (Canal Sur, 2012, mints. 59.49 – 01:01.36).

Toda cita y parafraseado, convenientemente, requeriría lo que cabe denominar una introducción (seguida de la cita o parafraseado) y un comentario. La estructura de la introducción muchas veces coincide con el sistema que destaca la autoría, sería algo así como: **“quién dice [dónde en qué contexto] qué”**, siendo “qué” la cita. Imagina, por un momento, que estás haciendo un trabajo de estudio de género sobre las primeras dramaturgas españolas en tratar el feminismo mediante el teatro. Te topas con un artículo sobre masonería, que no tiene, en principio, nada que ver, pero habla de una autora y unos datos que quieres citar apoyándote en el prestigio de la investigadora. Lo tuyo es aclarar en

qué contexto dicha investigadora está dando esa información. ¿Por qué? Pues verás, porque de lo contrario podría parecer que la investigadora afirma lo que tú dices, pero esa investigadora no trabaja sobre el feminismo, sino sobre la masonería (*infra*).

2.3.1.1.1. Ejemplo con introducción destacando autoría y comentario (cita Fecha-Autor).

Ana Arcas (2016), en su artículo sobre la masonería en Sevilla, destaca la figura de Ángeles López de Ayala, sobrina de López de Ayala, **que fue una** “dramaturga, periodista y política Republicana. Gran defensora de la causa feminista, en 1892 colaboró en la creación de la Sociedad Autónoma de Mujeres de Barcelona” (p. 24). **No es, por tanto, la intelectualidad española ajena a la vinculación entre la cultura y los primeros movimientos sufragistas europeos.**

Si en la introducción solo pusieseis “Ana Arcas (2016), destaca la figura de Ángeles López de Ayala, que fue una «dramaturga, periodista...”, parecería que Ana Arcas afirma, también, que la intelectualidad española no es ajena a los movimientos sufragistas. Evidentemente, no es mentira que la intelectualidad española de aquella época atendiese a esas cuestiones, pero estarías desvirtuando la intención con que la investigadora habla de Ángeles López de Ayala. Lo explicaré de otro modo, cuando citas a alguien estás descontextualizando su frase de su discurso original e insertándola en el tuyo, para hacer esto de una forma ética y válida hay que aclarar en qué contexto se incluían esas palabras primigeniamente. Al quitar de la introducción: “en su artículo sobre la masonería en Sevilla”, estás permitiendo una ambigüedad. De tratarse de otro ejemplo esa ambigüedad podría ser mucho más grave, incluso podría provocar que el investigador descontextualizadamente inserto en tu discurso terminase afirmando lo contrario de lo que dice en el contexto original o simplemente otra cosa diferente a la que realmente afirma.

Por otro lado, he marcado en amarillo los datos del método “cita Fecha-Autor” en este ejemplo, de hecho, según el sistema que destaca la autoría, pero, para poder explicar bien cómo funciona, pondré otro ejemplo de cita corta, utilizando ahora el sistema que destaca la fuente. Incluyo, seguidamente, igual que antes, una introducción y un comentario.

2.3.1.1.2. Ejemplo con introducción destacando fuente, y comentario (cita Fecha-Autor).

Pero el término “perfopoesía” es solo uno más de los nacidos para designar cosas parecidas: “*slam poetry, spoken word*, perfopoesía, polipoesía, holopoesía, videopoesía... Este género literario [la poesía] ha trascendido, hoy más que nunca, los límites del libro” (Escarpa, 2012, párr. 2). **Precisamente, en el último Festival Internacional de Perfopoesía se**

ha prestado un interés especial a la definición sobre lo que es o lo que quiere decir este término.

Como puede verse, en esta introducción a la cita, NO se indica **quién dice qué**, sino que simplemente se crea un engarce entre tu discurso y la cita, que queda descontextualizada de su fuente original por completo. De ahí, que indicase antes, que este método parece servir para identificar lo que dice la cita con quien escribe el trabajo. Es, valga la explicación, una forma de hacer vuestra la cita a nivel de discurso, sin dejar de indicar, metodológicamente hablando, que no os pertenece. Esto obliga a que cuando estéis haciendo el trabajo no manipuléis o mal interpretéis lo que el autor original quería decir. He elegido esta cita precisamente por eso. Si os fijáis en la cita hay un momento en que entre corchetes se añade “la poesía”.⁶ Esto impide que el sentido original se deturpe, si se eliminara, parecería que el género que ha trascendido las fronteras del libro es la perpopoesía, cuando, en realidad, el autor, Gonzalo Escarpa, se refería en el párrafo original a la poesía. Pasa lo mismo que en ejemplo anterior (2.3.1.1.1), mientras que este trabajo habla de la perpopoesía, el artículo que cita trata sobre la poesía, lo que debe quedar claro.

2.3.1.1.3. Aclaraciones sobre el método (cita Fecha-Autor).

Pero volvamos al método “cita Fecha-Autor”. Este sistema (ejemplo anterior), el que destaca la fuente, tiene la “cita Fecha-Autor” completa: (Escarpa, 2012, párr. 2). La “párr.” es la abreviatura de “párrafo” (v. 2.3.1.4.5) y “p.” la de “página”. Este método remite directamente a las referencias (bibliografía). Es decir, invita al lector a acudir al listado de referencias bibliográficas para comprobar la fuente de donde sale la cita. En las referencias habría que buscar el apellido por orden alfabético: “Escarpa”; concretamente la publicación del año “2012”, dado que se podría haber referenciado otras fuentes del mismo autor. Y una vez identificada la obra, la página o párrafo indica en qué lugar de ese libro, blog, artículo... se encuentra la cita. Así pues, este sistema remite a la fuente, mientras que el otro remite al autor, a la *autoritat*.

¿No hay que buscar en las referencias (bibliografía) el método que destaca al autor? Sí, sí hay que hacerlo, pero antes hay que reconstruir mentalmente el método “cita Fecha-

⁶ El corchete es un método para añadir algo en una cita o para recortar la cita, en este último caso el signo [...] marca que falta parte de la cita original. Ejemplo: “los versos no son, como creen algunos, sentimientos [...], son experiencias” (Juarroz, 2000, p. 15). ← ¿Veis que detrás del corchete hay una coma, verdad? Hay que procurar que la sintaxis original y el resultado de vuestra manipulación sea gramaticalmente aceptable.

Autor”. Veámoslo: “Ana Arcas (2016), en su artículo [...] de Barcelona» (p. 24)” → (Arcas, 2016, p. 24). En realidad, tenéis los mismos datos, pero distribuidos a lo largo de la introducción y de la cita. ¿Qué pasa si no se añade el año detrás del autor? Pues que habría que ponerlo así: “Ana Arcas, en su artículo [...] de Barcelona» (2016, p. 24)”. ¿Puede ponerse en otro sitio? Sí: “Ana Arcas, en su artículo sobre la masonería en Sevilla (2016), [...] de Barcelona» (p. 24)” o “Ana Arcas, en su artículo sobre la masonería en Sevilla, escrito en 2016, [...] de Barcelona» (p. 24)”. ← Se usan las comillas castellanas para indicar dónde termina la cita de Arcas, porque al entrecomillar el ejemplo con anglosajonas, es necesario adoptar el orden de APA: “ « ’ ’ » ”.

2.3.1.1.4. Aclaraciones sobre los comentarios.

Ambos comentarios tienen la función de aprovechar la información que interesa de la cita al discurso que se defiende. Si la introducción está al servicio de no desvirtuar el sentido original de las palabras de la cita, el comentario está al servicio de indicar puntos de encuentro y acentuar cómo la cita autoriza o ejemplifica aquello de lo que se habla, siempre de una forma éticamente aceptable, sin contaminar la búsqueda científica de la verdad.

Es decir, que el micro-esquema “introducción-cita-comentario” vuelve a estar al servicio del discurso y el desarrollo o evolución de ideas. La introducción contextualiza, semántica y sintácticamente, las palabras descontextualizadas de la cita sin pervertir su significado original. Y luego el comentario engarza, de nuevo, con los intereses del discurso primario. En un sentido estricto, la cita es ajena a vuestro discurso, para que autorice lo que se dice hay que engarzarla, antes y después. De hecho, no es raro, como se ve en los comentarios puestos como ejemplo, que tengan conectores: “por tanto”, “precisamente”. Pero, hay citas que requieren un poco de ayuda para engarzar bien sintácticamente hablando.

2.3.1.1.5 Engarzar la sintaxis del discurso y de la cita. Un ejemplo:

Michel Vinaver (2015), para justificar que su método de análisis atienda, no a la totalidad de la obra, *a priori*, sino a un fragmento o escena, **lo explica de este modo**: “una pequeña muestra de texto [...] permite, en lo esencial, determinar el modo de funcionamiento del conjunto de la obra, **[lo que]** proporciona las claves necesarias [...] en su totalidad. [...] Se trata **[, por tanto,]** de micro-acciones producidas por la palabra” (pp. 22-23). Dicho esto, lo cual valga como justificación, me atrevo a proponer una esquematización, a modo de tabla.

Entre corchetes, como ya se ha indicado, pueden añadirse palabras ajenas a la cita (v. nota 6). Esto se hace, normalmente, por razones sintácticas. No se pone una cita tal como está y punto. La estás incluyendo dentro de vuestro discurso, tiene que casar correctamente. En este ejemplo la cita no empieza por el comienzo de la frase, incluso, quién puede decir que “una pequeña muestra” y “proporciona las claves” no sean fragmentos de frases distintas o de frases de párrafos distintos sin ir al texto original. Si quitas mentalmente el “lo que”, la frase reconstruida pierde sentido, parece faltarle un tercer término, la sintaxis no cierra bien. Más tarde se añade “, por tanto”, lo que es necesario para relacionar lo que se dice en la página 22 del libro con lo que está en la página 23, de hecho, en el texto original distan hasta cuatro párrafos. Pero para mayor *inri* hace falta una coma delante del conector, que se incluye sin más dentro del corchete. Lo importante es que al leer el conjunto no haya ningún exabrupto, sintáctica ni semánticamente hablando, entre cita y discurso, y, por supuesto, que la reconstrucción no desvirtúe el sentido original.

2.3.1.2. La cita fuera del texto (cita larga).

La cita larga debe tener más de 40 palabras, como mínimo. No tiene comillas. Presenta un salto de línea antes y después de la cita. Toda la cita debe tener un tamaño de fuente de letra de 11 puntos, mantiene el interlineado 1,5 y el párrafo, íntegramente, debe estar alineado con sangría a 1 o 1,27 cm (crear sangría a la izquierda). No se sangra a ambos lados del folio, eso es una cuestión de diseño común en algunas revistas, pero académicamente hablando solo se sangra en el margen izquierdo del folio. Se podría decir que debe tener el aspecto de una estampita en la página.

Al igual que la cita corta, puede destacarse al autor o a la fuente; requiere, también, una introducción y un comentario. La sintaxis de la introducción (discurso) y la cita deben funcionar, por idénticas razones, de manera fluida y correctamente a nivel gramatical. Con la dificultad que implica, en este caso, el salto de línea y la obligatoria yuxtaposición, incluso a nivel visual, de la cita con el cuerpo de texto; no en balde se denomina “fuera del texto”. Es necesario establecer, pues, de forma clara la relación entre “introducción-cita-comentario”.

2.3.1.2.1 Ejemplo con introducción destacando autoría y comentario (cita Fecha-Autor).

El final del artículo de Susan Sontag (1996) sobre los *hapennings* trata igualmente sobre lo que persigue el acto performativo, y con respecto a la risa afirma: ← introducción

Yo misma, y otras personas del público, reímos a menudo en los *happenings*. Y no creo que esto obedezca simplemente a que nos sintamos turbados o nerviosos por las acciones violentas o absurdas. Creo que reímos porque lo que sucede en los *happenings* es, en un sentido más profundo, divertido. Lo cual no los hace menos terroríficos. Hay algo que nos mueve a risa, tan pronto como nuestros prejuicios sociales y nuestro sentido altamente convencional de lo serio lo permite (p. 353). ← cita larga

Para conseguir estos objetivos el perfoepoeta se sirve de diferentes objetos, recursos, medios tecnológicos, etcétera. ← comentario. Se ve perfectamente el formato, ¿verdad?, pero mejor que os lo desglose por partes y lo vaya explicando, ¿vale? Aquí lo tenéis:

1º La introducción, destacando **quién dice [cuándo, dónde, en qué contexto] qué**. Quién: Susan Sontag; cuándo: (1996); dónde: al final de su artículo sobre los *happenings*; en qué contexto: tratando sobre los objetivos del acto performativo en relación a la risa. Destaco en negrita el engarce sintáctico “afirma:”, que aquí recurre al habitual estilo directo de los dos puntos, siempre efectivo y el más habitual cuando se destaca la autoría. ***Se han puesto también en negrita en ejemplos anteriores.**

2º El primer salto de línea (TNR 11, interlineado 1,5).

3º La cita (más de 40 palabras, TNR 11, interlineado 1,5 y sangrada en el margen izquierdo a 1 o 1,27 cm). Al final, entre paréntesis, las páginas del método “cita Fecha-Autor” (p. 353). El punto final de la cita fuera del paréntesis.

4º El segundo salto de línea (TNR 11, interlineado 1,5).

5º El comentario, con una clara referencia (en azul) a lo que se dice en la cita: “Para conseguir estos objetivos”. Seguidamente y en relación con lo dicho se retoma el discurso.

2.3.1.2.2 Ejemplo con introducción destacando fuente y comentario (cita Fecha-Autor).

No obstante, los temas de muchas de las obras de esta nueva generación entran dentro del denominado “teatro histórico”, próximo todavía a cierto compromiso que parece quedarse esencialmente en la necesidad brechtiana de hacer pensar al espectador, nunca de darle respuestas. **De ahí que en estos jóvenes se hagan...**

...habituales los juegos de realidad-ficción y las transgresiones espacio-temporales [...], **también**] cultivan la irracionalidad poética que llegó de manos del *surrealismo* y, posteriormente, del *absurdo*, [...] la estética beckettiana, la estructura de confrontación expresada por Pinter, el descubrimiento de la desintegración del discurso que propone en sus

textos Heiner Müller, [...] y la propia experiencia fraccionada de la realidad que poseen estos escritores, nacidos en la cultura del mando a distancia del televisor (Serrano, 2001, pp. 10-11).

Como ellos mismos afirman, un Teatro de Arte, un teatro que renuncia a explicar la realidad pero que siempre muestra un discurso estéticamente comprometido.

1º La introducción, destacando ~~quién dice [cuándo, dónde, en qué contexto] qué~~. Contexto: el teatro histórico que genera preguntas sin respuesta en la línea de Brecht. Destaco en negrita el engarce sintáctico “De ahí que en estos jóvenes se hagan...”, que aquí recurre al recurso de los puntos suspensivos vinculantes para hacer del final de la introducción y el principio de la cita una sola frase a nivel semántico.

2º El primer salto de línea (TNR 11, interlineado 1,5).

3º Los puntos suspensivos vinculantes ← son un recurso arriesgado, pero eficaz para romper la distancia y la descontextualización del salto de línea. Sigue la cita (más de 40 palabras, TNR 11, interlineado 1,5 y sangrada en el margen izquierdo a 1 o 1,27 cm). Al final, entre paréntesis, el método “cita Fecha-Autor” completo (Serrano, 2001, pp. 10-11). El punto final de la cita fuera del paréntesis.

4º El segundo salto de línea (TNR 11, interlineado 1,5).

5º El comentario retomando el discurso original, que refiere a los susodichos jóvenes: “Como ellos mismos afirman”. Seguidamente y en relación con lo dicho se retoma el enfoque del discurso, convirtiendo la cita en un listado de rasgos del supuesto Teatro de Arte.

2.3.1.2.3. Otros mecanismos de engarce (citas largas y cortas), también en el comentario.

Hay tantos mecanismos de engarce como talento tenga el autor del trabajo para crear conexión y fluidez entre la introducción y la cita. Como ya se ha dicho, en el caso de la cita larga implica salvar la dificultad del salto de línea, valga algún que otro ejemplo más.

A) El que sigue es muy poco frecuente, se asemeja al anterior, el de los puntos suspensivos vinculantes, pero no hay nada que funcione como signo de continuación, simplemente, la última frase de la introducción y la primera de la cita funcionan sintácticamente como una sola frase, en este caso engarzadas con una coma (la marco en negrita). El conector “evidentemente” funciona como estructura compartida: “evidentemente (esto), como prueba (esto otro)”, reforzando la conexión y la fluidez.

De hecho, en el librito de *Epigrammata*, Folengo incluye unos epitafios, que recuerdan a los poemas *in mortem* de los personajes cervantinos. **Evidentemente**, Cervantes debía conocer los epitafios y los *Epigrammata* de Folengo, ← la coma, ¿la veis?

como prueba su cita textual de uno de ellos al comparar a Rocinante con el caballo de Gonela. Precisamente aquel epigrama (*Ad Falchettum*) consiste en el ejercicio retórico de pintar una yegua agobiada con todas las tachas y desméritos equinos imaginables, tema que ronda en los preliminares del *Quijote* a lo largo de los versos del poeta Entreverado *A Rocinante*, en el soneto *Diálogo entre Babieca y Rocinante* (lo más logrado) y que reaparece en los poemas argamasillescos en el soneto con estrambote [...] *en loor de Rocinante* (Márquez, 1973, p. 319).

aquí está el 2º salto de línea, lo marco así porque puede no notarse

La inmediatez de este grupo de cultos doctores del *Epigrammata* y la relación de la literatura macarrónica (Teófilo Folengo) con los Académicos de la Argamasilla, sus sobrenombres, poemas funerarios y su macarrónica pedantería, es de hecho innegable. ← El comentario tiene, de nuevo, un engarce (en azul) entre la cita y el discurso propio del articulista, en este caso muy predominante, porque es, en realidad, una enumeración, a modo de resumen, que vincula algunos de los elementos de la introducción y de la cita como rasgos genéricos del caldo de cultivo en el que nacen los poemas de *El Quijote*.

El mismo ejemplo (engarce con coma) a modo de cita corta, destacando la fuente →
Evidentemente, Cervantes debía conocer los epitafios y los *Epigrammata* de Folengo, “como prueba su cita textual de uno de ellos al comparar a Rocinante con el caballo de Gonela” (Márquez, 1973, p. 319). La relación con la literatura macarrónica es, pues, evidente. ← Sin embargo, en el caso de la cita corta, el uso del engarce con coma es bastante habitual y muy efectivo.

B) El ejemplo que sigue recurre a la mera yuxtaposición de la introducción y la cita con un punto y aparte, un método muy común, que se resuelve por una clara vinculación entre el contexto de la introducción y una referencia interna a ese mismo contexto (lo he marcado en negrita). Si no se hace bien o no existe esa vinculación interna, el salto de línea y el engarce con punto y aparte hacen que se resienta la evolución del enfoque discursivo.

Hay otra peculiaridad, esta cita tienen citas internas, la propia introducción aclara que son frases atribuidas a Bashō. En este caso no se incluye la fuente documental de donde se extraen las palabras de Bashō. Esto suele ocurrir con citas conocidas, que el autor original

escribe de memoria, tipo máximas religiosas, filosóficas o refranes. Pero, es más, es posible que un autor que estéis citando no indique correctamente sus fuentes, por la razón que sea, en tal caso, como ocurre en este ejemplo, podría decirse que la responsabilidad es suya, no vuestra, que vosotros ya hacéis bastante citando la fuente que estáis empleando. Ejemplo:

Las máximas de Bashō se alejan del divertimento poético y se acercan al *aware*, de hecho, cabe considerar sus composiciones como una manifestación de lo sagrado, en tanto que se vacían del “yo” y funcionan como espejo de la realidad. ← al haber yuxtaposición no hay engarce sintáctico.

Pero sí una referencia interna al contexto →

La primera de estas dos enseñanzas reza así: “Sigue a la naturaleza, lo cual significa: vuelve a la naturaleza”. Para expresar el concepto “naturaleza” en tal contexto, Bashō empleó la palabra *zooka*, que quiere decir “la vitalidad o creatividad de la naturaleza”. Así pues, nuestro poeta nos invita a integrarnos con la naturaleza, volviendo a ella [...] **La segunda enseñanza** es esta: “Para saber de un pino, aprende del pino; para saber del bambú, aprende del bambú”. [...] Vuelto así hacia las manifestaciones de la naturaleza, el *haijin* se sorprende ante circunstancias inesperadas (Rodríguez-Izquierdo, 2016, p. 8).

Engarce que remite a la cita →

El *haijin* se ve movido a escribir y compartir el asombro de lo que encuentra inesperadamente en la naturaleza. ← retoma el discurso del trabajo.

El mismo ejemplo (engarce con punto seguido) a modo de cita corta, destacando autor →
Rodríguez-Izquierdo (2016) señala que alguna de las máximas de Bashō se alejan del divertimento poético y se acercan al *aware*. “La primera de estas dos enseñanzas reza así: «Sigue a la naturaleza, lo cual significa: vuelve a la naturaleza». [...] Así pues, nuestro poeta nos invita a integrarnos con la naturaleza, volviendo a ella” (p. 8). El *haijin* se ve, por tanto, movido a escribir y a compartir el asombro.

2.3.1.3. Citar a un autor a través de otro (cita indirecta).

Como se ve en este último ejemplo, existe la posibilidad de citar alguien a través de una fuente documental indirecta. Es decir, tú estás leyendo un libro donde lees una cita que te interesa y decides citar solo esa cita. Sería algo así, retomo el ejemplo anterior: Bashō (s. f., citado en Rodríguez-Izquierdo, 2016) solía afirmar: “Sigue la naturaleza, lo cual significa: vuelve a la naturaleza” (p. 8). ← Cuando digo “solo esa cita”, me refiero a que no citas nada que pertenezca a Rodríguez-Izquierdo, de hacerlo tienes que ponerlo como en 2.3.1.2.3 Ejemplo B). Por cierto, la abreviatura s. f. significa “sin fecha”.

Evidentemente, esto puede hacerse con una introducción más desarrollada, su comentario, etcétera. Pongo un ejemplo: En este periodo aparecen grandes dramaturgas, las cuales, según comenta Jerónimo Herrera Navarro en su *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII* (1993, citado en Palacios, 2008): “son religiosas nobles o miembros de familias acomodadas que han recibido una cuidada instrucción. Cultivan el teatro por gusto pero a veces se convierten en auténticas impulsoras de teatro culto y popular, como es el caso de María Rosa Gálvez” (p. 149). Entre ellas destacan numerosas autoras, tal es el caso de... ← aquí se enumerarías otras autoras y se retomaría el discurso, el “entre ellas” sirve como referente al sujeto de la cita que es “las cuales”. Como se ve, el engarce sintáctico se ha hecho con un verbo de dicción (**comenta**), los dos puntos y la cita puesta en estilo directo.

Cuando uno recurre a la cita indirecta se suele emplear el engarce de estilo directo y el método que destaca al autor, ¿por qué?, porque es muy importante establecer **quién dice en qué contexto (cuándo, dónde): qué (pág.)**, siendo “quién” el autor real de la cita y “qué” la cita; el contexto puede referir diferentes cuestiones: la obra del autor original, el tema con que se relaciona la cita, etc.; cuándo, dónde y página sería el método “cita Fecha-Autor”. Como se observa aparecen dos años, el primero corresponde con la obra del autor de la cita, el siguiente corresponde a la fuente documental empleada (Palacios, 2008) y el número de página corresponde también a la página de la fuente empleada, es decir, la página del libro donde has leído la cita.

MUY IMPORTANTE: ¿cuál de los dos libros se pone en las referencias (bibliografía)? **LOS DOS**. El de Palacios Fernández porque lo estás usando. El otro, el de Jerónimo Herrera, porque lo has referido. Pero este último tendrá una peculiaridad. Veámoslo (en amarillo): Herrera Navarro, J. (1993). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española. [Traído por referencias (Palacios, 2008)].

2.3.1.4. Otros casos peculiares del método “cita Fecha-Autor”.

2.3.1.4.1. Dos autores.

El método “cita Fecha-Autor” tiene que atender a ciertas peculiaridades que puedan tener las fuentes documentales. Por ejemplo, una obra compuesta por dos autores (Martínez y Padilla, 1988, pp. 33-34). Según se ha establecido en las normas APA oficiales en español, se optará por el nexos “y” en lugar de “&”, que es lo que se usa en el APA original (recordad que es un método anglosajón). El uso de “y” solo tiene un problema que no ocurre cuando usas “&”, que existen apellidos con “y”, como José Ortega y Gasset, Miguel

de Cervantes y Saavedra, Félix Lope de Vega y Carpio... Evidentemente, esto no debería ser un problema, porque, en principio, en el método “cita Fecha-Autor” APA solo pone el primer apellido: (Ortega, 1922), (Cervantes, 1605), (Vega, 2012).

2.3.1.4.2. *De tres a cinco y seis o más.*

Cuando la fuente documental tiene entre 3 y 5 autores (Martínez, Padilla, Fernández, Ortega y Luque, 2012, p. 33) se pone así solo la primera vez que se cite, la segunda, tercera, cuarta... se pondrá el apellido del primero seguido de la fórmula “et al.” (Martínez et al., 2012, p. 33). La fórmula “et al.” es latín, debería ir en cursiva, pero APA exige que se ponga así, “et” significa “y” y “al.” es la abreviatura de *alii*, “otros”, así “et al.” significa “y otros”. De hecho, cuando la obra tenga 6 o más autores se pondrá el primer apellido y “et. al.” directamente.

2.3.1.4.3. *¿Por qué a veces hay dos autores o más dentro del mismo paréntesis?*

Algunas veces, en un parafraseado por lo general, se utiliza información de varias fuentes documentales a la vez o, simplemente, la información que recoges está en dos o tres fuentes y quieres facilitar el dato de que se habla de lo mismo en dos sitios distintos, aunque lo estés tomando solo de una. También cuando sobre un mismo tema recomiendas varias fuentes documentales, para conocimiento del lector. En ese caso se hace así: (Martínez, 2011; Rico, 1999), dentro del mismo paréntesis, separados por punto y coma, ordenados alfabéticamente, si no indicas página es porque se recomienda en libro en general.

2.3.1.4.4. *¿Y si lo escribe una institución pública o algo así?*

Puede ocurrir que la autoría de la cita sea de una institución como la ONU o la RAE, bien, entonces la primera vez se pone el nombre completo (Real Academia Española [RAE], 2020, p. 12), y ya la segunda vez solo con las siglas (RAE, 1999, p. 346). ← No importa que sea otra fuente documental distinta, lo digo porque son años diferentes, ¿veis?

2.3.1.4.5. *¿Y si no pone nombre, si no hay año, si no tiene páginas?*

Cuando no pone nombre se pone el título, nunca “anónimo”, aunque en internet hay fuentes escritas por un tal Anónimo, por ej.: un post, en ese caso sí se pondría. Si no hay fecha, se pone la abreviatura (s. f.) “sin fecha”, si es aproximada se pone ca. “cerca de”. (Cantar del Mío Cid, ca. 1200). Es necesario tener en cuenta que el título en el método “cita Fecha-Autor” irá en cursiva o no dependiendo del tipo de documento. Así, pues, si fuese un artículo anónimo de un periódico, podría ser: (Policías infiltrados en el día del Orgullo, 2011,

p. 12). APA tiene previsto que en caso de no haber número de páginas pueda indicarse el párrafo, pero esto, a veces, es especialmente complejo en internet. Motivo por el cual podría ser justificable no indicar número de página en los documentos de internet. Hay que tener en cuenta que en internet existe la herramienta “buscar” (v. 2.5.1.4), que permite buscar una palabra o grupo de palabras en el PDF o página web que se cite, por lo que no es estrictamente necesario indicar con precisión el lugar de la cita. No obstante, lo correcto sería indicar el párrafo: (Escarpa, 2012, párr. 2). Pero también hay ocasiones en que el documento es demasiado extenso o está lleno de pequeños párrafos constantemente, haciéndose difícil indicar la cita, pero puede que tenga epígrafes o subepígrafes, en ese caso APA admite indicar el número de párrafo del epígrafe, así: (Escarpa, 2012, “Taller de escritura”, párr. 4). También en documentos que no sean bibliografía web.

2.3.1.4.6. ¿Y si el mismo autor tiene dos obras en el mismo año?

A esto es lo que se llama “referencias gemelas”. Sí, pudiera ser que un autor tenga dos obras en el mismo año, por ejemplo, un libro y un artículo *on line*, en el método “cita Fecha-Autor” no se diferencia si uno es uno u otro. Así que se colocará una letra tras el año atendiendo al orden en que se nombran en el trabajo: (Sánchez, 1973a) y (Sánchez, 1973b, pp. 11-12).

2.3.1.4.7. ¿Y si son dos autores distintos con el mismo apellido?

Pues, sí, la verdad, eso no es tan extraño, por ejemplo, Pedro Ruiz Pérez y Francisco Ruiz Ramón, son dos investigadores de los que podríais leer fuentes suyas para hacer un trabajo, ¿cómo se diferencian? La séptima edición de APA indica que en esos casos debe incluirse la inicial en el método “cita Fecha-Autor”, así: (P. Ruiz, 2002, p. 12) y (F. Ruiz, 1999, p. 233). Luego en las referencias (bibliografía) se ordenan por orden alfabético teniendo en cuenta tanto el primer como el segundo apellido.

2.3.1.4.8. Pero podrían tener la misma inicial.

No seáis rebuscados... Sí, Francisco podría llamarse Pablo. Pedro Ruiz Pérez y Pablo Ruiz Ramón, por ejemplo. Entonces se pondría (Pedro Ruiz, 2002, p. 12) y (Pablo Ruiz, 1999, p. 233). En las referencias (bibliografía) sería Ruiz Pérez, P. [Pedro] (2002), por un lado, y Ruiz Ramón, P. [Pablo] (1999), por otro.

2.3.1.4.8. Ya, ¿y si los dos autores tienen el mismo nombre y el mismo apellido?

Eso no va ocurrir. Pero por si ocurriese, sería el caso de Pedro Ruiz Pérez y Pedro Ruiz Ramón, entonces, excepcionalmente, se incluye el segundo apellido en el método “cita

Fecha-Autor”: (Ruiz Pérez, 2002, p. 12) y (Ruiz Ramón, 1999, p. 233), ya no hace falta incluir la inicial, ni el nombre, ni siquiera, aunque coincida.

2.3.1.4.9. ¿Y por qué a veces se indica el volumen?

Sí, efectivamente, por ejemplo (Alborg, 1996, vol. 5, p.12). Se hace cuando cada volumen empieza otra vez desde la primera página, si no fuese así, no sería necesario, al igual que si cada volumen tiene un año diferente. Esto es típico de las enciclopedias.

2.3.1.4.10. Y por qué a veces no se indican las páginas.

Esa pregunta es ya otro cantar. La gente suele asumir que cuando la “cita Fecha-Autor” no lleva páginas es porque se trata de un parafraseado, no es cierto. APA recomienda indicar el número de página de los parafraseados especialmente cuando se ha parafraseado una página o páginas concretas. Si a veces no se hace es porque lo que ocurre es que, en ocasiones, cuando parafraseas un libro no es de una o dos o seis páginas concretas, sino el resultado *a posteriori* de una lectura comprensiva y, en ese caso, uno no puede indicar una página concreta (v. 3.2.3.2). Así, pues, hay varias razones para ello:

- a) No puedes indicar con precisión de qué página o páginas se ha parafraseado.
- b) Estás recomendando o referenciado el libro o fuente en su totalidad (v. 3.2.1.4.1 y ss.).
- c) El documento no tiene número de páginas (v. 2.3.1.4.5), pero deberías indicar el párrafo.

2.3.2. El parafraseado o los gigantes también sueñan.

El DRAE define “paráfrasis” como la “explicación o interpretación amplificativa de un texto para ilustrarlo o hacerlo más claro o inteligible”. Y Wikipedia define “parafraseado”, coloquialmente hablando, como “la explicación con palabras propias del contenido de un texto para facilitar la comprensión de la información que contenga dicho texto”. Para explicaros la cita os decía que era “subirse a hombros de gigantes”, lo que te permite escuchar sus palabras literalmente y ver más lejos de lo que ellos ven, al mismo tiempo. Supongo que todos habéis estado con alguien que habla mientras duerme: no se le escucha con claridad y tienes que juzgar de qué está hablando desde tu propio razonamiento. Cuando se despierta, le explicas lo qué ha dicho, por qué crees que lo decía y cómo te sentiste. Parafrasear es eso. Es leer un libro y contar, con tus propias palabras y desde tu perspectiva, qué dice. La finalidad, por tanto, de un parafraseado no es la del *autoritat* (método que destaca la autoría) o la de sentirse identificado plenamente con sus palabras (método que destaca la fuente), porque NO sirve para apoyarse sobre sus hombros. Sirve, en realidad, para mirar la información o ideas que aporta un autor o una fuente documental

desde vuestra propia perspectiva, aproximándola a vuestro discurso tanto, que, de hecho, es vuestro discurso. Se hace uso de unos datos, de una terminología o de una información que son ajenos, volviéndolos vuestros y desde el enfoque de vuestro propio discurso.

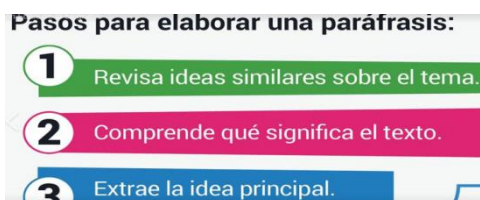
Existen dos tipos de paráfrasis, la mecánica y la constructiva. ~~La mecánica es la sustitución de algunos términos por sinónimos~~ (PLAGIO) y la constructiva es la reelaboración del enunciado, dando origen a otra frase con palabras y/o características sintácticas que deben ser diferentes, pero conservan su significado o hacen uso de conceptos, datos, ideas o terminología de manera respetuosa y fiel con la original. Esta, la segunda, es la nuestra.

2.3.2.1. Cuándo y para qué se usa el parafraseado.

El parafraseado se emplea, normalmente, cuando se trabaja con demasiados datos textuales, no se quiere entrar en profundidad en un aspecto arduo o amplio que es necesario tratar previamente a aquello que os preocupa, o cuando la información de una fuente documental es tan extensa que podría afirmarse que el uso de una cita larga tan grande sería considerado como excesivo. ¿Qué es excesivo? Una cita larga de entre 15 y 20 líneas, máxime si es un trabajo de clase de no más de 10 o 15 páginas. En una Tesis Doctoral se puede encontrar una, dos o tres citas largas de estas dimensiones, si son inexcusables, de más de 20 mejor no. ¿Qué se hace? Parafrasear os da la posibilidad de resumir ese contenido, enfocararlo directamente desde vuestros intereses, destacar los aspectos que interesan más a vuestro discurso, obviar los que os son ajenos, o comparar su línea de trabajo con la vuestra. Incluso, te da la opción de compaginar información, ideas, datos, terminología de diferentes fuentes documentales en un mismo párrafo. También la opción de sintetizar páginas y páginas, inclusive libros enteros o líneas de investigación.

2.3.2.2. Pasos previos para hacer un buen parafraseado.

En internet encontraréis imágenes como esta, incluso algunas más desarrolladas, con



fases previas a la hora de parafrasear. Hay algunas cuestiones que plantean que resultan interesantes, pero, básicamente, consiste en leer, entender y volver a expresarlo. Pero hay que destacar algo

que quizás, involuntariamente están olvidando en estos consejos, algo que podría confundiros, un parafraseado NO ES o no necesariamente es un RESUMEN. La diferencia es clara, un resumen tiene como única finalidad sintetizar y aclarar. Si os fijáis en la imagen, el punto 3 es “extraer la idea principal”, pero este NO ES EL OBJETIVO del parafraseado, ES

UNA FASE PREVIA. Algo que recomiendan que se haga para que, cuando llegue el momento de parafrasear lo que ha dicho otro investigador u otra fuente documental, no pierdas de vista el sentido original y evitar así traicionar las ideas o información que se toman prestadas. El objetivo del parafraseado no es tampoco sintetizar desde el enfoque de vuestro discurso algo que hubiera sido una cita demasiado larga, esa es una de las posibles razones por las que se usa, pero no la finalidad. La finalidad es “mirar esa información desde vuestros intereses”: no mirar más allá, desde los hombros del gigante, sino, ahora, hacia dentro, desde vuestra propia comprensión. Vuelvo a la idea inicial: es como mirar a la cara del gigante mientras duerme, preguntarse qué sueña.

Insisto: leer y entender y, después, hay que mirar hacia dentro. Que tiene algo de resumen, evidentemente; que sirve para evitar citas largas, ya; que a veces puede ser solo eso y punto, vale; pero también puede ser mucho más. También recomiendan que te cuentes en voz alta o a alguien lo que has leído y que, una vez escrito el parafraseado, se lea de forma comprensiva, atendiendo a la comparación de la información para comprobar que esta no se ha falseado. Pero vamos a por ese “puede ser mucho más”. Uno puede construir uno o varios párrafos de su propio discurso empleando datos, información o terminología parafraseada, y, a la par, hablar uno mismo, no solo resumir. ¿Un ejemplo?, vale.

2.3.2.3. Ejemplo de parafraseado.

En lo concerniente al lugar que ocupa Lope, como poeta, no solo en lo que se refiere al sistema teatral, sino en la sociedad y lo literario, **hay que decir que se encuentra en una difícil encrucijada, que si bien afecta a otros poetas dramáticos, en su caso, esta complicada imbricación económica, social y literaria se acentúa. De hecho, la situación económica de Lope se ha convertido en un** tópico desmentido con el tiempo, debido a las continuas quejas de pobreza en su obra y en las cartas dirigidas al Duque de Sessa (Díez, 1978, pp. 91-117). **Difícilmente un hombre de su origen podría permitirse una casa en propiedad, como indica la inscripción sobre el dintel de su casa *Parva propria magna* (Muguruza, Cavestany y Sánchez, 1962, p. 43). Sin olvidar** su interés por equipararse a la nobleza o su afán por coleccionar reliquias, pinturas y libros. De hecho, **tanto el cronista Mira de Amescua como otros contemporáneos suyos dan noticia de** su actitud liberal y manirrota (Torre, 1963, p. 250).

Sí, el parafraseado debe indicarse también con el método “cita Fecha-Autor”. Como ya he dicho antes, en muchas normas APA que vais a encontrar en internet se afirma que en el

parafraseado no se indica el número de página o que es OPTATIVO. Yo recomiendo hacerlo, aunque es cierto que a veces es difícil de precisar (v. 2.3.1.4.10). El parafraseado se diferencia claramente porque la frase que antecede la “cita Fecha-Autor” no lleva comillas ni el formato de cita larga. Además, si os fijáis en (Díez Borque, 1978, pp. 91-117), se indica que los datos que se ofrecen compendiados, para más información, se encuentran en un total de veintiséis páginas del libro. Pero... analicemos el parafraseado:

En gris destaco la introducción. Sí, efectivamente, un parafraseado también necesita que se contextualice, de hecho, fijaros que tiene un ordenador del discurso, “en lo concerniente a”. Se está haciendo referencia a una cita anterior en la que Díez Borque hablaba de la necesidad de conocer el lugar que ocupa el poeta en la compleja organización comercial del funcionamiento del teatro del siglo XVII. Destaca luego un engarce del comentario (en azul), bueno, en realidad, hay tres, que sirven para reenfocar la introducción hacia el discurso propio. No solo lo que está en verde son palabras de vuestra autoría, en realidad, lo es todo el párrafo. Pero la información en blanco (sin subrayar) está tomada prestada (**mirada hacia dentro**) de José M^a Díez Borque, Guillermo de la Torre, Pedro Muguruza y compañía; son, por tanto, balbuceos de gigantes mientras sueñan. No son sus palabras, ni su sintaxis, pero sí estás indicando al lector que quiera saber más a dónde debe ir a buscar esa información. Por cierto, lo que está en rosa es que Guillermo de la Torre, al dar esos datos biográficos de Lope de Vega, cita de forma interna al cronista Mira de Amescua, aunque aquí no se haya reproducido la fuente original, dado que es un parafraseado, es algo parecido a una cita indirecta, cabe llamarlo un “parafraseado indirecto”.

2.4. ¿Qué es PLAGIO?

El DRAE define plagio como “copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias”. Es sorprendente el trabajo que os cuesta saber cuándo hay o no plagio, la excusa es siempre la misma: yo no lo sabía, siempre he hecho así los trabajos, he utilizado sinónimos, se me ha olvidado, si yo lo he puesto entre comillas... Sí, ya, pero no le has puesto el método “cita Fecha-Autor”. Enumeremos casos de plagio:

2.4.1. El plagio furibundo o por omisión de datos.

El “copia y pega” o transcribir la frase de una fuente documental literalmente sin indicarlo entre comillas y/o sin añadir el método “cita Fecha-Autor” y/o no indicar la página donde está la cita original, las tres cosas o cualquiera de ellas implican **PLAGIO**. Pongamos un ejemplo de cita y luego su respectivo plagio. Imaginemos que estamos haciendo un

trabajo sobre la guerra literaria entre Cervantes y Lope y escribimos esto: Cabe entrever los poemas preliminares, epilogales y el prólogo, todo ello como “una genial fantasía irónica creada para atacar a Lope” de Vega (Marín, 1988, p. 343). Bien, no hay problema, tiene comillas, la “cita Fecha-Autor” y la página, podría decirse que está ¿copiado?, lo que viene entre comillas, NO, está bien citado. Pero si hago esto, véanse los ejemplos, es **PLAGIO**:

- a) **Sin comillas:** Cabe entrever los poemas preliminares, epilogales y el prólogo, todo ello como una genial fantasía irónica creada para atacar a Lope de Vega (Marín, 1988, p. 343). Es plagio. ¿Por qué? Porque lo has puesto como si fuera un parafraseado y no lo es. Si, ahora, buscando en internet o con un programa anti-plagio se detecta, estás **SUSPENSO**.
- b) **Sin método “cita Fecha-Autor”:** Cabe entrever los poemas preliminares, epilogales y el prólogo, todo ello como “una genial fantasía irónica creada para atacar a Lope” de Vega. Es plagio. ¿Por qué? Porque estás indicando una cita, pero no das la fuente documental. No hace falta ni buscarlo, tú solo te estás desvelando. **SUSPENSO**.
- c) **Sin página:** Cabe entrever los poemas preliminares, epilogales y el prólogo, todo ello como “una genial fantasía irónica creada para atacar a Lope” de Vega (Marín, 1988). Es plagio. ¿Por qué? Cuando es cita **SIEMPRE hay que** indicar la página qué es. **SUSPENSO**.
- d) **Sin ninguna de las tres cosas:** ¡¡¡¡¡TE MATO!!!!

Sea deliberado o no, el plagio viola los estándares éticos en la escritura y, en algunos países, puede tener consecuencias jurídicas. El plagio es un irrespeto a los esfuerzos de los autores originales. Además, de cierta forma no incentiva que se desarrollen más investigaciones al evitar que los lectores logren rastrear las ideas hasta sus fuentes originales. ← **PLAGIO**. Creáis que no iba a poner un ejemplo de plagio furibundo total, pues es este, lo he hecho yo, es cómodo, rápido, fácil. ¿Quién se va a poner a mirar si yo hago un plagio en una guía de estilo? Si seleccionáis esa frase, ciclas “copiar”, te vas a Google, la pegas y buscas, te va a salir una página con este enlace: <https://normas-apa.org/citas/plagio-y-auto-plagio/>. En realidad, me ha venido genial poner este ejemplo, porque explica fenomenalmente bien que el plagio es plagio sea voluntario o involuntario, con conocimiento o sin él. Además, quería recomendaros este blog que es impresionante, son las normas APA 7ª edición con un buscador y desglosadas por diferentes categorías. Muchas de las indicaciones que da son exactas a las nuestras, cuando quieras buscar algo rápidamente puede ser una gran herramienta. Solo recuerda que hay ciertos aspectos formales que vosotros tenéis que cumplir por las exigencias de las instrucciones del TFG.

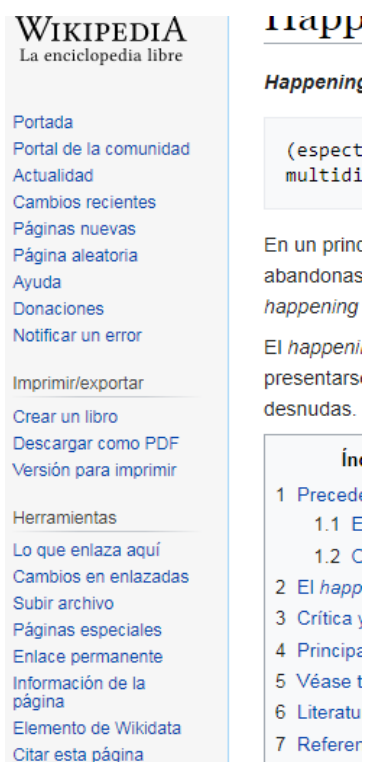
¡Ah!, además, en el apartado “Formato” incluye tutoriales muy interesantes. Es una página que atiende un especialista de APA que se llama Carlos Sánchez. Este ejemplo de plagio, para que no lo fuera, debería de ir en TNR 11, sangrado, salto de línea arriba y abajo y al final (Sánchez, 2020, párr. 1-2), ya que es una cita larga. Si no lleva este formato o no se indica “cita Fecha-Autor” o no lleva página (en este caso la página web no tiene, por eso se recurre al párrafo), o las tres cosas (véase el ejemplo), sería plagio. En las Referencias (bibliografía), iría así:

Sánchez, C. (10 de junio de 2019). Plagio y auto-plagio. *Normas APA (7ª edición)* [Blog].

Recuperado el 23 de mayo de 2020 de <https://normas-apa.org/citas/plagio-y-auto-plagio/>.

2.4.2. El plagio por parafraseo mecánico.

Este plagio y el furibundo se parecen mucho, no deja de ser una forma de ocultar que estás haciendo un plagio. Un ejemplo, si buscas en Wikipedia lo que significa *happening* dice



The image shows a screenshot of the Wikipedia page for 'Happening'. The left sidebar contains the Wikipedia logo and navigation links. The main content area shows the title 'Happening' and a brief definition: '(especto multitudi...'. Below this, there is a list of sections: '1 Preced...', '1.1 E...', '1.2 C...', '2 El happ...', '3 Crítica y', '4 Princip...', '5 Véase t...', '6 Literatu', and '7 Referer...'. The text is partially cut off on the right side.

esto: “Aunque es común confundir el *happening* con la llamada acción artística, el primero difiere de la segunda en la improvisación. El *happening*, como manifestación artística múltiple que pretende la participación espontánea del público, suele ser efímero. Por este motivo los *happenings* suelen presentarse en lugares públicos, irrumpiendo en la cotidianeidad”. Si a estas frases le buscan sinónimos, manteniendo más o menos su estructura sintáctica, y lo haces pasar como tuyo, también es **PLAGIO**. Ejemplo: Pese a que es normal equivocarse y denominar *performance al happening*, este es distinto a la susodicha en lo relativo a la improvisación. El *happening*, en tanto expresión de arte multidisciplinar que busca la interacción repentina de los espectadores, tiende a ser

percedero. Por lo cual los *happenings* se desarrollan generalmente en espacios públicos, trastocando la vida ordinaria. SUSPENSO, si te pilló, claro. Pero fíjate, aún tal cual, si le añades detrás (Happening, 2020, párr. 1-2), **sigue considerándose plagio**. Lo suyo es hacer un parafraseado apropiado, redirigiendo el asunto al enfoque particular del trabajo o citarlo y añadir, en ambos casos, detrás la “cita Fecha-Autor”. Por cierto, Wikipedia tiene una

función peculiar, que, si la empleáis, que lo haréis, conviene conocerla: en la columna de la izquierda, la última opción de herramientas es “citar esta página”. Si clicas se abre una nueva ventana con la información necesaria. No es la única página de internet donde ocurre.

Detalles bibliográficos de Happening

- Página: Happening
- Autor: colaboradores de Wikipedia
- Editor: Wikipedia, La enciclopedia libre.
- Última revisión: 6 de mayo del 2020, 23:51 UTC
- Fecha de consulta: 11 de mayo del 2020, 17:26 UTC
- URL permanente: <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Happening&oldid=125838515>
- Código de versión de la página: 125838515

2.4.3. El plagio porque yo no sabía que había que poner la fuente.

Ahora, ¿qué pasa si hago un parafraseado en condiciones y olvido poner la “cita Fecha-Autor? Volvamos al mismo ejemplo: El *happening* y la *performance* son dos conceptos artísticos que suelen confundirse. El *happening* se caracteriza por la improvisación, su interacción con el público y su naturaleza efímera, interfiriendo el espacio de la cotidianidad. Cabe preguntarse si algunos de estos elementos son o no tan diferenciadores con respecto a la *performane*. ← Como puede verse se ha realizado un parafraseado constructivo, enlazado con vuestro enfoque, que parece poner en duda la definición. No hemos puesto (Happening, 2020, párr. 1-2), es **PLAGIO**. Hagámoslo bien: El *happening* y la *performance* son dos conceptos artísticos que suelen confundirse. El *happening* se caracteriza por la improvisación, su interacción con el público y su naturaleza efímera, interfiriendo el espacio de la cotidianidad (Happening, 2020, párr. 1-2). Cabe preguntarse si algunos de estos elementos son o no tan diferenciadores con respecto a la *performane*

2.4.3.1. ¿Qué pasa cuando he leído tanto y aprendido tanto que puedo hablar yo?

¡Ojala lo hagas! Sería algo así→ La *performance* a diferencia del *happening* puede ensayarse y repetir en distintos espacios la misma experiencia artística, incluso, cuando opera bajo la premisa de la improvisación o de la interacción con el público. Mientras que el *happening* no solo no se ensaya, tampoco se publicita, ni se graba, ni se vive como un discurso artístico. De hecho, por su propia naturaleza solo puede ser improvisado, cabría decir, preferiblemente, vivido, ya que rompe los límites del arte acercándolo a la vida. Quizás, quepa decir, que sea solo una experiencia “artística” para quien lo acciona y, en cualquier caso, preferiblemente “intima”, pero ante una multitud desconocida que no sabe qué ocurre. ← Esto no es plagio, ni siquiera parafraseado, no se puede decir que estés usando los datos de una forma prestada.

Aun así, ¿habría que poner una “cita Fecha-Autor”? Podría ponerse o podría no hacerse. Si estas fuesen las conclusiones personales a lo largo de un trabajo en el que se ha estado indicando citas y parafraseado con sus respectivas fuentes bibliográficas especializadas en el tema, **NO** haría falta, es tu conclusión, es tuyo, tú lo has pensado. Pero si es un razonamiento en medio del trabajo que nace como un hijo propio de una o varias fuentes documentales, que genéticamente hablando podrían ser su padre y su madre, cabe tener la deferencia hacia el lector de referenciarlos, no de citarlos, sino de sugerírselos. Aunque no sean datos extraídos directamente de esas fuentes, algo así como **UNA RECOMENDACIÓN**. ¿Cómo? Pues con la “cita Fecha-Autor”. Pero va a parecer que es un parafraseado, ¿no? Bueno, en estos casos no suele indicarse número página, ya que no corresponde exactamente con una parte de la fuente o estás recomendando el libro completo (v. 2.3.1.4.10). Si lo leen, ya se darán cuenta del grado de reflexión personal.

2.4.4. El plagio por exceso de citas.

El vicio de citar demasiado, de usar citas demasiado largas o, incluso, de citar con introducciones banales tipo Márquez (2003) observó: “cita” o no aprovechar la ocasión de comentar o explicar la cita para atraer el discurso ajeno hacia vuestro enfoque, provocando una aglomeración de información que no os pertenece, se consideran formas de desarrollar el trabajo sin hacer uso de ideas propias. Si se tiene en cuenta que un TFG, una investigación o un trabajo académico debe ser un trabajo original (según las instrucciones), es decir, un discurso propio, de no serlo cabría considerarse **PLAGIO**. De hecho, las universidades estipulan que un porcentaje determinado de información ajena al trabajo lo desestima como un trabajo original. Estaríamos hablando de que un trabajo con un 70%-60% de información, citada o parafraseada, ajena, daría pie a que el tribunal o el profesorado **NO LO CONSIDEREN ORIGINAL. Por tanto, un trabajo con más de un 70% de información ajena se considera PLAGIO.**

2.4.4.1. Si citar, hay que citar, ¿cómo evitar o paliar el efecto de citar demasiado?

- a)** El uso de la introducción-cita/parafraseado-comentario por lo general ya estaría aportando una distribución de 33% de datos ajenos vs. 66% de datos propios. En cualquier caso, es bueno compensar el tamaño del comentario en relación al tamaño de la cita.
- b)** Es conveniente alternar los diferentes tipos de citas, para dar una sensación de discurso propio más desarrollado. Por ejemplo, el parafraseado y la cita corta con el método que destaca la fuente evidencian de forma menos clara la relación con discursos ajenos. Por

tanto, es bueno alternarlo con la cita corta que destaca el autor o la cita larga. Si la cita corta que destaca el autor tiene una introducción muy elaborada no se advierte tan fácilmente.

c) No debes usar más de una cita larga por página y, preferiblemente, alternarlas cada cuatro, mejor cinco. Salvo que no sean tan largas, en cuyo caso podrían alternarse cada tres o cuatro. Si tienes que poner varias juntas, deja de usarla luego por un rato, por ejemplo, 2 (si son muy grandes) o 3 en 5 páginas, pues no la uses de nuevo en 10 o 15 páginas.

d) Tampoco es conveniente que todas las citas sean cortas o que estas (las cortas) estén muy cerca entre sí, dan una impresión de coleccionable de citas, aunque puede entenderse que dos citas cortas muy breves formen parte de un mismo párrafo, entrelazadas por un razonamiento personal. Aunque para ese tipo de párrafos contruidos con información de varias fuentes, ya se ha visto que el parafraseado es el medio apropiado. No obstante, una sola cita contruida con varias páginas de una misma fuente podría evitar la multiplicación de varias citas repartidas en un breve espacio de tiempo.

e) Para hacer que las citas no sean muy grandes puedes emplear el recurso de recortarlas con el símbolo [...] y de hacer que la sintaxis funcione añadiendo palabras entre corchetes.

f) Si a lo largo de varios párrafos, nunca más de tres o dos muy largos, estás parafraseando información entremezclada con tu discurso de una misma fuente documental, no hace falta indicarlo a cada rato o al final de cada párrafo, puede ponerse al final del todo solo una vez, lo que evita la sensación de exceso de información ajena.

g) Hay partes del trabajo que, por lógica, tienen cierto exceso de citas, tal es el caso del “estado de la cuestión” o en los trabajos de clase las introducciones de carácter histórico y biográfico. Se puede entender. Pero esto no es tan así en otras partes del trabajo, busca, pues, la compensación. También puedes recurrir a poner parte de esta información citada o parafraseada en nota al pie, descargando el cuerpo del texto de información ajena.

h) Una parte que puede y debe hacer uso de citas pero que no implica un uso tan desarrollado es el “cuerpo de trabajo”, en dichos momentos es normal usar el sistema de *autoritat* para fortalecer vuestros argumentos. Es preferible hacerlo con una buena cita de un autor relevante, en el momento preciso, que a cada rato.

i) Para los trabajos de clase, con un tamaño medio de 5 a 15 páginas, es conveniente, **salvo que el profesor indique lo contrario**, no hacer uso de muchos apartados. Mejor todo en un

discurso unitario bien ordenado, lo que denota madurez narrativa y organizativa.⁷ De esta manera los aspectos históricos, culturales o biográficos pueden distribuirse e ir añadiéndose en función a lo que se trate. Esto evita aglomeraciones concretas de citas y parafraseados.

2.4.5. El problema de la traducción (¿cita, parafraseado o plagio?).

Cuando vas a citar una traducción, APA 7ª edición indica varios casos **a)** no existe traducción al castellano y tú mismo lo traduces y **b)** sí existe traducción y citas o parafraseas la traducción en vez del original. Según APA la traducción propia de una frase textual se trata como si fuese un parafraseado, indicando entre paréntesis (Apellido, año, página) de la fuente original. También indica la posibilidad de citar el texto en inglés, como una fuente normal, y seguido entre corchetes añadir tu propia traducción, indicando el método “cita fecha-Autor” detrás del corchete de cierre. Lo primero, tratar una cita traducida como parafraseado, nosotros lo consideraremos **PLAGIO**. Es, pues, necesario indicar que esa frase es una cita, por lo que se incluirá la cita en la lengua original con comillas o en formato de cita larga con su correspondiente método “cita fecha-Autor” y la traducción propia en nota al pie **sin comillas**, indicándose detrás entre corchetes [traducción propia]. Si existe una traducción en castellano y tenemos acceso a ella se puede citar o parafrasear la fuente castellana normalmente. En el caso de querer incluir la cita original y la traducción se haría como en el caso de traducción propia, pero en la nota al pie la traducción llevaría comillas y al final se incluiría el método “cita Fecha-Autor” de la traducción en castellano. En este caso, en referencias (bibliografía) habría que incluir la fuente original y la traducción. Si lo que se quiere es parafrasear datos o información de una fuente en otro idioma, se hace exactamente igual que en castellano, en cuyo caso quizás haya que traducir puntualmente algo. Lo único es tener en cuenta que un parafraseado mecánico, incorrecto o que implique una traducción literal muy parecida podría considerarse **PLAGIO** perfectamente.

2.5. Mecanismos para la búsqueda de información

Muchas veces lo que ocurre es que ni siquiera sabéis por dónde empezar a buscar, vuestra primera opción siempre es internet, como si ahí viniese todo, y no, aunque os parezca mentira, no viene todo. Para mayores males lo que viene suele salir todo mezclado, no siempre son fuentes fiables y, además, acumulan errores, porque en internet todo el mundo hace copia y pega. Al final algunos errores se perpetúan. Más de una vez me ha

⁷ Por favor, lo de contar quién es el autor, contexto histórico-cultural, su obra... y dar al profesorado todo por piezas desglosadas para que lo monte en su mente es muy de colegio, además ese es vuestro trabajo.

ocurrido que, leyendo un trabajo, he detectado un plagio porque la frase escrita venía en uno de mis libros de texto del colegio o de la universidad. No me ocurre con cada frase que he leído, pero hay frases que son como tópicos, que siempre reaparecen una y otra vez en los artículos, en los manuales, en trabajos de alumnos de años pasados... y ahí están, en internet, en wikipedia, en un blog, en una respuesta de yahoo. A veces, repetida tal cual a lo largo de 120 o 200 entradas de Google. Si en uno de tus trabajos aparece una frase que está literalmente en internet, da igual las veces que digas que no te has copiado, que lo has debido de leer por ahí, que se te ha olvidado poner el “cita Fecha-Autor” o “no, no, yo no la he copiado del Rincón del vago”. Vamos, se llama **PLAGIO**, da igual como lo pintes.

2.5.1. Cómo funciona el oráculo Google.

Cuando le das a buscar en Google, el motor de búsqueda selecciona todas las palabras que pones en la frase, pero de forma aleatoria, y ordena los resultados por el “rango de prioridad”, es decir, las estadísticas de uso y actualidad. Por eso cuando buscáis información sobre movimientos artísticos o sobre autores literarios uno de los resultados que salen siempre en primer lugar es Wikipedia o páginas sobre biografías. Esto se traduce en que los resultados de búsqueda pueden estar plagados de morralla. Pero también puede usarse para buscar lo que se llama la “opción de búsqueda personalizada”, como la búsqueda específica, en la que hay que poner las palabras entre comillas, sin separar los espacios, unidas por el signo + (“palabra+palabra+palabra”). Así, le estás indicando al motor de Google que haga la búsqueda de esas palabras en ese orden, por lo que el buscador debería ofrecerte páginas donde solo salgan esas palabras en ese orden. Claro está, que así las posibilidades de perder información interesante crecen, o puede que la frase entera sea demasiado específica y que no haya resultados, por lo que puede recurrirse a la búsqueda booleana (“palabra+palabra” “palabra+palabra”), también podría ser (“palabra+palabra” palabra). De manera que te buscaría solo las dos o tres palabras unidas en ese orden, literalmente, y luego las otras, en la misma página, aleatoriamente y por estadísticas de uso.

2.5.1.1. Tipos de búsquedas en Google (normal, específica y booleana). Ejemplos:

En resumen, en la búsqueda normal lo busca todo, en la específica solo lo que pongas entre comillas y en ese orden (como si fuera una sola palabra), en la booleana combina ambos sistemas (buscará como palabras sueltas tantas construcciones entre comillas como pongas). Comprueba por ti mismo los resultados, si buscas lo siguiente; te anticipo que se van acercando cada vez más a lo deseado, quitando información poco relevante:

- Normal: El teatro social escrito por mujeres en el siglo XX.
- Específica: “teatro+social+escrito+por+mujeres+en+el+siglo+XX”.
- Booleana: “teatro+social” “escrito+por+mujeres” “siglo+XX”

2.5.1.2. Google Académico o la junta de sabios.

Más interesantes pueden ser, incluso, dependiendo también del tema, los resultados que obtengas en Google Académico. Si en el Google normal pones **Google Académico** y clicas, te sale otro buscador de Google cuyos resultados solo son publicaciones científicas. Puedes volver a repetir la búsqueda (normal, específica o booleana), pero ahora los resultados son fuentes documentales, en principio, más fiables. Muchas coinciden, claro está. Este buscador tiene dos opciones muy interesantes: “citado por” y “artículos relacionados”. La primera es que ese artículo que estás consultando ha sido citado por otros que también están recogidos en Google Académico, y, por tanto, pueden tratar temas similares. El otro, “artículos relacionados”, pueden estar relacionados temáticamente, son del mismo autor, están en la misma revista o web... Muchos artículos de Google Académico pertenecen a academia.edu, a Google Books o a Dialnet; os hablaré de todos ellos más adelante.

La página **academia.edu** es una web donde los investigadores crean perfiles en los que cuelgan sus trabajos. Es interesante porque podría permitir acceder a artículos que están publicados en revistas no digitalizadas, cuyo único acceso es de forma normal en biblioteca. Tiene el inconveniente de que algunos artículos son inéditos y, por tanto, no han pasado el filtro de selección de revistas científicas, lo que acredita en cierto grado su fiabilidad científica. Por otro lado, al organizarse por perfiles, de encontrar algo de un investigador en academia.edu que te interese, es posible que entrando en su perfil encuentres más investigaciones sobre el mismo tema o temas parejos.

Cuando encuentres un investigador cuyo trabajo te agrade, no dejes de investigarle. En el mismo Google puedes encontrar su página web personal; si es un profesor universitario, su CV suele estar en las webs de la universidad. ¿Por qué es interesante? Los investigadores tienen líneas de investigación a las que vuelven una y otra vez, es posible que encuentres otras publicaciones sobre el tema que trabajas escritas por el mismo investigador.

2.5.1.3. Google Books y el secreto mejor guardado.

Cuando buscando en Google encuentres una entrada de **Google Books** no la desprecies, puede ser una auténtica mina, aunque a veces es difícil trabajar con él. Google Books no reproduce la totalidad de los libros, precisamente por derechos de autor, te da lo que se llama una vista previa. Pero tiene un buscador, cuando escribes en él algo te busca en

El teatro en el siglo XIX



Juan Ignacio Ferreras, André
Taurus, 1989 - 177 páginas
★★★★★
[1 Reseña](#)

Dentro del libro

5 páginas coinciden con melodrama en este libro.

Página 12

bién eran nuevos su puesto, imp
ciales.

La aparición del melodrama,
como se la llamó, era la puesta
quizás exagerada. de ciertos dr

Página 32

Venecia enlaza con el melodi
Pero no podía ser de otra
sonalidad conciliadora del au

todo el libro esa o esas palabras, y te ofrece un listado en miniatura de las páginas donde sale, indicándote el número de página. Si el número está azul, clicas, se abre y puedes leer la página y las que te ofrezca por delante y por detrás. No es raro encontrar información de este modo que no encontrarás en otra parte de internet, una posible cita o pista para buscar otra información. Ten en cuenta que es un libro digitalizado. Decía al principio que en internet no está todo y es verdad, en los libros hay más y mejor información, menos viciada. Lo malo es que, a veces, esa página no se despliega. Siempre puedes

seleccionar una frase y volverla a buscar en Google (normal, específica...). Puede ocurrir que te lleve al mismo libro en otro repositorio, a Google Books en esa página, o que, de repente, te salga un artículo del mismo autor o de alguien que lo cita. Hay varias maneras de encontrar la misma información por distintos sitios. No te des por vencido a la primera.

Si el libro se abre, subiendo arriba del todo tienes la portada y la página del ISBN, donde vienen los datos que necesitas para citarlo. También puede abrirse desde la opción de vista previa (en azul, si sale, cerca del buscador) o más abajo en índice o contenido (si está en azul). Al hacer la búsqueda directamente en Google Book parece que ofrece menos problemas. Hay varios URL de Google Books (.es, .com), Google libros... Elige por ti mismo.

2.5.1.4. Los tres puntitos verticales (un secreto a gritos).

No olvides que cuando estés viendo un PDF, un blog, Wikipedia, un periódico, etc., en la esquina derecha superior hay tres puntitos, si clicas, se abre un menú, vete a “buscar”, escribe la/s palabra/s que te interesa/n y te indica el número de veces que sale con una flecha para avanzar y otra para retroceder. Cuando cliques las flechas, la web, PDF, lo que sea, saltará directamente al lugar donde se encuentra la palabra, subrayándola en naranja, y también te indicará, en amarillo, otros sitios del texto donde sale.



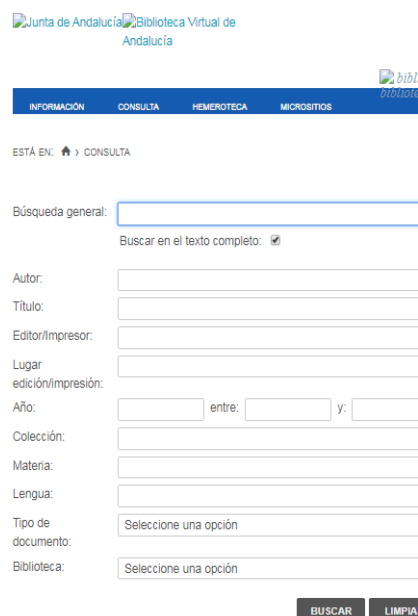
2.5.2. Otros buscadores de libros: la gran biblioteca de Alejandría.

Algunos alumnos cuando buscan información para hacer un trabajo olvidan los libros, directamente. Hay cierto tipo de temas que por su modernidad puede resultar lógico que la mayor parte de la información sea virtual. Pero os sorprendería saber lo rápido que esas cuestiones están empezando a ser tratadas por investigadores del mundo del libro, compendiando, revisando, contrastando y verificando, en su libro, la información que ofrece la red. Nadie pide a un bloguero ni a un youtuber que verifique su información, la ponga a prueba y le dé un formato científico. Pero es que, además, como ya hemos visto en Google Books, hay mucha información en internet que previamente ha sido o es un libro: libros virtuales, digitalizados, recursos electrónicos, artículos de revistas o de libros colectivos. No todos están volcados a internet, ni mucho menos. Pero lo que sí es cierto es que internet puede servir como una herramienta para saber qué libros me interesan, dónde están y cómo conseguirlos.

2.5.2.1. Buscadores de fuentes virtuales.

2.5.2.1.1. Biblioteca de Andalucía Virtual.

La biblioteca bajo cuyo nombre se agrupan todas las biblioteca públicas (inclusive centros cívicos) de Andalucía se llama Biblioteca de Andalucía, y tiene una sección que se denomina **Biblioteca de Andalucía Virtual** (<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/busqueda.cmd>), cuyos resultados son documentos digitalizados en cualquier biblioteca pública del territorio regional y que están puestas de forma gratuita en formato PDF, video o imágenes para los usuarios virtuales.



2.5.2.1.2. Cervantes Virtual y la Biblioteca Digital Mundial.

Es más que posible que muchas bibliotecas regionales, universitarias, etcétera, tengan una sección virtual, pero lo normal es que las fuentes digitalizadas en formato virtual se

faciliten a la vez que el grueso de la documentación. Hay, no obstante, algunos que son especialmente conocidos, por ejemplo, **Cervantes Virtual** (<http://www.cervantesvirtual.com>), especializado en manuscritos, primeras ediciones, ediciones antiguas de obras del Siglo de Oro, muy adecuado para textos dramáticos, que se pueden encontrar tanto en PDF, como en HTML. No hay que olvidar a la **Biblioteca Digital Mundial** (<https://www.wdl.org/es/>) que fue creada por la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos y la UNESCO, ni a la **Biblioteca Digital AECID** http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/resultados_ocr.cmd.

2.5.2.1.3. *Buscadores virtuales enlazados a la web de la BNM (espejito, espejito).*

Hay una lista de catálogos *on line* en la **Biblioteca Nacional de Madrid** (<http://www.bne.es/es/Servicios/FuentesInformacion/BibliotecasDigitales/>)⁸ donde se incluyen varios buscadores muy interesantes (indico en nota) la **Biblioteca Digital Hispana**,⁹ **Biblioteca Digital del Patrimonio Iberoamericano**,¹⁰ **Biblioteca Virtual del CSIC**,¹¹ **Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico (BVPB)**,¹² **Digital Public Library of America (DPLA)**,¹³ **Europeana**,¹⁴ **Gallica**¹⁵ e **Internet Archive**.¹⁶

⁸ Las notas al pie que siguen (de la 9 a la 16) es información copiada y pegada de este enlace.

⁹ Recolector de contenidos de las bases de datos de colecciones digitales. Entre estas destacan los repositorios institucionales de las universidades españolas y las bibliotecas digitales de las comunidades autónomas, así como los contenidos de la Red Digital de Colecciones de Museos de España. Da acceso a documentos digitales procedentes de más de 200 repositorios.

¹⁰ Proyecto de la Asociación de Bibliotecas Nacionales de Iberoamérica (ABINIA), es un portal que permite el acceso desde un único punto de consulta a los recursos digitales de todas las bibliotecas nacionales (Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, El Salvador, España, Panamá, Portugal y Uruguay).

¹¹ Proporciona acceso al contenido de todos los catálogos y archivos del CSIC, al repositorio institucional digital, a los recursos de acceso gratuito (bases de datos, artículos de revistas, libros electrónicos) y al resto de fondos suscritos por el CSIC. En torno a 100 millones de referencias, parte de ellas a texto completo. El acceso difiere si la consulta se hace o no desde la propia red del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

¹² Proyecto cooperativo del MECD y las comunidades autónomas en el que se ofrece la reproducción digital de colecciones de manuscritos y libros impresos, que forman parte del Patrimonio Histórico Español. Abarca obras desde el siglo VIII hasta mediados del siglo XX. Participan más de 100 bibliotecas, sin incluir la BNE. Tiene índices de autores, lugares y títulos, así como de editores.

¹³ Da acceso gratuito a la herencia digital de las bibliotecas (NYPL), archivos (National Archives), museos y universidades (Harvard, California, Michigan...) de Estados Unidos, viniendo a ser su biblioteca nacional digital. Formada en 2013 por agregación de bibliotecas digitales, entre otras las de sus promotores (Library of Congress, Hathi Trust, Internet Archive). Reúne millones de ítems (libros y periódicos, manuscritos, fotografías e imágenes, documentos de archivo, audiovisuales y cualquier otro material accesible por internet). Acceso cronológico, geográfico, formato, lengua e institución, carece de búsqueda avanzada. Algunos materiales tienen restricciones por derechos de autor o son sólo accesibles desde EEUU.

¹⁴ Acceso único a millones de recursos digitales de más de 2.200 bibliotecas, archivos, museos y colecciones audiovisuales europeos. Divide los resultados de la búsqueda en 5 categorías: textos, imágenes, videos, sonidos, 3D (representaciones virtuales 3D de objetos, arquitectura o lugares).

¹⁵ Biblioteca digital de la Biblioteca Nacional de Francia desde 1997, se actualiza semanalmente y ofrece gratuitamente varios millones de documentos digitalizados. La búsqueda avanzada facilita múltiples puntos de acceso. Se incluyen publicaciones de otras bibliotecas e instituciones francesas colaboradoras.

2.5.2.2. Que son los recursos electrónicos (otra forma de navegar por la red).

Un recurso electrónico es un documento o grupo de documentos, de soporte electrónico y recuperable telemáticamente. Su consulta y acceso suele hacerse a través de una Biblioteca o de un repositorio. Generalmente, en el caso de las bibliotecas se pone a disposición de sus usuarios. Si la biblioteca es universitaria puede requerirte un perfil, que facilita el propio centro universitario, pero otras veces es libre y gratuito. Aunque algunas bibliotecas y universidades tienen incluso una sección exclusiva de “recursos electrónicos”, normalmente se encuentran en el grueso del catálogo de cualquier biblioteca. Es común en el caso de los repositorios privados que este tipo de materiales sean bajo pago y abriéndose una cuenta, como es el caso de **ProQuest**.

Los tipos de recursos electrónicos son varios: revistas-e, libros-e, tesis doctorales digitalizadas, recursos en la web, etc. No son libros electrónicos como los que encuentras en internet, sino libros digitalizados que se bajan a la carpeta de Descargas de tu ordenador. Algunos se descargan indefinidamente y otros al cabo de unos días se borran. Por ejemplo, la **Universidad de Sevilla** en su **catálogo FAMA** tiene un link de búsqueda solo para **recursos electrónicos** (http://bib.us.es/nuestras_colecciones/recursos-e/), igual ocurre con la **Universidad Autónoma de Madrid** (<https://repositorio.uam.es/>) o el **repositorio Helvia** de la Universidad de Córdoba (<https://helvia.uco.es/>), que recoge, por ejemplo, las tesis doctorales. A la hora de establecer el URL en bibliografía NO puedes dar el del archivo descargado en tu ordenador, que es el que aparece en el documento cuando ya se ha descargado. Es necesario dar el URL de la última ventana antes de la descarga, en esa ventana para descárgalo se especifica un *link*: “enlace permanente”, te indica un URL de descarga o te indica un nombre en clave numérica del archivo.

2.5.2.3. Catálogos de búsqueda de libros (la biblioteca de Bastian Baltasar Bux).

Los catálogos de búsqueda de libros son los catálogos de las bibliotecas (universitarias, públicas, instituciones...), es, precisamente, en ellos donde os comentaba antes que suelen salir juntas todas las tipologías de fuentes documentales (libros, recursos electrónicos, video, archivos de imagen...), aunque alguna de estas bibliotecas, como ya se ha indicado,

¹⁶ Biblioteca digital gratuita de libros (más de 8 millones), vídeos, música, imágenes, software, páginas web, etc. El archivo de internet permite recuperar páginas web editadas desde 1996 a través del buscador de urls o weyback. Por agregación, almacena las colecciones digitales de textos de las bibliotecas estadounidenses y canadienses, universitarias y muchas otras de todo el mundo. Es probablemente, por acumulación, la mayor biblioteca digital existente. Inicialmente financiado por HP, el IA es una organización no lucrativa.

tenga su propia página para cierto tipo de documentos. Seguramente te estás preguntando ¿y yo para qué quiero saber que hay un libro físico que me interesa en la Biblioteca de Extremadura?, o ¿si no quiero ir a la biblioteca a por el libro (¡vago!), esto para qué?

Una de las mejores maneras de investigar qué se ha dicho sobre tu objeto de trabajo —dígase de paso, en eso es en lo que consiste un “estado de la cuestión”—,¹⁷ es, precisamente, bucear por los catálogos utilizando la increíble opción de “palabra clave”. Cuando buscas en un catálogo de biblioteca toda la información que encuentras es científica. Te pueden interesar títulos y nombres de autores. Que no quieres ir a la biblioteca, que el libro que quieres está en la quinta puñeta, que... Vale.

- a) Investiga el título que quieres en internet, puede haber resúmenes, puede estar digitalizado, puedes encontrar un trabajo que lo cite...
- b) Investiga al autor, puede haber escrito un artículo que esté digitalizado, o en unas actas electrónicas de un congreso, o quizás tenga perfil en academia.edu, otros documentos que te interesen como fuente...
- c) La búsqueda por signatura es un método de búsqueda que actualmente no se encuentra en muchos catálogos de bibliotecas. La signatura es el código alfanumérico que sirve para tener ordenado y localizado el libro en el fondo bibliográfico. Existen diferentes mecanismos de ordenación. Uno de los más habituales es el CDU, el Código Digital Universal. Generalmente, cuando buscabas un libro te salía un listado de los ejemplares y su ubicación, indicando en azul la signatura, al colocarse sobre ella se subraya, si clicas se abría un listado de los libros que están junto a este en la balda. Y es que las signaturas idénticas o parecidas son de libros que tratan sobre la misma materia o parecida. Los fondos bibliográficos están ordenados por materias. Úsala si tienes opción.

Exemplares

BIBLIOTECA	SIGNATURA
Biblioteca de Filología	Sección Reserva L 502 1
Biblioteca de Filología	Sección Reserva L 502 2
Interc. Lugo Humanidades	SPA.LT 48 1
Interc. Lugo Humanidades	SPA.LT 48 2

¹⁷ El “estado de la cuestión” es un bloque importante de un trabajo académico, suele ir entre la introducción y el cuerpo de trabajo. En un trabajo de clase no es estrictamente necesario, pero cabe la posibilidad de distribuir dicha información a lo largo del trabajo, como se hace, por ejemplo, en un buen artículo científico. Consiste en un apartado (me refiero en trabajos de investigación o académicos de cierto nivel) donde se informa de investigadores, escuelas, líneas de investigación o enfoques de trabajo que existan con anterioridad al tuyo, que se hayan centrado en tu objeto de estudio o en un aspecto vinculado o partes relacionadas con tu campo de estudio. En los TFG es un apartado en el que desde esta guía se le quiere dar una mayor importancia de lo que se le ha dado hasta ahora, al que se le incluía levemente en la introducción. Básicamente, coincide con formalizar por escrito de forma ordenada, generalmente de forma cronológica y/o sistematizada, según criterios, lo que han dicho otros investigadores, por tanto, la información encontrada en tu proceso de investigación (v. subapartado 4.2).

d) ¡Ah, ah!, ¡el préstamo interbibliotecario! Esto te va a encantar. Puedes solicitar desde tu biblioteca habitual un préstamo interbibliotecario. En qué consiste. Tu biblioteca hace de intermediario para que otra biblioteca te preste un libro. El sistema tradicional es el correo postal. Antes tienes que tener toda la información del libro que quieres de la biblioteca donante (un buen pantallazo te sirve), con eso solicitas el préstamo en tu biblioteca. Ella se pone en contacto y pide el libro. Cuando lo recibe te avisa y te lo puedes llevar en préstamo el tiempo normal de préstamo. Lo devuelves y ellos lo mandan de vuelta a casa. ¿Gratuito? Depende. Si es una biblioteca pública, es gratuito; si es universitaria, tienes que ser alumno de la universidad o amigo de alguien que lo sea (ejem, yo no he dicho nada). En la universidad hay que pagar unos gastos de gestión, etc. Pero todo se moderniza. Actualmente, lo que suele ocurrir es que la biblioteca donante digitaliza el libro requerido, puede subirlo a su plataforma de fuentes digitales y te avisa del *link* donde puedes consultarlo *on line* o descargártelo como recurso electrónico,¹⁸ o puede directamente mandarte un PDF a tu email. ¿Gratuito? Mira, pregúntale al bibliotecario, ¿vale?

2.5.2.3.1. Bibliotecas Universitarias.

El catálogo mezquita (<http://www.uco.es/servicios/biblioteca/mi-cuenta>) es el de la **Biblioteca de la Universidad de Córdoba**, de todas sus facultades, claro. A través de este URL requiere de una cuenta y ser alumno, aunque tienes acceso remoto si entras en la web de la UCO > Servicios > Biblioteca > Catálogo mezquita. Pero así no puedes usar los recursos electrónicos. Aunque NO seas alumno de la Universidad puedes hacer uso de préstamo en sala con tu DNI. El fondo bibliográfico de la Facultad de Filosofía y Letras, que es la más cercana a nuestra escuela, está dividido en la sala de consulta y el fondo, que es de acceso libre. **Por favor, si coges un libro para consultarlo NO debes colocarlo de nuevo en su sitio, debe hacerlo el bibliotecario, podrías estar dificultando su labor. INFÓRMATE.** La **Universidad de Sevilla**, utiliza el **catálogo Fama**, que permite el acceso público remoto; aunque esta no es la página de inicio, es más rápida si lo que quieres es buscar un libro desde casa (https://fama.us.es/discovery/search?vid=34CBUA_US:VU1&lang=es).

Hay otros dos catálogos universitarios muy interesantes, porque compendian varias universidades, el **Catálogo CBUA**, para acudir directamente al catálogo de libros es mejor

¹⁸ Esto, por si alguno aún no se ha enterado, es como las pelis, las puedes ver *on line* o te las puedes descargar.

https://cbua.primo.exlibrisgroup.com/discovery/search?vid=34CBUA_DNZ:CBUA_UNION&lang=es (Consorcio de Bibliotecas Universitarias de Andalucía) o acceso a los catálogos de cada una de las universidades (<https://www.cbua.es/bibliotecas/>). El otro catálogo interesantísimo es el **Catálogo REBIUN** (Red de Bibliotecas de la Universidad de toda España) <https://rebiun.baratz.es/rebiun/>, en este están todos los fondos de las bibliotecas universitarias españolas y también el CSIC, tiene un interfaz muy fácil de usar y te permite el acceso a la consulta del catálogo de las universidades directamente. **También puedes acceder a estos fondos en remoto poniendo en Google la palabra “catálogo” seguida de su nombre correspondiente.**

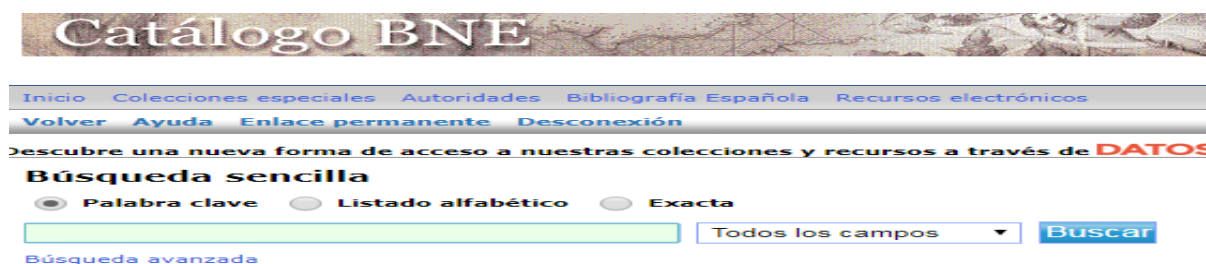
2.5.2.3.2. Bibliotecas Públicas.

Ya hemos hablado antes de la **Biblioteca de Andalucía**, reúne todos los fondos públicos andaluces, pero ahora me refiero al fondo global, no solo al virtual. En el Catálogo de la Biblioteca de Andalucía puede seleccionarse por provincias, por ciudad o centro (<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/absys/abnopac/abnetcl.cgi/O9554/IDc37b92e4?ACC=101>).

Una vez que entras en ese URL te sale el primer pantallazo, si buscas donde está el recuadro blanco estás buscando en todas las bibliotecas públicas andaluzas, pero si clicas donde pone “catálogo completo” se despliega el menú que sigue abajo. Si clicas sobre “01 Almería (provincia)” y buscas, estás buscando en todas las bibliotecas de Almería, pero si



solo te colocas con el cursor encima, se abre un nuevo menú, puedes verlo en el pantallazo inferior. Si clicas sobre cualquiera de las opciones que aparecen, por ejemplo, en “Carcabuey”, estarías buscando en todas las bibliotecas públicas de esa localidad. Yo he clicado **“Córdoba-Biblioteca Pública**



2.5.2.3.3. Bibliotecas especializadas en teatro.

En Sevilla está el **Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Sevilla (CDAEA)**, especializado en teatro, teatro andaluz, investigación, carteles y programas de mano..., registros en video de obras de teatro, publicación electrónica de obras inéditas de autores andaluces, incluso publican libros sobre investigaciones propias, hacen presentaciones, actividades culturales... Su biblioteca comprende, posiblemente, el fondo más amplio de teatro actual y de revistas teatrales en Andalucía. Tiene acceso remoto libre, usar este URL: <https://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/idea/opacidea/abnetcl.cgi/O11328/ID8502b17e?ACC=101>. Si buscas en el buscador que está [aquí](#) la información que sale es de actividades culturales relacionadas con la web y el CDAEA.



He preferido poner en grande la imagen para que se pueda leer a qué corresponde cada uno de los fondos, la biblioteca y videoteca es el primero, el segundo fuentes gráficas. Un dato a considerar, si encontráis una fuente documental imprescindible, la ESAD de Córdoba, más de una vez, ha hecho uso del préstamo interbibliotecario con esta biblioteca.

Otro buscador especializado de fuentes documentales teatrales es el del CDAEM, el **Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Madrid** (<http://cdaem.mcu.es/>), su buscador atiende por tipo de documentos. Es el menú desplegado en la imagen que sigue, el fondo se denomina “catálogo de biblioteca” y en categorías tienes danza, música y teatro-circo. Puedes buscar también en la web.

Buscar en el Catálogo

Nombre o título	Categoría Teatro-Circo	Tipo Entidades Entidades Estrenos Profesionales Catálogo de documentos Catálogo de biblioteca
-----------------	---------------------------	--

Buscar en la Web

Nombre o título

Ambos Centros tienen una sección dedicada a programas de mano y carteles. ← ¡Curioso!

2.5.2.3.4. Bibliotecas de instituciones destacables.

Aunque está incluido en REBIUN, el **Catálogo del CSIC**, es decir, el Centro Superior de Investigaciones Científicas, incluyendo Madrid y demás sedes (https://csic-primo.hosted.exlibrisgroup.com/primo-explore/search?search_scope=ALL_RESOURCES_scope&vid=34CSIC_VU1) usan



la misma plataforma tanto para el catálogo digital, como para archivos, catálogos bibliográficos y repositorio (artículos), pero desplegando el menú (triángulo negro hacia abajo), puedes seleccionar de forma específica el tipo de fondo que deseas.

Realizar búsqueda por: ☒ ambos ☐ disponibles ☐ no disponibles

ISBN

Texto de búsqueda

Ordenar por:
 AUTOR
AUTOR
 FECHA EDICIÓN
 NINGUNO
 TÍTULO

Otro catálogo muy interesante es el **Catálogo ISBN** (incluye los datos bibliográficos de los libros publicados en español), no presta libros, pero te indica si está a la venta y te ofrece un ficha con toda la información bibliográfica del libro, lo que es muy

interesante si de repente te das cuenta de que se te ha olvidado apuntar algún dato (http://www.mcu.es/webISBN/tituloSimpleFilter.do?cache=init&prev_layout=busquedaisbn&lavo

[ut=busquedaisbn&language=es](#)). Por si te pilla en el extranjero, os dejo el **Catálogo del Instituto Cervantes**, corresponde a la Red de los Institutos Cervantes de todo el mundo (<http://absysnet.cervantes.es/abnetopac02/abnetcl.exe/O7054/ID60ac65e1?ACC=101>).

2.5.2.3.5. Otras bibliotecas increíbles. BABEL.

La **Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos** es una de las bibliotecas más grandes del mundo, completamente actualizada. Extrañan muchos de los libros que tienen, porque algunos son bien difíciles de encontrar aquí. Incluso ediciones sin ISBN o de editoriales independientes (<https://catalog.loc.gov/>), si la información o los libros que buscas son de autores extranjeros o en inglés es el sitio adecuado.



Edición/Formato: Libro-e
Calificación: ★★★★★
Temas: Spanish, cc Spanish, cc Spanish, cc Ver todos: Materiales

Más materiales como éste

Encontrar un ejemplar en línea

Enlaces a este material

Google

HathiTrust Digital Library. Limited view (search only)

Encontrar un ejemplar en la biblioteca

Ingrese su ubicación 14001

Introduzca una dirección postal completa para obtener mejores resultados

Se muestran las bibliotecas 1-6 de 24 Para todas las 4 ediciones (14001)

Biblioteca

1. Universidad de Sevilla. Biblioteca
Sevilla, 41013 Spain
2. Universidad de Granada. Biblioteca
University of Granada. Library
Granada, 18071 Spain

← indicación de libro electrónico

El Catálogo **WorldCat** reúne los fondos de las principales bibliotecas universitarias de Estados Unidos y Europa, incluye las Biblioteca Nacionales, <https://www.worldcat.org/account/?page=searchItems>, presenta algunos fondos electrónicos que

← enlaces para el formato electrónico

ofrece junto con los resultados, indicándote las bibliotecas en dónde se encuentra, las que ordena por cercanía y te permite el enlace directo a esa biblioteca.

← bibliotecas por cercanía y enlace

La **Biblioteca Hispánica AECID** está especia-

lizada en fondos hispano-americanos e islámicos (<https://aecid.on.worldcat.org/advancedsearch?databaseList=638>).

Catálogo SUDOC, incluye todas las bibliotecas universitarias de Francia (<http://www.sudoc.abes.fr/cbs/xslt/>). **The European library** es un catálogo que reúne 49 bibliotecas europeas, incluyendo las nacionales, que además se encuentra enlazada con Europeana (v. 2.5.2.1.3). En la imagen adjunta pueden verse los enlaces específicos. **The European library** →

2.5.2.3.7. No lo encuentro, está descatalogado.

Las librerías españolas tienen una página web donde a la

Contenido [ocultar]
1 Catálogos de bibliotecas de Europa occidental
1.1 Bibliotecas nacionales
1.2 General
1.3 Catálogos y agrupaciones sindicales
1.3.1 Austria
1.3.2 Bélgica
1.3.3 Dinamarca
1.3.4 Finlandia
1.3.5 Francia
1.3.6 Alemania
1.3.7 Islandia
1.3.8 Irlanda
1.3.9 Italia
1.3.10 Luxemburgo
1.3.11 Países Bajos
1.3.12 Noruega
1.3.13 Portugal
1.3.14 Escandinavia
1.3.15 España
1.3.16 Suecia
1.3.17 Suiza
1.3.18 Reino Unido

venta libros descatalogados que se han quedado olvidados en los anaqueles. Busca ese libro que ya no encuentras en <https://www.tdostuslibros.com>.

2.5.3. ¿Dónde buscar más artículos o investigaciones?

2.5.3.1. Bases de Datos.

Las bases de datos son herramientas maravillosas, en realidad, todo lo que se ha visto son bases de datos que reciben este o aquel otro nombre. Pero llamamos “bases de datos” específicamente a webs que están dedicadas a recopilar los artículos que se publican en la inmensa cantidad de revistas científicas que existen. Desde hace un par de décadas existe una base de datos llamada LATINDEX (desarrollada por la UNAM). Cuando una revista es contemplada por esta página se le dice que está indexada. Es uno de los requisitos fundamentales para que ANECA considere la revista como de alta calidad científica. Es decir, son tantas las revistas que existen, que se han creado una serie de webs que miden con diversos ítems su calidad científica o su índice de difusión o de participación internacional. ¿Pero, para qué nos interesa a nosotros esto?

2.5.3.1.1. Búsqueda de artículos en revistas.

A veces incluyen en su descripción el índice de la revista y un resumen del contenido de cada uno de los artículos publicados. Muchas de ellas admiten búsqueda por palabra clave; de ese modo puede utilizarse como un sistema de búsqueda de información y ver si alguien ha escrito algún artículo sobre vuestro campo de estudio, ya que, por lo general, los catálogos de bibliotecas no contemplan los artículos de revistas. Concretamente hay dos que son especialmente interesantes, porque suelen incluir los textos completos (el artículo en PDF) o da acceso a la página web de las revistas, muchas de ellas electrónicas.

ÍnDICES del CSIC (que ha sustituido a las antiguas bases de datos ISOC y DICE). Admite búsquedas variadas por título, autor, etc.): <https://indices.csic.es/>.

Tenéis que seleccionar la opción **documentos** ➔



Dialnet (Universidad de la Rioja), admite búsqueda por palabra clave (en buscar ➔ “documentos”): <https://dialnet.unirioja.es/>

Dialnet plus

Buscar

Revistas

Tesis

Congresos

Autores

Buscar documentos

Buscar

RESH (aunque la ANECA no la reconoce, sirve para establecer niveles de calidad de las revistas, solo admite búsqueda por título o issn): <http://epuc.cchs.csic.es/resh/>

2.5.3.1.2. Búsqueda de tesis doctorales.

TESEO (base de datos de tesis españolas desde 1976, no siempre a texto completo): <https://www.educacion.gob.es/teseo/irGestionarConsulta.do> **DART** (base de datos de tesis doctorales a texto completo, en toda Europa): <http://www.dart-europe.eu/basic-search.php> Cada universidad suele tener una, Córdoba → **Helvia** (<https://helvia.uco.es/>).

2.5.3.2. Publicaciones periódicas y hemerotecas.

Una publicación periódica pueden ser periódicos, revistas, suplementos, boletines... La **Biblioteca Nacional** en <http://www.bne.es/es/Catalogos/> su página web tiene un apartado para este tipo de publicaciones, en <http://www.bne.es/es/Catalogos/> abajo, verás fondos digitales y catálogos colectivos, mira esto: [hemeroteca digital →](#) [← publicaciones periódicas](#)

Fondos digitales	Catálogos colectivos
Fondos disponibles para su consulta directa en línea.	Elaborados en colaboración con otras instituciones.
Biblioteca Digital Hispánica»	Patrimonio Bibliográfico»
Hemeroteca Digital»	Publicaciones Periódicas»

Las hemerotecas son bibliotecas de artículos de prensa y revistas de hace ya mucho tiempo, todas las bibliotecas tienen una sección dedicada a ello, pero la BNM (Hemeroteca **Digital**) tiene digitalizados con opción de “búsqueda por palabra clave” todos los periódicos de finales del XIX y hasta mediados del XX. Por lo general, los periódicos actuales los puedes localizar por Google recién digitalizados, pero, además, los propios periódicos han digitalizados sus fondos antiguos. El problema era con los periódicos que ya no existían, esos los han digitalizado las hemerotecas.

El **catálogo Fama**, como el de la mayoría de las universidades, tiene una opción de búsqueda de publicaciones periódicas, generalmente, se denomina “revistas”, pero la búsqueda es por títulos de revista o ISSN. La **universidad de Córdoba** también. La clave es la siguiente, si en Google o en alguna base de datos has encontrado un artículo en una revista que no está digitalizado a texto completo, siempre puedes mirar si en las bibliotecas cercanas a casa esa revista y ese número se encuentra en el fondo de revistas. En cuyo caso te das un paseíto y le sacas fotos con el móvil (apunta los datos bibliográficos).



Buscar en:

» Búsqueda avanzada
» Hemeroteca

¿Te acuerdas de la **Biblioteca de Andalucía**? Mira, mira, esto:

← **hemeroteca**, pues, sí, lo mismo

en la **Biblioteca Provincial de Córdoba** (junto al río) y en la **Central** (en Ronda Marrubial). Y en la imagen del **CSIC** (v. p. 60) tiene una sección de búsqueda de artículos y otra de revistas electrónicas. Y además existen repositorios, casi todos universitarios, no son muchos los dedicados a las ciencias humanísticas. De hecho, esos ya están citados, pero hay legión. Os dejo una muestra aquí (<https://www.julianmarquina.es/los-15-mejores-repositorios-cientificos-espanoles-en-acceso-abierto-segun-google-scholar/>).

2.5.3.3. Revistas especializadas.

Hay varias revistas especializadas de teatro a tener en consideración a la hora de investigar, entre ellas destacan, por ejemplo, **ADE** que por desgracia no está digitalizada, esta es su página web <http://www.adeteatro.com/revista.php>, donde existe la opción de descargarse un índice en una tabla de *Excel* que te permite buscar por palabras, pero tienen que estar en el título del artículo. Otra es la revista **Primer acto**, tampoco está digitalizada, en su web <http://www.primeracto.com/> tienes la opción “buscar en este sitio” y te lleva a todos los números e índices del número de la palabra clave (nombre, materia, otras, tiene que estar en el título o ser un autor). La revista **Anagnórisis** que sí está digitalizada, lleva pocos números, tiene un buscador, pero casi es mejor la opción de números anteriores. Le pasa lo mismo a **Stichomythia** (<http://parnaseo.uv.es/stichomythia.htm>). El blog **El Kiosko teatral** tiene buscador (<http://www.aat.es/elkioscoteatral/>), incluye un enlace a la revista **Las puertas del Drama**, que hace números monográficos por temas, dedicados a la investigación (<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/>) y a reseñas sobre obras de autores contemporáneos publicados en Leer teatro (<http://www.aat.es/elkioscoteatral/leer-teatro/>). La revista electrónica **Noticias teatrales** (<http://noticiasteatrales.es/>) funciona también como una página web, blog..., tiene un buscador, usarlo, es más fácil así.

No hay que olvidar las revistas de las ESAD, como **Acotaciones** de la RESAD; la revista y publicaciones de la ESAD de Málaga (<https://www.esadmalaga.com/index.php/publicaciones>); **Rituales** de Sevilla, que está digitalizada (<https://www.esadsevilla.org/revistarituales.html/>); la digital **Ar.es** de Córdoba (<https://esadcordoba.com/revista-digital-ar-es/>); **fila á** de la ESAD de Murcia (<http://www.esadmurcia.es/fila-a-revista-cientifica-de-artes-esenicas-y-audiovisuales/>); **Parabasis** de la ESAD de Extremadura o **Farándula** de la Escuela de Actores de Canarias, ambas accesibles desde esadenred.org (https://esadsenred.org/revistas/?_page=2). Así como publicaciones digitales o físicas de

centros de documentación teatral, asociaciones de autores o actores teatrales, etc. Las bibliotecas de las ESAD son los fondos receptores habituales de este tipo de revistas, preguntad al bibliotecario de vuestro centro.

2.5.4. Archivos, directorios, museos, fundaciones y plataformas digitales.

Ponerse a investigar con mayúscula implica ya mancharse las manos de legajos, manuscritos, epistolarios, diarios y cajas de papeles y papeles sin catalogar. Para eso hay que ir al archivo: municipales, catedralicios, bautismales... El Archivo General de Indias está en Sevilla (https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos_/agi/portada.html) en su página web encuentras acceso remoto a su fondo bibliográfico en “Biblioteca” y una entrada a “Base de datos y entradas de interés”, en la que destaca un enlace a la base de datos **PARES, Portal de Archivo Españoles**, con buscador por palabra clave. El Archivo municipal de Córdoba está en C/ Sánchez de Feria núm. 6 (<https://archivo.cordoba.es/>). En cualquier archivo puede encontrarse información útil, por ejemplo, en el Archivo de la Villa de Madrid o el Histórico Nacional hay contratos de compañías del Siglo de Oro, planos de corrales de comedias, listados de actores, libros de cuentas, expedientes de censura... Los archivos históricos o de las Academias de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes tienen sus propias bibliotecas y material, no pocas veces, inédito. Destacables son, por ejemplo, el Archivo de Radio y Televisión Española, el Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad de Autores Españoles (CEDOA) o los de los propios teatros.

Los directorios son webs que te reconducen a bibliotecas, museos, archivos o centros de documentación, también tienen sus propias publicaciones y bibliotecas digitales, como es el caso de Sociedad Internacional de Bibliotecas, Museos y Artes del Espectáculo (SIBMAS) o European Network of Information Centres for the Performing Arts (ENICPA). Por ejemplo, el Museo Nacional del Teatro guarda trajes, bocetos, dibujos y teatrines; no hay que olvidar casas-museo de autores concretos o fundaciones, especialmente destacable por su actividad es la Fundación García Lorca, que guarda textos inéditos, dibujos, manuscritos, cartas y ediciones antiguas de la obra de este autor. Las ESAD, de hecho, están en proceso de digitalizar los TFG de años anteriores, permitiendo, así, el acceso a fuentes de investigación en artes escénicas específicas para nuestros alumnos. Esta información pretende ser volcada en esadenred.org, un directorio de todas las ESAD de España, que incluye ya algunas publicaciones, accesos a revistas, etc., pero que aún está en proceso de construcción.

3. Normas APA

Las normas APA de formato, citación, etc., ya han sido descritas con anterioridad, en este apartado lo que toca es explicar cómo se hacen las referencias, es decir, el listado bibliográfico que debe ir al final del trabajo. También se ha hablado ya algo de ello, se debe usar la sangría francesa a 1 o 1,27 cm; solo se incluyen las referencias que hayan sido citadas, parafraseadas o nombradas en el trabajo; es preferible no dividir las fuentes en diferentes tipologías... En esta parte de los apuntes se van a ofrecer unos criterios de homologación, organizados según los elementos habituales de la citación: autor/editor, fecha, título y tipo de fuente. Seguido de ejemplos según el tipo de fuente documental.

3.1. Criterios de homologación

3.1.1. Autor/Editor.

En el subsubepígrafe 2.3.1.4. he dado información sobre cómo se indica en el método “cita Fecha-Autor” cuando son dos, de tres a seis autores, más de seis... Pero ahora toca hablaros de cómo se hace cuando uno se encuentra redactando las referencias (bibliografía). Al hablar del autor, evidentemente, se refiere al autor de la fuente documental que se cita. Pero cuando se habla del editor es porque, cuando se cita un artículo de un libro colectivo, se entiende como autor del libro al editor. Si lo que queremos es citar un libro colectivo entero, no uno de sus artículos, en ese caso, APA prefiere referir la nómina de autores completa. Vamos a verlo.

3.1.1.1. Generalidades.

3.1.1.1.1. Nombres compuestos e iniciales.

Debe utilizarse el formato “Apellido, N.” Donde “N.” es la inicial del nombre. Si es un nombre compuesto o si el autor prefiere utilizar su segundo apellido, las iniciales se separarán por un espacio. Ejs.: **Díez Borque, J. M.** ← la “M.” corresponde al segundo nombre del nombre compuesto (José María); o **Zurro, A. G.** ← la “G.” corresponde al primer apellido (este autor suele firmar con su segundo apellido). En el caso extraño de nombres compuestos con guion, como Hans-Thies, las iniciales se pondrían así: H.-T. Si en la “cita Fecha-Autor” se ha tenido que indicar la inicial (v. 2.3.1.4.8) porque hay dos autores con el mismo apellido e inicial, entonces en las referencias (bibliografía) se indica así **García, P. [Pablo] (1967).** *Título...*

3.1.1.1.2. Cuántos apellidos se ponen en la referencia.

En las referencias APA no se indica en normativa si deben usarse solo un apellido o dos apellidos. En realidad, el segundo apellido es optativo, pero cuanto más información se aporte, mejor. En el método “cita Fecha-Autor” sí está claro que se usa solo uno (v. 2.3.1.4.1): *cita Fecha-Autor* → (Ortega, 2002, p. 33) / Ortega y Gasset, J. (2002) ← en referencia.

3.1.1.1.3. Cuando no hay autor.

Cuando no se sabe quién ha sido el autor, APA **NO** usa “anónimo”, simplemente NO pone el autor, adelantando el título. Por ejemplo: *Lazarillo de Tormes*. (2002). Madrid: Cátedra. En el método (v. 2.3.1.4.5) “cita Fecha-Autor” (*Lazarillo de Tormes*, 2002, p. 41). Es importante tener en cuenta en el “cita Fecha-Autor” que, dependiendo del tipo de documento, el título puede ir en cursiva o no, por ejemplo, en el caso de un artículo de revista va en redonda.

3.1.1.1.4. ¿Qué pasa si citamos obras del mismo autor? Y del mismo año, ¿eh?

Otros métodos bibliográficos, cuando ocurre esto, en lugar de escribir la entrada Apellido, N., pone una raya de unos 10 caracteres para indicar que el autor es el mismo de arriba, APA **NO** lo hace. Vuelve a indicarse toda la referencia; es decir, que lo repite. En el caso de referencias gemelas (mismo autor y mismo año), se recurre a añadir detrás del año una letra para diferenciar las fuentes en bibliografía. ¿En qué orden? En el que han ido apareciendo en el trabajo. **Ver ejemplo en 3.2.3.1.6.** (Bravo, 2010a, párr. 3-4) y (Bravo, 2010b, párr. 6).

3.1.1.1.5. ¿Qué abreviaturas usa APA?

Algunas abreviaturas van en mayúscula para diferenciarse de la misma en minúscula, ya que significan otra cosa. Si no se indica forma en plural se usa tal cual, de modo invariable, en ambos contextos. El plural, de hecho, puede tener un carácter distintivo.

cap. → capítulo	ed. → edición: 2ª ed., 5ª ed.	p. → página
s. f. → sin fecha	ed. rev. → edición revisada	pp. → de la página tal a la p.
ca. → cerca de	(Ed.) → editor.	párr. → párrafo (invariable)
núm. → número	(Eds.) → editores.	vol. → volumen (número)
supl. → suplemento	Trad. → traductor.	vols. → 5 vols. se compone de esos volúmenes. vols. 1-5
et al. → y otros	Trads. → traductores.	va del vol. tal al cual.

La información referente al traductor, editor, número de edición, número de volúmenes e incluso el número de páginas (de una parte de la obra), se incluye en ese orden

entre paréntesis (un solo paréntesis para estos datos separados por coma v. 3.2.1.6.1) detrás del título, que debe tener un punto de cierre antes del paréntesis y, por supuesto, detrás.

3.1.1.2. Más de un autor.

Cuando son dos autores se separarán por el nexos “y”; si son tres, el primero y el segundo por coma, mientras que el segundo y el tercero por “y”, y así sucesivamente. Pero manteniendo todos ellos el orden “Apellido, N.”, cosa que no se hace en otros métodos bibliográficos. Ej: Díez Borque, J. M., Oliva, C. y Torres Monreal, F. Nótese que la separación con coma NO se aplica cuando se usa el nexos “y”: Oliva, C. y Torres Monreal, F. Además, el orden de aparición de los nombres debería ser por orden alfabético, pero muchos libros no cumplen con este requisito, desplegando los nombres por orden de importancia. Debe intentarse compaginar ambos criterios, pero en caso de duda se ponen en el orden que aparecen en el libro. Para el método “cita Fecha-Autor” (v. 2.3.1.4.1).

3.1.1.2.1. ¿Cuándo usa APA el nombre del editor en lugar de autor?

APA incluye hasta 20 autores en un libro, no usa abreviaturas del tipo AA. VV. ni VV. AA: (autores varios o varios autores), ni hace como Harvard, que en el caso de más de tres autores recurre al editor como autor. APA hará esto solo en dos ocasiones:

- cuando se trata de una antología y, en ese caso, el orden es Apellido, N. (Ed.). (año), y
- cuando estés citando, por ejemplo, un artículo en un libro colectivo: Apellido, N. del autor del artículo (año de edición del libro). Título en letra redonda del artículo. En N. Apellido (Ed.) ← aquí. En cuyo caso, no emplea el orden inverso, sino el normal, inicial del nombre seguido de apellido y obligatoriamente entre paréntesis la abreviatura “Ed.” (editor). Cuando haya más de seis editores se nombra al primero y se añade “et al.”.

3.1.1.2.2. Más de 20 autores.

Así, pues, cuando la obra a referenciar tenga más de veinte autores, se indican los 19 primeros, se añaden puntos suspensivos y el “Apellido, N.” del último autor. Esto ocurrirá por lo general si queremos citar un libro colectivo íntegramente, y no solo una de sus partes.

Referencias

Villa Gracia, A., Meo, A., Camacho López, A., Miguez Santacruz, A., Horno López, A., Marcos Rafael, C., Daza Orozco, C., Rosain, D., Mercado Mercado, E., Álvarez Gandolfi, F., Paula Alejandra, F., Del Vigo, G., Elena, G., Muñoz, J., Banega Peyrot, J., Urbano, K., Diego, L., Guerra, M., Cobos Cobos, ..., Verdán Martínez, V. (2018). *Narrativas visuales*. Colombia: Fundación Universitaria San Mateo

3.1.1.2.3. Nombres de instituciones.

En el método “cita Fecha-Autor”, decía que, la primera vez se ponía el nombre completo, pero a partir de la segunda se usan siglas (v. 2.3.1.4.4). En las referencias NO se

usan siglas, se debe poner el nombre completo de la institución. Así, si el documento citado lo firma la UNESCO, debe ponerse: **Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (1999). Título.** Ni siquiera se añaden las siglas detrás entre corchetes.

3.1.2. Fecha de publicación.

3.1.2.1. Se pone solo el año.

La fecha que uno debe poner en la referencia y en el método “cita Fecha-Autor” debe ser la misma y siempre es la correspondiente a la edición que se está usando, no importa que vengan otras fechas, por ejemplo, la de la 1ª edición. Suele ser la fecha más alta, cerca del *copyright* y coincidente con los últimos dígitos del Depósito Legal, junto al ISBN. Para trabajos no publicados debes indicar el año en que se hizo el trabajo, por ej., un TFG. En fuentes virtuales se usa la fecha de digitalización o de edición electrónica, según el caso.

3.1.2.1.1. Cuando no se sabe el año exacto.

Si la fecha no es exacta se usa “ca.” (cerca de), en las referencias (bibliografía) se pone entre corchetes si el dato no está respaldado por una fuente documental y se trata, por tanto, de un cálculo aproximativo, conocido por aspectos paralelos a la citación, por ejemplo, fecha de muerte del autor: **Apellido, N. [ca. xxxx]. Título...** (v. 1.2.3.3.1. p. 11, Fig. II). En “cita Fecha-Autor” va sin corchetes y sin abreviatura (v. 2.3.1.4.5).

3.1.2.1.2. Si no tiene fecha.

Si no se sabe o no hay indicación de fecha se pone **(s. f.)**, “sin fecha”, debe llevar un espacio porque son dos palabras, como a. C.

3.1.2.1.3. Si aún no se ha publicado.

Si la obra aún no está impresa pero has podido acceder a ella se pone “*en prensa*” en cursiva y entre paréntesis: **Apellido, N. (en prensa). Título libro...**

3.1.2.2. Se pone día, mes y año.

3.1.2.2.1. Fecha de publicación.

Para fuentes que tienen más de una publicación anual (revistas, boletines, periódicos y frecuentemente en fuentes digitales) debes indicar la fecha exacta así: **Apellido, N. (12 de mayo de 1976). Título artículo. Título revista...**

3.1.2.2.2. Fecha de recuperación

Si se quiere incluir en la referencia la fecha de recuperación de una fuente virtual (es optativo), antes de añadir el URL se pone día, mes y año: **Recuperado el 18 de mayo de 2020 de <http://url completo>.**

3.1.2.3. Se ponen varios años.

Si es una obra por volúmenes que tienen diferentes años se pone entre paréntesis la horquilla de años y se indica el número de volúmenes detrás del título entre paréntesis.

Mateos, J., Peláez, J., Merino, M., Gody, P., Muñoz, I., Romero, D., Roig, L., Domingo, L., Godoy, R., Fernández, J. I., González, J. I., Guillen, J., García, L., Cuenca, J., Trujillo, A. y Arroyo, L. (2000-2012). *Diccionario Griego-Español del Nuevo Testamento*. (vols. 1-5). Córdoba: Ediciones El Almendro-Fundación Épsilon.

3.1.3. Los títulos.

Ya se ha hablado a nivel ortográfico de los títulos, en las referencias (bibliografía) rigen los mismos criterios, salvo el uso de comillas para referir títulos internos. Me explico. Básicamente el título puede adoptar dos formatos, en cursiva y en letra redonda. Con la cursiva se está indicando que es el título unitario de una obra, en el caso de libros, revistas, películas, cuadros..., se entiende que es el que se ostenta como rótulo en portada. Son títulos externos, unitarios, de conjunto de una obra. Si el título refiere un apartado de una obra más grande, por ejemplo, un prólogo, un capítulo, un poema de un libro, una canción de un disco, un artículo de un periódico..., se entiende como interno, parte de algo, y esos son los que **NO** van en cursiva, sino en redonda, para indicar su dependencia de un conjunto más grande. En otros métodos bibliográficos, Harvard, MLA o Archiveros, lo suelen colocar entre comillas. APA **NO** usa las comillas en las referencias para esto, en la redacción del cuerpo de trabajo Sí, ya que está respondiendo a criterios ortográficos de la RAE, no a criterios bibliográficos (v. 1.4.1).

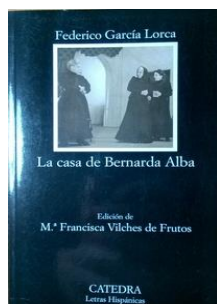
3.1.3.1. ¿Por qué a veces llevan corchetes?

Cuando una fuente documental no tiene título propiamente dicho, se usa lo que se denomina un título facticio, según el DRAE “artificial, no natural”. En estos casos el título se coloca entre corchetes, suele ser un título descriptivo, que tienes que inventar (v. 3.1.3.2.2). En el caso de un poema sin título, por ejemplo, se emplea entre corchetes el primer verso.

También es frecuente añadir información que se considere necesaria a la referencia bibliográfica entre corchetes, debe hacerse en el sitio adecuado. En el caso del título, tras este, suelen emplearse los corchetes para indicar el tipo de documento: [CD Rom], [Revista electrónica], [Post], [Blog]...

3.1.3.2. Ejemplos títulos externos:

Como puede verse son los títulos que están en la portada, por tanto, son títulos externos, remiten al conjunto de la obra, así, pues, van en cursiva.



García Lorca, F. (2007).
La casa de Bernarda Alba.
Madrid:
Cátedra.



Chejov, A. (2001). *El tío Vania. La gaviota. El jardín de los cerezos*.
Madrid: Biblioteca Edaf.

3.1.3.2.1. ¿Cómo se pone si hay varias obras en el título o hay un subtítulo?

El ejemplo de Chejov lo he seleccionado para que veáis que si el libro incluye en el título varios libros se separan con un punto entre sí. Pasa lo mismo con los subtítulos, que se separan por un punto, pero siguen estando en cursiva. Por ejemplo, las actas de congresos, simposios, etc., siempre llevan en el subtítulo el número de actas o jornadas, el nombre de las jornadas, el lugar de realización y los días de duración y fecha (v. 3.2.1.4.4). También puede ocurrir que en el título aparezcan obras de distintos autores, en este caso, si citas el libro completo sería así:

Rubio, S., Samper, M. y Gutiérrez, P. (2001). *Silencio. 405. Carne de cerdo*. Sevilla: Consejería de cultura de la Junta de Andalucía [col. Premio Miguel Romero Esteo, 2].

← La información entre corchetes en este caso se coloca al final, porque es la colección de la editorial, dedicada a la publicación de las obras premiadas.

3.1.3.3. Ejemplos títulos internos:

3.1.3.3.1. Una parte de un libro.

Cuando citas una parte de algo más grande siempre debes tener en cuenta quién es el autor de la parte citada, que el título de la parte va en redonda y, también, que el número de páginas que ocupa la parte deben indicarse entre paréntesis detrás del título del conjunto de la obra, que se introduce siempre con la preposición "en".

Chejov, A. (2001). La gaviota. En *El tío vania. La gaviota. El jardín de los cerezos*. (pp. 97-186). Madrid: Biblioteca Edaf. ← no se indica nombre del autor del libro porque es el mismo.

Samper, M. (2001). 405. En S. Rubio, M. Samper y P. Gutiérrez. *Silencio. 405. Carne de cerdo*. (pp. 21-49). Sevilla: Consejería de cultura de la Junta de Andalucía [col. Premio Miguel

Romero Esteo, 2]. ← el nombre de los autores del libro (en amarillo) ya no se invierten, presentan el orden normal “N. Apellido”, ya que no sirven como entrada para las Referencias (bibliografía).

3.1.3.3.2. El prólogo también es una parte del libro.

Los criterios son los mismos. Si copiáis la foto del libro de Lorca y la aumentas de tamaño, veréis que viene el nombre del editor, esa es normalmente la persona que hace el prólogo. En el caso del libro de Lorca es María Francisca Vilches de Frutos y el prólogo carece de título, por lo que le pondremos un título facticio entre corchetes.

Vilches de Frutos, M. F. (2007). [Introducción a Lorca y su Bernarda]. En F. García Lorca. *La casa de Bernarda Alba*. (pp. 11-136). Madrid: Cátedra.

3.1.3.3.3. En un periódico o revista.

Igual, el título del artículo va en redonda y el título de la revista o el periódico en cursiva, pero cuidado, en este caso **NO** se añade “En”, porque se sobrentiende.

3.1.4. Fuentes.

Para que lo entendáis, cuando se habla de fuentes siempre se refiere a dónde o en dónde encontrar ese documento. De hecho, si os fijáis, hasta ahora, los cuatro componentes de los criterios de homologación solo sirven para eso, identificar la fuente documental usada, precisando paulatinamente de forma más precisa de qué fuente se trata:

Autor del documento.	(Fecha de publicación).	Título del documento.	Fuente del documento.
¿Quién lo ha escrito?	¿Cuándo se publicó?	¿Cómo se titula?	¿Dónde lo encuentro?

Podrían dividirse las fuentes en dos tipos y dos subtipos. Fuentes físicas vs. fuentes virtuales. Las fuentes físicas a su vez se dividen en fuentes independientes, que se identifican con aquellas que tienen un título externo o unitario, con portada, y fuentes dependientes, que son aquellas que forman parte de un conjunto mayor, es decir, las que tienen un título interno, que son una parte de algo más grande, por tanto, sin portada. Los primeros iban en cursiva, los segundos en letra redonda. Esta es la división de la que se hablaba antes (v. 3.1.3) y el primer paso para identificar el tipo de fuente.

A) En cursiva → *fuentes independientes* (título externo, obra unitaria).

B) En redonda → fuentes dependientes (título interno, parte de algo). En...

3.1.4.1. Fuente independiente / dependiente.

Dicho de otro modo, la fuente de un documento cuyo título va en redonda siempre dependerá de un conjunto mayor, que, a su vez, si se cita como unidad, sería una fuente

independiente. La fuente de una fuente independiente es **Ciudad: Editorial**, salvo en casos como **Córdoba: Universidad de Córdoba**. Veámoslo sobre uno de los ejemplos anteriores.

Fuente independiente:

Autor/Editor	Fecha	Título	Fuente
García Lorca, F.	(2007).	<i>La casa de Bernarda Alba.</i>	Madrid: Cátedra.

Fuente dependiente:

Autor/Editor	Fecha	Título	Fuente
Vilches de Frutos, M. F.	(2007).	[Introducción a Lorca y su Bernarda].	En F. García Lorca. <i>La casa de Bernarda Alba</i> . (pp. 11-136). Madrid: Cátedra.

3.1.4.2. Fuente física / digitalizada / electrónica.

Una fuente física es un libro, un DVD, un cuadro, un álbum discográfico, también lo es un prólogo de un libro, una escena de una película, una canción. Los primeros son fuentes independientes, los segundos dependientes. Es decir, se puede digitalizar un libro completo o solo una parte, lo mismo que un álbum o una canción suelta. ¿Qué se entiende por digitalizar? Es coger algo físico y hacerlo existir en el mundo virtual. ¿Cómo? Volcándolo. Un libro, un cuadro, sería hacerle fotos para subirlas a internet (escanearlo). Esto es un libro digitalizado → http://simurg.bibliotecas.csic.es/viewer/image/990016938460204201_V01/1/LOG_0003/. Este libro existe realmente, está en la Biblioteca Americanista de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos del CSIC de Sevilla. Se trata de un manuscrito del que no se conserva ningún ejemplar impreso. Físico no es publicado, sino real. Un cuadro de Diego Velázquez solo está en un sitio, pero prueba a buscarlo en imágenes de Google; pues eso, digitalizado. Un libro impreso del que hay 1000 ejemplares, puede estar en 1000 sitios, pero es real. Si te lo puedes descargar en alguno de los repositorios digitales que ya se han estudiado, es que lo han digitalizado. ¿Cuál sería la diferencia? Mira.

3.1.4.2.1. ¿Cuál es la diferencia a nivel de fuente?

La única diferencia a la hora de referenciar la fuente es que se debe indicar la vía de acceso a través de internet para poder acceder a ese libro físico escaneado (digitalizado). El ejemplo de abajo es de un libro que tengo en la mano y digitalizado en la red. Si os fijáis la gran diferencia es que APA añade un DOI o un URL completo para indicar que es virtual.

Fuente independiente física:

Autor/Editor	Fecha	Título	Fuente
Vogler, Ch.	(2002)	<i>El viaje del escritor</i>	Barcelona: Ma non troppo.

Fuente independiente digitalizada:

Autor/Editor	Fecha	Título	Fuente
Vogler, Ch.	(2002)	<i>El viaje del escritor</i>	Barcelona: Ma non troppo. Recuperado de http://doc.google.com/file/d/0B6F7Eoeev69vYk96OWZLck9tRGM/edit

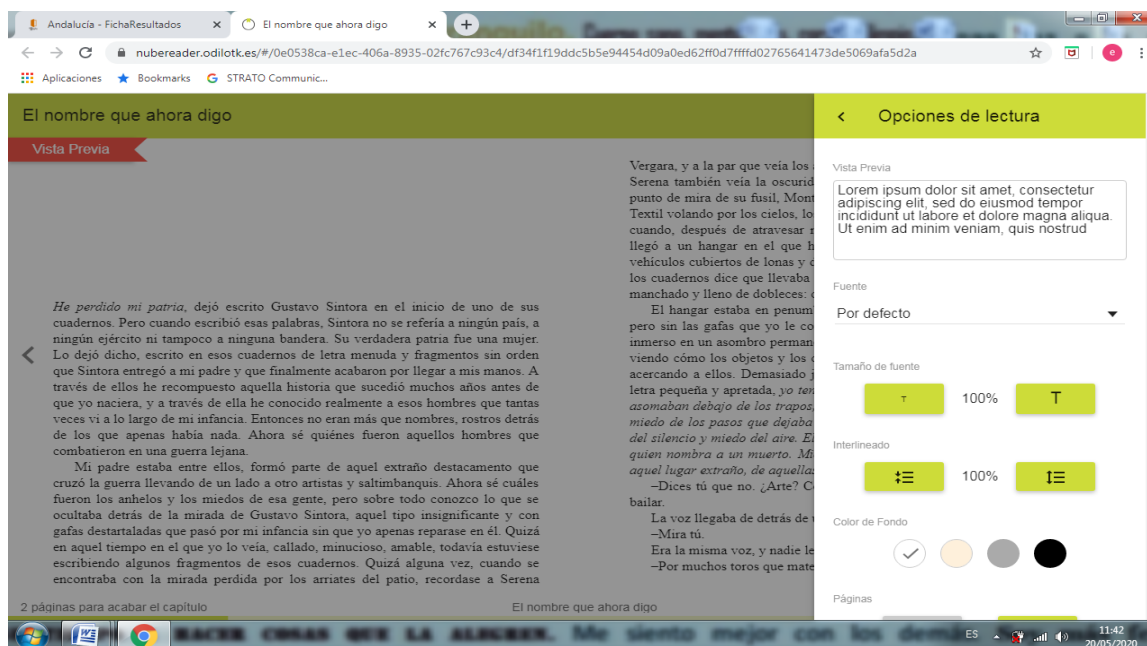
Fuente dependiente digitalizada

Autor/Editor	Fecha	Título	Fuente
Vogler, Ch.	(2002)	Quinta etapa: La travesía del primer umbral.	En <i>El viaje del escritor</i> . (pp. 160-166). Barcelona: Ma non troppo. Recuperado de http://doc.google.com/file/d/0B6F7Eoeev69vYk96OWZLck9tRGM/edit

3.1.4.2.2. ¿Es lo mismo digitalizado que electrónico?

NO, no es lo mismo. Un libro electrónico o una fuente electrónica tienen en común con un libro o un audio o un video digitalizado que todos tienen URL, es decir, es una fuente virtual. Dicho de otro modo, para leerlo o escucharlo debes recurrir a internet. Pero tiene una diferencia importante. **Un libro o revista electrónica NO existe en la realidad, es decir, nadie lo ha escaneado, se ha construido directamente en y para la web.** Si fuese una canción, NO existiría un soporte físico de esa canción, no estaría editada, no se podría comprar en una tienda de discos, solo te la puedes descargar o escuchar *on line*. Voy a poneros un ejemplo de documento electrónico, un video-canción de Youtube que solo existe en internet: <https://www.youtube.com/watch?v=uMrTyUAu8l8>. Por si alguien no me cree puedo demostrar que se creó para internet, en internet y casi por el mismísimo internet, bueno, Jaime ha ayudado muchísimo (https://www.youtube.com/watch?v=66J_A2_tI0). Otro ejemplo de documento electrónico son estos apuntes, ¿os los habéis descargado de la web de la ESAD de Córdoba? Solo están disponibles en la red, ¿verdad? La revista *Ar.es* también está en la web de la ESAD, es, de hecho, una revista electrónica.

Hay editoriales que cuando sacan un libro al mercado lo hacen tanto física como virtualmente. Es decir, hacen dos ediciones DISTINTAS, **NO** lo digitalizan, sino que lo reeditan en formato digital, un tipo especial de libro electrónico. Es una edición diferente de la física: puede cambiar el tipo de letra, el diseño, el tamaño... Existen, de hecho, Bibliotecas virtuales de **ediciones digitales**, como, por ejemplo, **eLeo** del Ministerio de Educación (<http://eleo.mecd.gob.es/opac/?locale=es&locale=es#indice>) o **eBiblio** de la Red de Bibliotecas Públicas de Andalucía (<https://andalucia.ebiblio.es/opac/#indice>). Los libros que se ofrecen en Odilo son, de hecho, **ediciones digitales**. Son libros interactivos, mientras que un libro digitalizado es solo una fotografía.



La imagen anterior es una edición digital, se puede cambiar el color del fondo de la página, poner a pantalla completa, aumentar el tamaño con zoom, etcétera. Fijaros en los datos de edición:

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.ª 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Edición en formato digital: febrero de 2020

© Antonio Soler Marcos, 1999, 2020
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2020

Imagen de portada:
España. Ministerio de Cultura y Deporte.
Centro Documental de la Memoria Histórica,
ARCHIVO CENTELLES, FOTO.4496

Conversión a formato digital: María García
ISBN: 978-84-17971-87-8

← edición en formato digital de 2020

← conversión en formato digital María García.

3.1.4.2.3. Pero, ¿puede ocurrir que el mismo documento tenga varias fuentes?

¡¡¡Bienvenido a Youtube!!! Estás viendo una entrevista en el Hormiguero (edición física). Vas y le mandas el enlace a un amigo de la plataforma de Antena3TV (digitalizado). Tu amigo lo sube a su canal de Youtube con el *nick* pikachu69 (edición pirata). Y un desconocido lo tunea montando imágenes graciosas, cambiando el audio y se hace viral (electrónica). Os pongo un ejemplo con un libro, por cierto, un ejemplo real (el de arriba también lo era), podéis buscarlos (pero los URL no funcionan porque he tenido que cortarlos para que entren en las celdas).

Edición física (Galaxia Gutenberg):

Autor/Editor	Fecha	Título	Fuente
Soler, A.	(2020).	<i>El nombre que ahora digo.</i>	Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Edición digital (electrónica, hecha por la editorial y en préstamo por eBiblio):

Autor/Editor	Fecha	Título	Fuente
Soler, A.	(2020).	<i>El nombre que ahora digo</i> [Edición digital].	Barcelona: Galaxia Gutenberg. Recuperado de https://nubereader.odtlotk.es/#/350b4ff0-54b2-4c0f-b1ab-3689c89a3797/df34f1f19ddc5b5e94454d09a9ed62ff0d7ffffd0d7ffffd02765641473de5069afa5d2a

Edición digitalizada (Google Books):

Autor/Editor	Fecha	Título	Fuente
Soler, A.	(2008).	<i>El nombre que ahora digo.</i>	Barcelona: Espasa Calpe [1999]. Recuperado de https://books.google.es/books/about/El_nombre_que_ahora_digo.html?id=N51dAAAAMAAJ&redir_esc=y [digitalizado por la Universidad de Michigan].

Edición pirata (librosgeniales.com):

Autor/Editor	Fecha	Título	Fuente
Soler, A.	(s. f.).	<i>El nombre que ahora digo – Antonio Soler.epub</i>	Recuperado de https://librosgeniales.com/ebooks/el-nombre-que-ahora-digo-antonio-soler/

En *stricto sensu* se estaría hablando de dos ediciones físicas, Galaxia Gutenberg (2020) y Espasa Calpe (1999); dos digitalizaciones, la de la Universidad de Michigan y la de Google Books (2008), y una edición digital de Galaxia Gutenberg (2020). Además de una digitalización sin fecha que pasa por ser una edición electrónica (ebook) pero que no lo es, y su título y URL nos desvelan que es una edición pirata. No es tan raro que haya tantas fuentes y ediciones, piensa ¿cuántas editoriales y ediciones hay de *El Quijote*?

Si miráis el URL de la **edición digital** podría ser la web de la propia editorial o como es el caso, una plataforma de préstamo digital “Nubereader”, que es la que emplea eBiblio. Aunque el ejemplo que se ha puesto de edición digital indica “ciudad: editorial”, en realidad, muchas ediciones electrónicas NO tienen ciudad, NI editorial, como ocurre, de hecho, en libros o revistas electrónicos/as editados/as por departamentos universitarios o congresos o instituciones, ya que no se hace en ningún sitio físico, ni se editan realmente. No obstante, hay libros, periódicos o revistas electrónicas, que imitan en todo o tanto los datos físicos, que solo se los distingue por el ISBN-e y el ISSN-e.

El **libro digitalizado** normalmente **NO** lo digitaliza la editorial, en el ejemplo vemos que en este caso ha sido la Universidad de Michigan, que digitaliza la edición de 1999 de Espasa Calpe y como es un libro moderno, para proteger sus derechos de autor, Google Books no permite el acceso en abierto, sino a modo de consulta, mediante el buscador. Por cierto, la fecha de un libro o documento digitalizado es siempre la fecha de digitalización, como se puede ver en el ejemplo, Google Books en los datos de edición pone “fecha de digitalización:

2008". Si no viene fecha de digitalización, podría emplearse la de publicación, ya que el URL nos indicaría que es una fuente virtual. Pero, si por un casual, en el mismo trabajo van a salir nombradas ambas fuentes, no es conveniente que tenga el mismo año, no podrían distinguirse en el método "cita Fecha-Autor", salvo como referencias gemelas.

Esto nos lleva a las **ediciones piratas**. Las ediciones piratas en realidad son libros digitalizados a los que cambian el formato. Suele aparecer como una editorial digital, porque te venden la moto de que es una edición electrónica. Pero no es poco frecuente que cambie el nombre del documento. En este caso, en concreto, en la web librosgeniales.com pone "nombre del archivo". Pero si pensáis en el ejemplo de YouTube, no es raro que cuando alguien sube un video que ha cogido de otro sitio le cambie el nombre para que su video capte más la atención, por ejemplo: "entrevista hormiguero-completa sin censura". Estas ediciones, las piratas, normalmente, remiten a que la obra está editada a partir de la primera edición que se hizo en lengua original, porque si ponen que lo han copiado de... digamos de... ¿Espasa Calpe?, pues, los denuncian. MEJOR NO USEIS ESTE TIPO DE FUENTES DOCUMENTALES, son poco fiables. De hecho, los hay volcados hasta sin formato, con errores, malas traducciones, versos que faltan y (¡ejem!) virus. Y en YouTube id al canal oficial de las televisiones o autores y dejáros de una copia de una copia de...

3.2. Las referencias (según el tipo de documento)

A continuación, clasificaremos las fuentes según el tipo de documento, divididas en fuentes independientes, fuentes dependientes, webgrafía y casos peculiares.

3.2.1. Libros (fuente independiente).

Apellido, N. del autor/es	(año).	<i>Título en cursiva libro</i>	[Tipo de documento].
(Trad., Ed., xª ed., vols., vol.).	Ciudad: Editorial	[Otros datos].	
Recuperado el día-mes-año de	URL completo	si está digitalizado.	[Traído por referencias].

* A TNR 14 los datos habituales: Autor. (año). *Título*. Editorial. URL si está digitalizado.

** A TNR 12 datos no necesarios, salvo si están a color, pero solo en ciertos casos.

3.2.1.1. De un solo autor.

Lehmann, H.-T. (2017). *Teatro posdramático*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

En "cita Fecha-Autor": (Lehmann, 2017, p. 322).

Observaciones: v. 3.1.1.1.1.

3.2.1.1.1. Enciclopedia.¹⁹

Berthold, M. (1974). *Historia social del teatro*. (2 vols.). Madrid: Ediciones Guadarrama.

En "cita Fecha-Autor": (Berthold, 1974, vol. 2, p. 55). ← Se indica volumen en caso de que las páginas empiecen desde uno en cada volumen.

3.2.1.1.2. Libro de artículos de una misma persona.

Sontag, S. (1996). *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara.

En "cita Fecha-Autor": (Sontag, 1996, p. 343). ← Aunque sea un libro por artículos puede citarse así porque el método "Fecha-Autor" en este caso no distingue esta situación.

3.2.1.2. De dos autores.

Oliva, C. y Torres Monreal, F. (2000). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.

En "cita Fecha-Autor": (Oliva y Torres, 2000, pp. 122-123).

Observaciones: v. 2.3.1.4.1 y 3.1.1.2.

3.2.1.3. De tres a cinco autores.

3.2.1.3.1. Escrito todos juntos (al alimón).

Goleman, D., Kaufman, P. y Ray, M. (2016). *El espíritu creativo*. Barcelona: Ediciones B.

En "cita Fecha-Autor" 1ª vez: (Goleman, Kaufman y Ray, 2016, p. 63).

2ª vez y sucesivas: (Goleman et al., 2016, p. 102).

Observaciones: v. 2.3.1.4.2.

3.2.1.3.2. Escrito por artículos, partes o capítulos cuando citas todo el libro.

Molas Font, M.D., Guerra, S., Huntingford E. y Zaragoza, J. (2006). *La violencia de género en la antigüedad*. Madrid: Instituto de la Mujer.

En "cita Fecha-Autor" 1ª vez: (Molas, Guerra, Huntingford y Zaragoza, 2006). ← Obra completa.

2ª vez y siguientes: (Molas et al., 2006).

Observaciones: v. 3.2.1.4.1 (nota) y 2.3.1.4.10.

3.2.1.4. De seis o más autores, pero no más de 20 (cuando citas todo el libro).

3.2.1.4.1. De seis o más autores (libro no colectivo).

Mateos, J., Peláez, J., Merino, M., Gody, P., Muñoz, I., Romero, D., Roig, L., Domingo, L., Godoy, R., Fernández, J. I., González, J. I., Guillen, J., García, L., Cuenca, J., Trujillo, A. y Arroyo, L. (2000-2012). *Diccionario Griego-Español del Nuevo Testamento*. (vols. 1-5). Córdoba: Ediciones El Almendro-Fundación Épsilon.

En "cita Fecha-Autor" desde la 1ª vez: (Mateos et al., 2000-2012).²⁰ ← Nota de por qué no se ponen páginas.

¹⁹ Si la enciclopedia fuera de dos autores, tres o más, adoptaría las peculiaridades según cada caso.

²⁰ No es lo mismo un libro escrito a seis o más manos, es decir, por seis o más personas, que un libro colectivo. Se entiende por libro colectivo el que está compuesto por artículos o capítulos, cuya responsabilidad responde

Observaciones: v. 3.1.1.1.5 y 3.1.2.2.

3.2.1.4.2. *Libro colectivo con menos de 20 autores.*

Peinado, C., Mora-Fandos, J. M., Mora, V. L., Nieto, M., Gómez, S., Ruiz, R., Vega, P., Chivite, E. y Colmena, C. (en prensa). *El escritorio y el mundo: hallazgos de sentido para la creación literaria.* Madrid: Verbum.

En “cita Fecha-Autor” desde la 1ª vez: (Peinado et al., en prensa). ← *Obra completa.*

Observaciones: v. 3.1.2.1.3 y 3.2.1.4.1.

3.2.1.4.3. *Libro colectivo con más de 20 autores.*

Runge, S. E., García, F., Simian-Yofre, H., Hobson, G. T., Alan, D., Hudgins, Th. W., Camacho, F., Danove, P., Amphoux, Ch. B., Hendriks, W., Stenschke, Ch. W., Piñero, A., Coutsoumpos, P., Koskenniemi, E., Ramelli, I., Reuter, R., Ricci, V., Nicklas, T., Keith, J.,... y Pang, F. G. H. (2013). *Greeks, Jews, and Christians. Historical, Religious and Philological Studies in Honor of Jesús Peláez del Rosal.* Córdoba: El Almendro.

En “cita Fecha-Autor” desde la 1ª vez: (Runge et al., 2013). ← *Obra completa.*

Observaciones: v. 3.1.1.2.2 y 3.2.1.4.1 (nota).

3.2.1.4.4. *Libro colectivo (actas de unas jornadas, congreso, simposio, seminario...).*

Pedraza, F. B., Gracia Profetti, M., Navarro, R., Kirschner, T. J., Florit, F., Ruano de la Haza, J. M., Rodríguez Cuadros, E., Facio, A., Díez Borque, J. M., Peláez, A., López, A., Antonini, A. M., Celis, A., Marcello, E., Tambajoli, M., Serrano, A. y González, R. (2002). *La década de oro de la comedia española, 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 10, 11 y 12 de julio de 1996.* Almagro-Ciudad Real: Universidad de Castilla la Mancha.

En “cita Fecha-Autor” desde la 1ª vez: (Pedraza et al., 2002). ← *Obra completa.*

Observaciones: v. 3.1.3.2.1 y 3.2.1.4.1 (nota).

a un autor diferente cada uno. El ejemplo 3.2.1.4.1 es un libro escrito por varias personas a modo de equipo, a varias manos a la vez, mientras que los ejemplos 3.2.1.4.2 y 3.2.1.4.3 son libros colectivos. Los libros colectivos rara vez se referencian así. Lo normal es que uno cite o parafrasee parte de un artículo concreto v. 3.2.2.3 *Artículo de un libro colectivo. Se citarían tal y como está aquí si en el trabajo estuvieses hablando de todo el libro o recomendado la lectura de la “obra completa”, en cuyo caso fijaros que el método “cita Fecha-Autor” ni puede ni debe indicar número de página alguno, ya que de este modo es como indicas que recomiendas la lectura completa del libro (v. 2.3.1.4.10).* Aunque, curiosamente, en el ejemplo que se ha puesto de libro escrito por varias personas (3.2.1.4.1), tampoco sería lógico incluir en la “cita Fecha-Autor” un número de página, ya que es un diccionario, y aunque no esté escrito por artículos lo normal es citar la definición de una palabra, lo que obliga a citar parte del libro, a esto se denomina “entrada” (v. 3.2.2.6). De ser de otro modo, es decir, un libro escrito por seis personas al unísono o más, sí podría indicarse algún número de página, pero es difícil encontrar ejemplos reales. Me invento uno: (García et al., 2018, pp. 33-34).

3.2.1.5. Antología.²¹

Serrano, V. (Ed.). (2004). *Teatro breve entre dos siglos*. Madrid: Cátedra.

Garnier, E., Grande, F. G. y Corral, A. (Eds.). (2016). *Antología de teorías teatrales: el aporte reciente de la investigación en Francia*. Bilbao: Artezblai.

En “cita Fecha-Autor”: (Serrano, 2004) y (Garnier, Grande y Correl, 2016) ← *Obras completas*.

Observaciones: v. 3.1.1.1.5, 3.1.1.2.1 y 3.2.1.4.1 (nota).

3.2.1.6. Obra literaria.

3.2.1.6.1. Obra literaria indicando editor y edición.

García Lorca, F. (2002). *El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. (Ed. M. Urcelay, 5ª ed.). Madrid: Cátedra.

En “cita Fecha-Autor”: (García, 2002, p. 83).

Observaciones: v. 3.1.1.1.5.

3.2.1.6.2. Obra literaria indicando al traductor y/o al editor.

Strindberg, A. (2008). *La señorita Julia*. (Trad. y Ed. V. R. Sanchis Cáparros).²² Madrid: Cátedra.

En “cita Fecha-Autor”: (Strindberg, 2008, p. 63). ← *Se está referenciando la obra literaria, no el prólogo*.

Observaciones: v. 3.1.1.1.5.

3.2.1.6.3. Obra literaria varios títulos, mismo autor.

Chejov, A. (2001). *El tío Vania. La gaviota. El jardín de los cerezos*. Madrid: Biblioteca Edaf.

En “cita Fecha-Autor”: (Chejov, 2001, p. 122). ← *En este caso se estaría referenciando una de las obras literarias, nunca el prólogo*.

Observaciones: v. 3.1.3.2.1 y 3.2.2.2.1.

3.2.1.6.4. Obra literaria varios títulos de diferentes autores.

Rubio, S., Samper, M. y Gutiérrez, P. (2001). *Silencio. 405. Carne de cerdo*. Sevilla: Consejería de cultura de la Junta de Andalucía [col. Premio Miguel Romero Esteo, 2].

En “cita Fecha-Autor”: (Rubio, Samper y Gutiérrez, 2001). ← *Obra completa (TODO EL LIBRO)*.

Observaciones: v. 3.1.3.2.1, 3.2.1.4.1(nota) y 3.2.2.2.2.

²¹ Al igual que ocurre con los ejemplos anteriores, cuando refieres una antología, normalmente, citas, parafraseas o hablas de una de sus obras o composiciones, en cuyo caso debes mirar 3.2.2.2.3., concretamente *Composición dentro de una antología*. Si las citas en el método “cita Fecha-Autor” como está aquí, entonces es que estás recomendando la antología completa (v. 2.3.1.4.10).

²² La información referente al traductor y el editor es adicional, no obligatoria (lo mismo que toda aquella que carece de subrayado en color) puede quererse añadir por diversas razones, por ejemplo, porque se está hablando de las diferentes ediciones o traducciones de un mismo texto. APA evita este tipo de información.

3.2.1.6.5. Obra literaria anónima.

Lazarillo de Tormes. (2002). Madrid: Cátedra.

En “cita Fecha-Autor”: (Lazarillo de Tormes, 2002, p. 41).

Observaciones: v. 2.3.1.4.5 y 3.1.1.1.3.

3.2.1.7. Libro traído por referencias.

Herrera Navarro, J. (1993). **Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII.** Madrid: Fundación Universitaria Española. [Traído por referencias (Palacios, 2008)].²³

En “cita Fecha-Autor”: Herrera (1993, citado en Palacios, 2008): “cita”/parafraseado (p. 149).

Observaciones: v. 2.3.1.3.

3.2.1.8. Trabajos científicos registrados en una biblioteca (disertaciones no publicadas).

Le Berre, P. (2016). **Querida Kitty. Adaptación del Diario de Ana Frank en monólogo teatral** [TFG no publicado].²⁴ ESAD de Sevilla* [Biblioteca de la ESAD de Sevilla. Ejemplar: 004659J. Signt.: TFG/016/LEB].**

En “cita Fecha-Autor”: (Le Berre, 2016, p. 11).

3.2.1.9. Libro digitalizado.

Apellido, N.	(año).	Título en cursiva libro.	Ciudad: Editorial	[otros datos]	URL completo.
--------------	--------	--------------------------	-------------------	---------------	---------------

APA, básicamente, **para indicar que algo está digitalizado le añade seguidamente el URL completo. Si cualquiera de los ejemplos anteriores se le añade un URL, estaría digitalizado.** Veamos algunos ejemplos a continuación, por ser precisamente los más habituales a la hora de investigar, como libros digitalizados por Google Books y por Cervantes Virtual o por alguna peculiaridad en “otros datos” o en la fecha.²⁵

²³ Traído por referencias significa que es un libro que no has leído, sino que has citado una cita de un autor indirectamente (v. 2.3.1.3) a través de otra fuente documental, en este caso a través de (Palacios, 2008) que debes incluir en las referencias del trabajo.

²⁴ El tipo de documento, que va entre corchetes detrás del título en cursiva, en este caso variará según sea una Tesis de doctorado, de maestría, Tesina, TFM o TFG, por ejemplo, indicando siempre “no publicado/a”. *En el lugar de la editorial se indica el nombre de la institución que otorga la titulación pertinente. **Como se indica en 3.1.3.2.1. la información que se considere pertinente para localizar la fuente documental se incluye entre corchetes en la parte oportuna. En este caso la información necesaria para encontrar el ejemplar en biblioteca, aunque se haya incluido el número de ejemplar (en realidad este no es necesario), es solo la signatura y la biblioteca donde está catalogado. Esta información NO es requerida por APA. Si está digitalizada (v. 3.2.1.9.2).

²⁵ (Rojas, 2010) es una digitalización de una digitalización, es decir, lo ofrece una biblioteca virtual y ha sido una donación de otro repositorio virtual. De hecho, la fecha que aparece junto al apellido no es la de edición física a diferencia de (Lombía, 1554), ya que si la web informa del año de digitalización se supone que debe citarse el año de la fuente que citas, que es la digital. Incluso Cervantes Virtual en (Rojas, 2010) informa de la edición física que ha digitalizado, pero dice “basada” porque Cervantes, muchas veces, vuelca el libro en formato HTML. Es decir, no es una foto en sí, sino una especie de edición electrónica rudimentaria, por ello se pone la fecha de digitalización como fecha de la fuente virtual que es. En su defecto, siempre puede ponerse la fecha

Lombía, J. (1545). *El teatro. Origen, índole e importancia de esta institución*. Madrid: Imp. de Sanchiz. Recuperado de <https://books.google.es/books?id=mdtiAAAacAAJ&pg=P A11&dq=origen+del+teatro&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjrgJSs5JzoAhWQHRQKHRCKAY YQ6AEIKTAA#v=onepage&q=origen%20del%20teatro&f=false>.

En "cita Fecha-Autor": (Lombía, 1545, p. 112).

Palacios Fernández, E. (2008). *La mujer y las letras en la España del Siglo XVIII*. Madrid: Ediciones Laberinto [2002]. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-mujer-y-las-letras-en-la-espana-del-siglo-xviii--0/html/01ee5680-82b2-11df-acc7-002185ce6064_78.html#I_16.

En "cita Fecha-Autor": (Palacios, 2008, p. 66).

Rojas Villandrando, A. de (2010). *El viaje entretenido*. Cervantes Virtual [basada en Madrid: Emprenta Real, 1603]. Recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/154442.pdf>.

En "cita Fecha-Autor": (Rojas, 2010, párr. 12).

3.2.1.9.1. Libro colectivo (de unas jornadas) digitalizado.

Díaz Borque, J. M., Oehrlein, J., Rodríguez, E., Dixon, V., Ruano, J. M., Granja, A. de la, Ruiz Ramón, F., García Lorenzo, L., Domenech, R., Marshillach, A. y Pellicena, J. L. (1989). *Actor y técnicas de representación del teatro clásico español. Madrid, 17-19 de mayo de 1988*. London: Tamesis books. Recuperado de https://books.google.es/books?id=8p_2rfX9eQIC&pg=PA17&hl=es&source=gs_b toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false.

del original, como ocurre en (Lombía, 1554). De hecho, lo más normal es que la web no indique fecha de digitalización alguna, lo importante es poder asociar una fecha con el documento. Como puede verse la información sin subrayar son añadidos no requeridos por APA. En (Palacios, 2008) la fecha [2002] es la de publicación por la editorial Laberinto; en (Rojas, 2010) la información entre paréntesis es la de la fuente digitalizada por Cervantes Virtual. Como puede verse en el primer caso hay menos información, está digitalizado por Google Books, pero Cervantes Virtual tiene una opción llamada "ficha" donde informa de los datos. Mira:

AQUÍ ↘

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES
www.cervantesvirtual.com

Búsqueda por título, autor o contenido

Subir
Índice
Ficha

ROJAS.- Eso es bueno para los viejos, que como les falta potencia, se les va todo en manosearlas.

SOLANO.- Ahora yo digo, que la gorda es fresca de verano y tiene con que abrigarse un hombre en el invierno; tiene qué tomar con que herir. Y la vaca gorda hace la olla, y la gallina y el carnero ha de ser gordo para ser bueno, y yo confieso de mi mal gusto, c abultada, chica y fresca, para mí no es buena.

Si le das, entonces, sale el registro bibliográfico, indicando títulos, autor, publicación original, notas u observaciones de dicha fuente, resumen... ↘

Registro
Citar obra
Web semántica

Título: El viaje entretenido / Agustín de Rojas Villandrando (en formato HTML)
Autor: Rojas Villandrando, Agustín de, 1572-1635?
Publicación original: Madrid, Emprenta [sic] Real, 1603
Notas de reproducción original: Edición digital basada en la de Madrid, Emprenta [sic] Real, 1603

 Leer obra


En “cita Fecha-Autor”: (Díaz Borque et al., 1989). ← Obra completa.

Observaciones: v. v. 3.2.1.4.1 (nota).

3.2.1.9.2. *Disertación digitalizada (ejemplo de Tesis Doctoral)*.

Chivite Tortosa, E. (2010). *La sátira contra los malos poetas (1554-1610). Textos y estudio* [Tesis de doctorado, Universidad de Córdoba].²⁶ Recuperado de <https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/3883>.

En “cita Fecha-Autor”: (Chivite, 2010, p. 322).

Observación: v. 3.2.1.8. y 3.2.2.1.5.

3.2.1.9.3. *Documento o informe digitalizado*.

Instituto Nacional de las Artes Escénicas de Madrid. (2019). *Itziar Pascual, Premio Nacional de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud 2019* [Documento digitalizado]. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.²⁷ Recuperado el 29 de mayo de 2020 de <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:06ae8f92-5d67-4705-b7fe-48161dab8aa3/pn-aaee-infancia-juventud-20191002.pdf>.

En “cita Fecha-Autor”: (Instituto Nacional de las Artes Escénicas de Madrid, 2019, p. 3).

Observaciones: v. 2.3.1.4.4. y 3.1.1.2.3.

3.2.1.10. Libro electrónico.

3.2.1.10.1. *Libro electrónico (recurso electrónico)*.

Torres Marenco, V. (2011). *Los derechos de las personas con síndrome de Down: manual para defensores* [Libro electrónico]. Barranquilla: Universidad del Norte [Ofrecido por el repositorio Digitalia Hispánica]. Recuperado de <http://www.digitaliapublishing.com/a/13641>.

En “cita Fecha-Autor”: (Torres, 2011, p. 12).

3.2.1.10.2. *Edición digital (electrónica) de una obra literaria*.²⁸

Soler, A. (2020). *El nombre que ahora digo* [Edición digital]. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Recuperado de <https://nubereader.odilotk.es/#/350b4ff0-54b2-4c0f-b1ab-3689c89a3797/df34f1f19ddc5b5e94454d09a9ed62ff0d7ffffd0d7ffffd02765641473de5069afa5d2a>.

²⁶ En el caso de una Tesis o disertación digitalizada o publicada en línea, el nombre de la institución se incorpora al corchete donde se identifica el tipo de disertación. Es una variación sobre el esquema general, comparar con disertación no publicada (v. 3.2.1.8). Una tesis publicada por editorial se referencia como libro.

²⁷ En lugar de Ciudad: Editorial sería Ciudad o lugar (si hay): Institución que edita y/o digitaliza el documento. En recuperado puede indicarse día/mes/año de recuperación del URL (última fecha en que se consultó). Se trata, normalmente, de una circular o panfleto, algo no reconocible con otro tipo de documento.

²⁸ Si se cita el prólogo o un capítulo de esta edición se haría como fuente dependiente: Díaz, R. (2020). Prólogo. En A. Soler. *El nombre que ahora digo* [Edición digital]. (pp. 3-5). Barcelona: Galaxia Gutenberg. (v. 3.2.2.3.4).

En “cita Fecha-Autor”: (Soler, 2020, p. 67).

Observaciones: v. 3.1.4.2.2. y 3.1.4.2.3.

3.2.1.10.3. Edición pirata.

Soler, A. (s. f.). *El nombre que ahora digo – Antonio Soler.epub*. Libros geniales. Recuperado de <https://librosgeniales.com/ebooks/el-nombre-que-ahora-digo-antonio-soler/>

En “cita Fecha-Autor”: (Soler, s. f., p. 17).²⁹

3.2.1.10.4. Publicación en línea.³⁰

Morales, G. (2003). *Como si fuera esta noche* [Publicación en línea]. Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral [col. Dramática Lationamericana, 113]. Recuperado de <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/biblioteca-teatral-dla/?q=Como%20si%20fuera%20esta%20noche&f=&m=>.

En “cita Fecha-Autor”: (Morales, 2003, p. 2).

3.2.2. Parte de un libro, periódico o revista (fuentes dependientes).

Apellido, N. autor de la parte (día/mes/año). Título en redonda de la parte. En N. Apellido del autor del libro (si no es el mismo), del (Ed.)/(Eds.) o Coord.)/(Coords.) en caso de antología o libro colectivo. *Título del libro, periódico o revista en cursiva* [Tipo de documento]
a) , volumen(número), 33-43. ← sin indicar abreviaturas (si es revista)
b) . (Trad., Ed., xª ed., vols., vol., pp. que ocupa). Ciudad: Editorial [Otros datos].
Recuperado el día/mes/año de URL completo si está digitalizado o electrónico.

* A TNR 12 los datos habituales. Atentos a los signos de puntuación.

** A TNR 10 datos no necesarios, salvo si están a color, pero solo en ciertos casos.

3.2.2.1. Capítulo y/o prólogo de libro no colectivo.

3.2.2.1.1. Capítulo de enciclopedia.

Riquer, M. de y Valverde, J. M. (1994). La literatura latina en la época republicana. En³¹ *Historia de la literatura universal*. (vol. 1, pp. 261-343). Barcelona: Planeta. *

En “cita Fecha-Autor”: (Riquer y Valverde, 1994, vol. 1, p. 278).

Observaciones: v. 3.2.1.1.1., 3.1.1.1.5. y 3.2.3.1. *Para digitalizarlo solo añadir URL.

3.2.2.1.2. Capítulo libro de un mismo autor.

Sontag, S. (1996). *Los hapennings: un arte de yuxtaposición radical*. En³² *Contra la interpretación*. (pp. 340-352). Madrid: Alfaguara. *

²⁹ Así, si tiene páginas. Si es un documento volcado (sin edición) se puede poner el número de página del PDF, si está editada pero no lleva páginas lo suyo sería recurrir a cap. X, párr. XX. **No son fiables, busca otra edición.**

³⁰ Cuando una institución, como un centro de documentación, una universidad o página web (véase CELCIT) te permite el acceso en PDF a una obra literaria no editada, pero en un formato electrónico sencillo.

³¹ El autor del apartado y de la enciclopedia coincide, de no ser así se indicaría autor o editor/coordinador detrás de “En”. Existen casos de enciclopedias donde se indica el nombre del autor que hace cada parte, en ese caso sería como un libro colectivo. SI ESTUVIESE DIGITALIZADO SE AÑADIRÍA SIN MÁS EL URL.

En “cita Fecha-Autor”: (Sontag, 1996, p. 348).

Observaciones: v. 3.2.1.1.2. *Para digitalizarlo solo añadir URL.

3.2.2.1.3. *Prólogo de libro.*

Sanchís Caparrós, V. R.³³ (2008). Introducción. En A. Strinberg. *La señorita Julia*. (pp. 9-53).

Madrid: Cátedra.

En “cita Fecha-Autor”: (Sanchís, 2008, p. 44).

Observaciones: v. 3.1.3.2.2 y 3.2.1.6.1.

3.2.2.1.4. *Prólogo de libro digitalizado.*

Baranda, N. e Infantes, V. (1996). Estudio preliminar. En³⁴ *Narrativa popular de la Edad*

Media. La doncella Teodor. Flores y Blancaflor. París y Viana. (pp. 5-52). Madrid: Akal

Ediciones. Recuperado el 20 de marzo de 2012 de

https://books.google.es/books?id=pt_ZLwVM9kMC&pg=PA12&lpg=PA12&dq=la+esclava+de+teodor&source=bl&ots=7WrZ0q41Lm&sig=ACfU3U2RhF2bKib0d6udC1tvXSlt3OQr7w&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiih9a909HpAhUDAGMBHWx0BBcQ6AEwChOECAoQAQ#v=onepage&q=la%20esclava%20de%20teodor&f=false.

En “cita Fecha-Autor”: (Baranda e Infantes, 1996, p. 23).

Observaciones: v. 3.1.1.1.3 y 3.1.1.2.1.

3.2.2.1.5. *Parte de una disertación (en este caso digitalizada).*³⁵

Jiménez López, N. (2012). Blanca de los Ríos. En *La desvirtuación del mito de Don Juan en las*

escritoras españolas del primer tercio del siglo XX [Trabajo Fin de Máster, Universidad

Complutense de Madrid]. (pp. 30-48). Recuperada de

https://eprints.ucm.es/17358/1/Jim%C3%A9nez_L%C3%B3pez%2C_Nuria_TFM.pdf.

Observación: v. 3.2.1.8 y 3.2.1.9.2.

3.2.2.2. *Obra literaria en un libro que contiene varias obras literarias.*

3.2.2.2.1. *Cuando todas son del mismo autor.*

Chejov, A. (2001). La gaviota. En *El tío Vania. La gaviota. El jardín de los cerezos*. (pp. 97-

186). Madrid: Biblioteca Edaf. *

³² El autor de este ensayo (capítulo) y del libro es el mismo, aunque sea un libro por artículos, de no ser así se indicaría autor o editor/coordinador detrás de “En”. Aunque existen casos de colaboraciones sueltas de un autor en el libro de otro. SI ESTUVIESE DIGITALIZADO SE AÑADIRÍA SIN MÁS EL URL.

³³ En las ediciones críticas o filológicas de obras literarias el editor (a veces también traductor) suele ser quien escribe el prólogo, salvo en caso de colaboración, en la que se recurre a cierta persona por motivos de prestigio. No se indica (Ed.) porque funciona como autor del prólogo. DIGITALIZADO (v. 3.2.2.1.4).

³⁴ Este libro es una antología (v. 3.2.1.5) de obras anónimas medievales, no se pone a los editores como autores porque son los mismos que escriben el prólogo. De ser el autor del prólogo otra persona los editores irían tras el “En”, añadiéndoles detrás (Eds.).

³⁵ En caso de no estar digitalizada, ni publicada, se hace igual, añadiendo el título de la parte en redonda tras el año, “En” y el nombre del autor de la disertación, si no es el mismo, y añadiendo el paréntesis con los números de página tras los corchetes del tipo de documento, pero NO como viene aquí, sino como viene en 3.2.1.8.

En “cita Fecha-Autor”: (Chejov, 2001, p. 103).

Observaciones: v. 3.1.3.2.1., 3.1.3.3.1 y 3.2.1.6.3. *Para digitalizarlo solo añadir URL.

3.2.2.2.2. *Cuando son de autores diferentes.*

Samper, M. (2001). 405. En S. Rubio, M. Samper y P. Gutiérrez. *Silencio. 405. Carne de cerdo.* (pp. 21-49). Sevilla: Consejería de cultura de la Junta de Andalucía [col. Premio Miguel Romero Esteo, 2] *

En “cita Fecha-Autor”: (Samper, 2001, p. 33).

Observaciones: v. 3.1.3.2.1., 3.1.3.3.1 y 3.2.1.6.4. *Para digitalizarlo solo añadir URL.

3.2.2.2.3. *Composición dentro de una antología.*

Mayorga, J. (2004). El buen vecino. En V. Serrano (Ed.). *Teatro breve entre dos siglos.* (pp. 363-370). Madrid: Cátedra. *

En “cita Fecha-Autor”: (Mayorga, 2004, p. 368).

Observaciones: v. 3.1.1.2.1 y 3.2.1.5. *Para digitalizarlo solo añadir URL.

3.2.2.2.4. *Antología no literaria.*

Vinaver, M. (2016). Escrituras dramáticas: método para abordar el texto teatral. E. Garnier, F.G. Grande y A. Corral (Eds.). *Antología de teorías teatrales: el aporte reciente de la investigación en Francia.* (pp. 21-34). Bilbao: Artezblai. *

En “cita Fecha-Autor”: (Vinaver, 2016, pp.22-23).

Observaciones: v. 3.1.1.2.1 y 3.2.1.5. *Para digitalizarlo solo añadir URL.

3.2.2.3. *Artículo de un libro colectivo.*

3.2.2.3.1. *Artículo libro colectivo.*

Zaragoza, J. (2006). La mujer como sujeto pasivo de la literatura griega. En M. D. Molas Font, S. Guerra, E. Huntingford y J. Zaragoza. * *La violencia de género en la antigüedad.* (pp. 10-32). Madrid: Instituto de la Mujer.

En “cita Fecha-Autor”: (Zaragoza, 2006, p. 12).

Observaciones: v. 3.2.1.3.2. *No se pone (Eds.) porque es un libro colectivo sin coordinador, todos son autores.

3.2.2.3.2. *Artículo libro colectivo de unas jornadas.*

Oerhlein, J. (1989). El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social. En J. M. Díez Borque (Ed.). *Actor y técnicas de representación del teatro clásico español. Madrid, 17-19 de mayo de 1988.* (pp. 17-34). London: Tamesis Books.

En “cita Fecha-Autor”: (Oerhlein, 1899, p. 21).

Observaciones: v. 3.2.1.4.4.

3.2.2.3.3. *Artículo libro colectivo (de unas jornadas) digitalizado.*

Oerhlein, J. (1989). El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social. En J. M. Díez Borque (Ed.). *Actor y técnicas de representación del teatro clásico español. Madrid, 17-19 de mayo de 1988.* (pp. 17-34). London: Tamesis Books. Recuperado de https://books.google.es/books?id=8p_2rfX9eQIC&pg=PA17&hl=es&source=gbv_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false.

En “cita Fecha-Autor”: (Oerhlein, 1899, p. 21).

Observaciones: v. 3.1.4.2., 3.2.1.4.4. y 3.2.1.9.1.

3.2.2.3.4. *Artículo libro colectivo (de unas jornadas) electrónico.* ³⁶ ← Peculiaridades libro electrónico

López Gregoris, R. (2016). Los personajes femeninos en la comedia de Plauto. En *Jornadas de teatro clásico. Málaga, 3-5 de mayo de 2016* [Libro electrónico]. Repositorio institucional de la Universidad de Málaga. Recuperado de <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/11329/Personajes%20femeninos.pdf?sequence=3&isAllowed=y>.

En “cita Fecha-Autor”: (López, 2016, párr. 22).

Observaciones: v. 2.5.2.2 y 3.1.4.2.

3.2.2.4. *Artículo en revista.* ³⁷ ← Peculiaridades referencia revistas

3.2.2.4.1. *Artículo de revista física.*

³⁶ Un libro electrónico, como ya se ha indicado, NO existe en la realidad, lo que tiene consecuencias en la referencia, aunque no siempre, porque este tipo de libro tiende a imitar a los físicos en sus datos y, a veces, a los digitalizados en su aspecto y URL. Sin embargo, he puesto este ejemplo porque se diferencia bastante si lo comparas con 3.2.1.10.1 (que también es electrónico). Para empezar, no tiene portada digital, insisto, podría tenerla. Ni siquiera tenemos los datos de los editores o los coordinadores. Seguramente se podría haber buscado a los responsables de las jornadas y ponerlos como tales, pero, probablemente, en este caso haya habido un editor electrónico. Vamos, el responsable de la página web del repositorio de la Universidad de Málaga, que será una persona contratada o subcontratada, que nada tiene que ver bibliográficamente hablando con la edición. ¿Por qué pienso esto? Por el aspecto de la edición electrónica: no está hecho como un libro, sino que son artículos sueltos, cada uno con su propio URL, subidos directamente a RIUMA. Tienes que moverte por la página hasta que descubres, al poner en el buscador “jornadas de teatro clásico 2016”, que hay varias entradas que dependen de esta ruta. Es decir, que son artículos *on line* que están jerarquizados dentro de una publicación electrónica (una fuente dependiente). Pero los editores no es el único dato que falta, fijaros, al no tener “ciudad: editorial” se sustituye por lo que sería la institución de la web que ofrece de forma electrónica el libro, en este caso un repositorio; en esto difiere de 3.2.1.10.1. Tampoco tenemos número de páginas, aunque un libro electrónico podría tenerlas o no, cuidado. Se debe añadir entre corchetes el tipo de documento [Libro electrónico]. La mejor manera de saber si un libro es electrónico es ver si tiene un ISBN-e. Este no tiene, pero RIUMA tiene licencia de Creative Commons, normal en publicaciones electrónicas.

³⁷ El dato de “ciudad: editorial” no es necesario en las revistas, de hecho, la mayoría de las veces no se recoge ni en la publicación. Algunas revistas no tienen volumen, otras presentan “año 1”, “año 27”, en ese caso se indicaría como si fuese el volumen, que va en cursiva. El nombre de la publicación se separa por coma del volumen(número) y no hay espacio entre volumen y número, el número va entre paréntesis. Seguidamente, coma y el número de páginas que ocupa el artículo, sin indicar las abreviaturas de páginas. No se indica “En” entre el título del artículo y de la publicación y no se indica editores, aunque los hubiese.

Jurado Díaz, R. (2019). Silencio a través: analogías musicales en la obra de Sergio Rubio, *Silencio. Recherches. Culture et Histoire dans l'Espace Roman*, (22), 27-38.

En "cita Fecha-Autor": (Jurado, 2019, p. 31).

3.2.2.4.2. Artículo de revista digitalizado.

Arcas, A. (2010). Recursos escénicos del teatro clásico japonés Noh. *ActivArte. Revista independiente de Arte, Teoría de las Artes, Pedagogía y Nuevas Tecnologías*, 1(3), 1-13. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4046346>.

En "cita Fecha-Autor": (Arcas, 2010, pp. 4-5).

3.2.2.4.3. Artículo de revista electrónica (con DOI). ³⁸ ← Diferencias revista electrónica / digitalizada

Galarza Fernández, E., Cobo Bedía, R. y Esquembre Cerdá, M. (2016). Medios y violencia simbólica contra las mujeres. *Revista Latina de Comunicación Social* [Revista electrónica], (71), 818-832. doi: 10.4185/RLCS-2016-1122 [<http://www.revistalatinacs.org/071/paper/1122/42 es.html>]. ← Ejemplo con DOI.

En "cita Fecha-Autor": (Galarza, Cobo y Esquembre, 2016, p. 820).

3.2.2.5. Entrada de diccionario.

3.2.2.5.1. Diccionario físico.

Covarrubias, S. de (2003). Escanciar. En *Tesoro de la lengua castellana o española*. (Ed. M. de Riquer, 5ª ed., p. 533). Barcelona: Alta Fulla [facsimil de Imp. J. Horta, 1943].

En "cita Fecha-Autor": (Covarrubias, 2003, p. 533).

3.2.2.5.2. Diccionario digitalizado.

³⁸ Las diferencias entre una revista electrónica y digitalizada son sutiles, a parte del hecho de que las electrónicas carecen de formato físico (v. 2.5.2.2 y 3.1.4.2.). De hecho, como las revistas en sus páginas webs, a menudo, ofrecen el acceso digital de los números editados, de forma parecida a las revistas electrónicas, todo se vuelve más complejo. Una diferencia importante es que las revistas electrónicas tienen un diseño más dinámico y similar al de una página web. Cuidado con pensar que no tengan portada, algunas revistas electrónicas ofertan sus ejemplares con portadas virtuales que imitan a las físicas, por lo que podrían parecer digitalizadas. Pero hay dos grandes diferencias, las revistas digitalizadas tienen ISSN y suelen ser un PDF, mientras que las revistas electrónicas tienen ISSN-e y suelen ser HTML o una página PHP, algunas PHP pueden ser a la vez PDF. En la base de datos de Dialnet suelen establecer con precisión si la revista tiene ISSN o ISSN-e, míralo en la opción "Buscar revistas". A la hora de referenciarlas la única diferencia es que en el tipo de documento debe intentarse establecer si es revista electrónica, de no indicarse y presentar URL se considerará digitalizada. El dato es cuasi obligatorio, pero a efectos prácticos no es necesario. ¿Qué cosas peculiares podrían ocurrir en una revista electrónica? Básicamente, lo único peculiar que podría pasar es que no tuviera números de página, en cuyo caso habría que recurrir al número de párrafo para el método "cita Fecha-Autor".

Apellido, N. autor del artículo (día/mes/año). Título en redonda del artículo. Título de la revista [Revista electrónica en su caso], volumen(número), 33-43. ← Sin abreviaturas de páginas Recuperado el día/mes/año de URL completo

Ante la duda os dejo aquí el esquema general de artículo de revista como lo hace APA, que como veis es igual en casi cualquier caso, esta información ya viene en 3.2.2. pero la he sintetizado solo para revista.

Pavis, P. (2015). Pièce bien faite. En *Diccionario de teatro*. (pp. 341-342). Barcelona: Paidós

[2008]. Recuperado de <https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2015/03/diccionario-del-teatro.pdf>.

En "cita Fecha-Autor": (Pavis, 2015, pp. 341-342).

3.2.2.5.3. *Diccionario on line*.³⁹ ← El DRAE tiene la opción de "modo de cita"

Real Academia Española. (s. f.). Caucásico. En *Diccionario de la lengua española*. (23.ª ed.). [Versión 23.3 en línea]. Recuperado el 9 de junio de 2020 de <https://dle.rae.es/cauc%C3%A1sico?m=form>.

En "cita Fecha-Autor" 1ª vez: (Real Academia Española [RAE], s. f., definición 1).

2ª vez (RAE, s. f., definición 3). ← El número de definición se refiere a la acepción citada.

3.2.2.6. Artículo de prensa.

3.2.2.6.1. *Artículo de periódico*.⁴⁰

Zafra, J. (6 de junio de 2008). Escenógrafos a escena. *La calle de Córdoba*. (pp. 21-23).

En "cita Fecha-Autor": (Zafra, 2008, pp. 21-23).

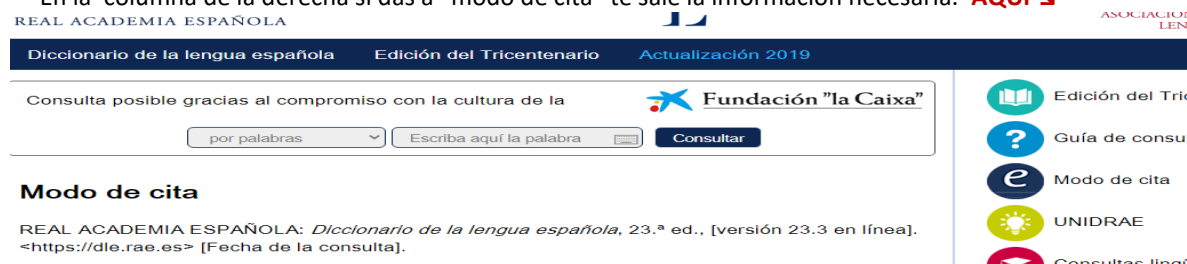
3.2.2.6.2. *Artículo periódico digitalizado*.⁴¹

Pérez, A. (6 de noviembre de 2017). *Unos cuantos piquetitos*, sobre la violencia machista, llegará al Teatro Latorre de Toro. *El Norte de Castilla*. Recuperado el 2 de junio de 2020 de <https://www.elnortedecastilla.es/zamora/cuantos-piquetitos-sobre-20171106124818-nt.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F>.

En "cita Fecha-Autor": (Pérez, 2007, párr. 17).

3.2.2.6.3. *Artículo periódico electrónico*.⁴² ← El problema de la prensa digital

³⁹ En la columna de la derecha si das a "modo de cita" te sale la información necesaria. [Aquí](#)



REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Diccionario de la lengua española Edición del Tricentenario Actualización 2019

Consulta posible gracias al compromiso con la cultura de la

Fundación "la Caixa"

por palabras Escriba aquí la palabra Consultar

Modo de cita

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [Fecha de la consulta].

Edición del Tri
Guía de cons
Modo de cita
UNIDRAE
Consultas líng

⁴⁰ Hoy por hoy en muchas bibliotecas hay aún una sección de hemeroteca física, sin digitalizar, para citar un artículo de prensa tal como lo acabo de hacer debes tener el periódico en las manos.

⁴¹ Si indicase páginas, debería ir tras el título del periódico: *El Norte de Castilla*. (pp. 3-4).

⁴² El problema con los periódicos actualmente es que, incluso, los periódicos físicos en su página web (digitalizados) presenta un formato similar o parecido a un blog, a veces, de hecho, incluyen un blog aparte para hacer un seguimiento de las noticias por horas. En ese caso, uno tiene que investigar si la noticia es del periódico o del blog, si es del blog tienes que ir a la entrada del blog para ver cómo se pone. Esto ha dificultado notablemente su citación bibliográfica cuando no se trata de una foto del formato físico, porque se hace casi imposible saber si es digitalizado o electrónico. APA ha resuelto el problema considerándolos *on line*, ya que incluso los que están digitalizados, en su edición *on line*, no son necesariamente una foto del periódico físico, sino una edición web (digital), de ahí que no presente, generalmente, números de página. No obstante hay web que sí te permiten visualizar el periódico en formato físico digitalizado en PDF, como ocurre normalmente

Vilá, J.-M. (23 de abril de 2018). Laila Ripoll (dramaturga): "Amo a España, y me duele en la misma medida". *Diario Crítico* [Periódico digital]. Recuperado el 4 junio de 2020 de <https://www.diariocritico.com/entrevistas/laila-ripoll>.

Policías municipales se infiltraron mimetizados como gays en las marchas del orgullo. (8 de julio de 2014). *El Confidencial Digital* [Periódico digital]. (pp. 21-22). Recuperado el 5 de febrero de 2017 de http://www.elconfidencialdigital.com/seguridad/Policias-Municipales-infiltraron-mimetizados-Orgullo_0_2303769630.html. ← Anónimo.

En "cita Fecha-Autor": (Vilá, 2018, párr. 2) y (Policías municipales, 2014, p. 21).

3.2.2.6.4. Artículo periódico digitalizado de hemeroteca.⁴³

ZOILITO. (5 de abril de 1876). Teatro. ¡Aquí, á real, todo á real! Comedia, variedades, etc., etc. *El Solfeo*. (p. 2). Recuperado el 1 de enero de 2016 de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004047595&page=2&search=Vinagera s&lang=es>.

En "cita Fecha-Autor": (Zoilito, 1876, p. 2).

3.2.3. Fuentes documentales propias de internet.⁴⁴

en la sección de hemeroteca, y en ese caso presentaría alguna diferencias (v. 3.2.2.6.4). La diferencia entre digitalizado y electrónico en la referencia es casi nula, salvo en el caso de que se indicase en la digitalización el número de páginas, que van detrás del título del periódico, como en el físico, aunque hay periódicos digitalizados, como el ejemplo que hemos puesto, que no indican el número de página. Pero en un periódico electrónico que tuviese o indicase páginas, que no es usual, también habría que incluirlas en la referencia. ¿Qué está pasando? El proceso actual de cómo se hace un periódico ha cambiado. Los reporteros escriben los artículos y se buscan las imágenes pertinentes, etc., como siempre. En ese punto, ese material, ahora, pasa a dos departamentos diferentes, el de edición, maquetación e imprenta para la prensa física, por un lado; al de edición web o página web, por otro. Así que la digitalización en realidad es una edición web, no una foto del periódico, porque el periódico aún no existe. De hecho, las noticias están en la red antes de que estos se publiquen, porque el proceso de edición física lleva más tiempo. Y algunos periódicos, una vez publicados, los digitalizan y suben en PDF a la sección de hemeroteca, aunque otros tampoco lo hacen, la noticia queda en la web para consultas posteriores. De hecho, **el dato de fecha de digitalización, aunque venga, no debe incluirse en la referencia, porque APA en prensa utiliza siempre la fecha de redacción del artículo.** *El norte de Castilla*, por ejemplo, es digitalizado y *Diario crítico* es un periódico digital o electrónico. ¿Cómo diferenciarlos? Si estás citando un periódico *on line* que parece una foto de un original es digitalizado, a veces, incluso, te dan la opción de consultar la "edición impresa" (vamos la digitalización clásica en PDF, la foto, en ese caso, cita mejor por ahí). Si no estás seguro puedes buscarlo en Wikipedia, si te dice que es un periódico digital es electrónico. Otras veces por la información que te dan puedes saber si existe en edición física, en ese caso por deducción sería digitalizado. Si aún así tienes dudas, con páginas, digitalizado, sin páginas, no hay forma de diferenciarlo. En conclusión, se citan igual, con la salvedad de que si en tus pesquisas has descubierto que es un periódico electrónico es conveniente incluir entre corchetes aquello de [Periódico digital].

Apellido, N. autor del artículo (día/mes/año). Título en redonda de la parte. *Título del periódico en cursiva* [Periódico digital en su caso]. (pp. que ocupa si las hay). Recuperado el día/mes/año de URL completo

Ante la duda os dejo aquí el esquema general del periódico como lo hace APA, que como veis es igual en casi cualquier caso, esta información ya viene en 3.2.2., pero la he sintetizado aquí solo para prensa.

⁴³ Los artículos de prensa de una hemeroteca generalmente incluyen todos los datos, los diferencia que el URL es el de una hemeroteca. Este caso es evidentemente de hemeroteca porque el original es de 1876.

⁴⁴ Ya se han citado algunas fuentes que cabe considerar propias de internet, en realidad, cualquier fuente digitalizada lo sería, o mejor dicho, estaría a medio camino, a caballo entre lo físico y lo electrónico. Pero, por ejemplo, el libro electrónico (v. 3.2.2.3.4), la revista electrónica (v. 3.2.2.4.1), el diccionario *on line* (v. 3.2.2.5.3)

3.2.3.1. Artículo de una página web (fuente independiente).⁴⁵ ← Peculiaridad en la referencia

Apellido, N. del autor del artículo web (día/mes/año preferiblemente). *Título del artículo web en cursiva*. Nombre página web [otros datos]. Recuperado el día/mes/año de URL completo.

3.2.3.1.1. Sin autor.

Gender Studies. (12 de diciembre 2012). Whitman College. Recuperado de <https://www.whitman.edu/documents/Offices/Registrar/Catalog/Gender%20Studies.pdf>.

En “cita Fecha-Autor”: (*Gender Studies*, 2012, párr. 3).⁴⁶

3.2.3.1.2. Sin fecha

Pérez, M. (s. f.). *Teatro español contemporáneo siglo XX*. SpanishArts (SAAE). Recuperado el 6 de mayo de 2020 de <http://www.spanisharts.com/books/literature/tcontxx.htm>.

En “cita Fecha-Autor”: (Pérez, s. f., párr. 5).

3.2.3.1.3. Web del propio autor.

Pombero, C. (s. f.). *Carmen Pombero*. Carmenpombero [Página web de la autora]. Recuperado el 12 de mayo de 2020 de <http://carmenpombero.com/teatro/>.

En “cita Fecha-Autor”: (Pombero, s. f., párr. 1) o (Pombero, s. f., “Teatro”, párr. 1).⁴⁷

3.2.3.1.4. De una institución.

Programa Conjunto de las Naciones Unidas sobre el VIH/SIDA. (Agosto del 2000). *Él género y el VIH/SIDA. ONUSIDA. Actualización técnica*. UNAids. Recuperado de http://data.unaids.org/publications/irc-pub05/jc459-gender-tu_es.pdf.

En “cita Fecha-Autor” la 1ª vez: (Programa Conjunto de las Naciones Unidas sobre el VIH/SIDA [ONUSIDA], 2000, párr. 10).

la 2ª vez: (ONUSIDA, 2000, párr. 12).

o la prensa digital (v. 3.2.2.6.3) puede considerarse un recurso de internet, aunque la *webgrafía* se refiere más específicamente a páginas web, sitios web, redes sociales, plataformas... Además, estos recursos electrónicos citados, dada su similitud con las fuentes bibliográficas tradicionales, merecen ser atendidas simplemente como libros con diferentes formatos (físico, digitalizado y electrónico). Caso contrario sería las enciclopedias electrónicas, pese a su similitud con los diccionarios *on line*, ya que incluso tiene su propia extensión en el URL, el conocido “wiki”. La principal diferencia radica en que son plataformas donde el autor del artículo o de la entrada puede ser a su vez cualquier usuario, al igual que cualquier post, comentario o video.

⁴⁵ Es importante comprobar que no estás citando un blog o el artículo de una revista o de prensa *on line*, porque la *página web y las redes sociales* tiene unas características en la referencia contrarias, ya que estas son *fuentes independientes*, pero la *entrada de un blog* o los artículos son *fuentes dependientes*. Me refiero a que el título del artículo de una página web va en cursiva, pero no ocurre así ni en *wikipedia*, ni en un blog, ni en ninguna otra fuente (salvo en la página web) en donde se habla de “artículos” digitalizados o electrónicos.

⁴⁶ En estos casos el título en el método “cita Fecha-Autor”, que sustituye al autor, puesto que no hay, también debe aparecer en cursiva dentro del paréntesis.

⁴⁷ Para evitar referencias gemelas (v. 3.2.3.4.6) si citas información de distintas partes de una misma página web, como podría ser en este caso, es conveniente indicar el apartado. Otra opción, como se hace en las referencias gemelas, es indicar con una letra junto a la fecha el orden en el que se van citando en el trabajo.

3.2.3.1.5. Con autor individual.⁴⁸

Zaldívar, N. (12 de enero 2020). *Helena Cortesina, la primera mujer en España en rodar una película*. Regidor del cine. Recuperado de <https://elregidordecine.com/helena-cortesina-primera-mujer-en-espana-en-rodar-una-pelicula/>.

En “cita Fecha-Autor”: (Zaldívar, 2000, párr. 7).

3.2.3.1.6. Una parte de un artículo cuya parte tiene su propio URL.⁴⁹ ← Dependiente, excepción.

Bravo, A. (2010a). ¿Y acaso la esposa no es también ciudadana? (Femenismo ilustrado, siglo XVIII). En *Ocho pasos al frente. El convidado de piedra de la historia*. El Mundo.es.

Recuperado de https://www.elmundo.es/especiales/2010/03/espana/dia_internacional_mujer/historia_feminismo/02.html.

Bravo, A. (2010b). La paciencia infinita de las sufragistas (Movimiento sufragista, siglos XIX-XX). En *Ocho pasos al frente. El convidado de piedra de la historia*. El Mundo.es.

Recuperado de https://www.elmundo.es/especiales/2010/03/espana/dia_internacional_mujer/historia_feminismo/03.html.

En “cita Fecha-Autor”: (Bravo, 2010a, párr. 4) y (Bravo, 2010b, párr. 1).⁵⁰ ← Referencias gemelas

3.2.3.2. Redes sociales (fuentes independientes).

Apellido, N. del usuario. (Día, mes y año obligatoriamente a las 00:00 ← la hora no es necesaria, sí recomendable). *Título del video, de la entrada o del post en cursiva, si no hay título propiamente dicho se emplearan no más de las veinte primera palabras incluyendo hashtags* [Tipo de documento obligatoriamente]. Nombre de la red social. URL completo (sin poner “Recuperado de”).

3.2.3.2.1. Video de YouTube u otras plataformas de video.

Canal Sur. (25 de octubre de 2012). *Andalucia.es - Gracia Morales, dramaturga y poeta* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=1ci_nHmLPFE&t=44s.

En “cita Fecha-Autor”: (Canal Sur, 2012, mints. 59.23 - 01:01.43).⁵¹

3.2.3.2.2. Facebook.

⁴⁸ Sería el caso de los **artículos científicos inéditos y no digitalizados**, por ejemplo, en Academia Edu.

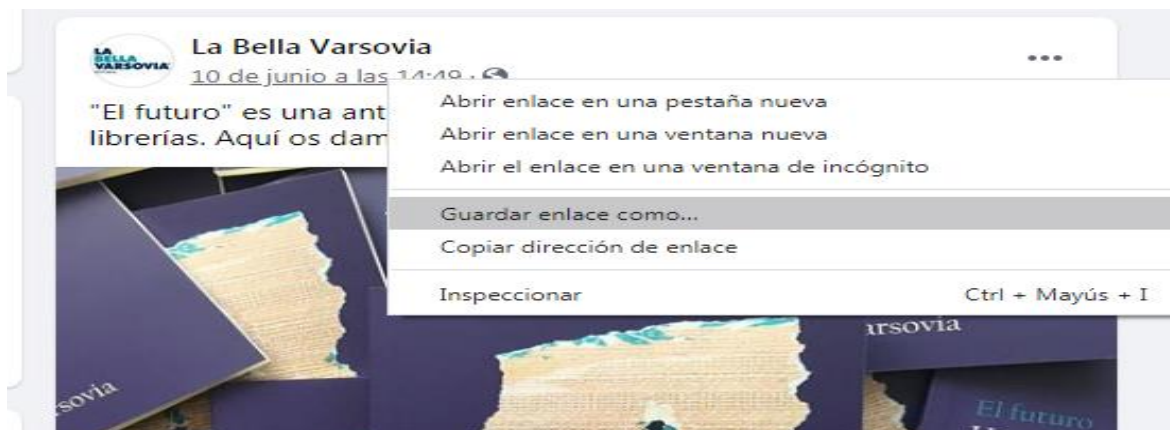
⁴⁹ Hay algunos artículos de páginas web que se dividen en apartados que parecen artículos independientes, pero, en realidad, son una continuación, incluso, a veces, te ponen un *link* que indica “sigue” o “continuación”. Si te fijas bien el URL cambia. Sí, es cierto, mínimamente y al final solo, la ruta es casi idéntica. Cuando esto ocurre, cada apartado puede y debe citarse como una sola referencia bibliográfica. En ese caso, adoptaría el formato de **fuentes dependientes**. En estos casos es normal que las **referencias** sean **gemelas**.

⁵⁰ Hay un problema, esto va a provocar lo que se conoce como **referencias gemelas**, es decir, que en el método “cita Fecha-Autor” coincidiría plenamente. Se soluciona indicando en la referencia y en la “cita Fecha-Autor” en la fecha una letra alfabéticamente por orden de aparición en el trabajo.

⁵¹ El nombre del autor es el del usuario que sube el video, aunque se llame Pikachu64. Si estás citando o parafraseando información de un formato audiovisual debes indicar los minutos en los que se habla de ello. El ejemplo propuesto se lee así: “desde el minuto 59 con 23 segundos hasta el minuto 1 hora y 1 minuto con 43 segundos”. Es importante separar las horas de los minutos con el uso de los dos puntos, y los minutos de los segundos con un punto.

La Bella Varsovia. (12 de junio de 2020 a las 14:49). "El futuro" es una antología de poemas para animarnos a regresar a las librerías [Post]. Facebook. <https://www.facebook.com/labellavarsovia>.⁵²

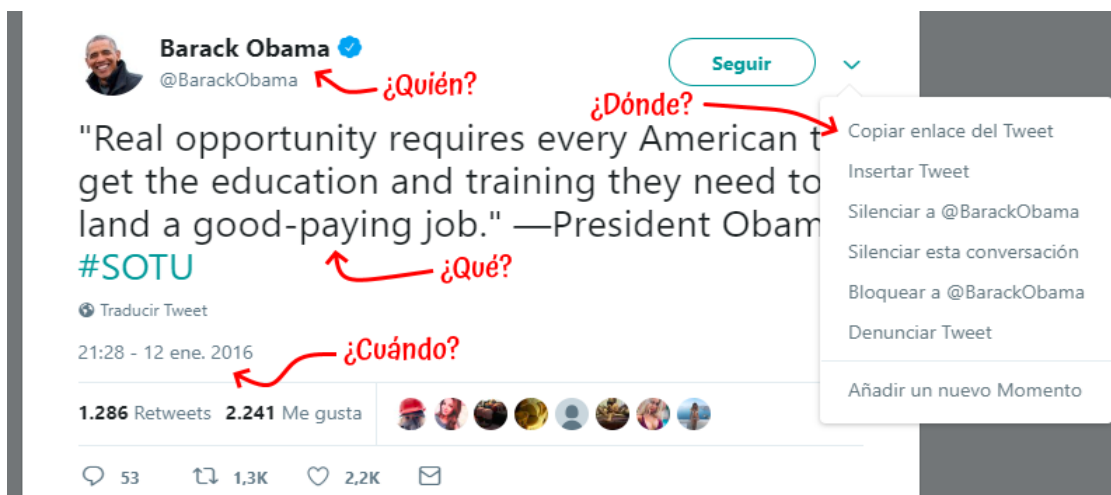
En "cita Fecha-Autor": (La Bella Varsovia, 2020).⁵³



3.2.3.2.3. Twitter.

Obama, B. [@BarackObama].⁵⁴ (12 de enero de 2016 a las 21:18). Real opportunity requires every American to get the education and training they need to land a good-paying job [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/barackobama/status/687098814243549185>.

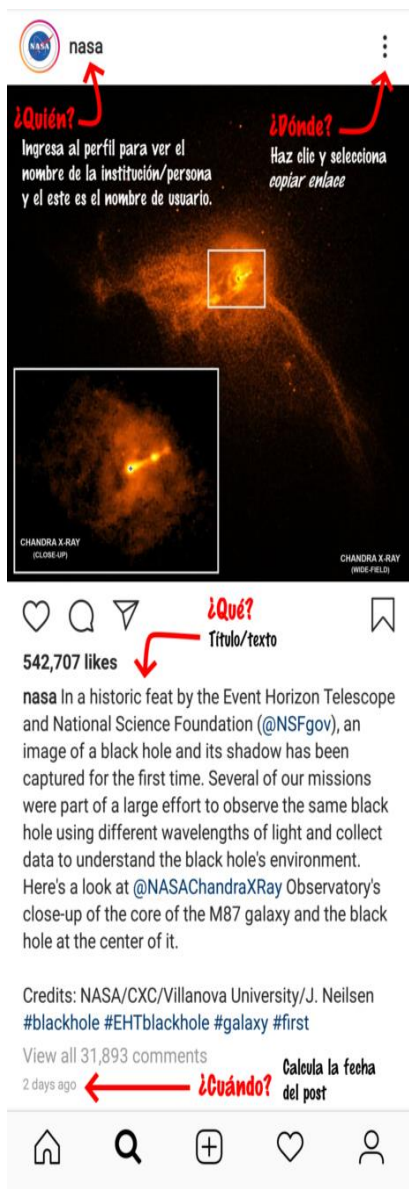
En "cita Fecha-Autor": (Obama, 2019). ← v. nota 50.



⁵² El URL permanente de un Post en Facebook se obtiene si clicas botón derecho del ratón sobre la fecha, se abre un menú donde una de las opciones es copiar dirección de enlace. Siempre puedes poner el URL del perfil y buscar por fecha.

⁵³ Si hay varias citas en la misma fecha se producirán referencias gemelas (v. nota al pie 47).

⁵⁴ En Twitter debe indicarse entre corchetes [@usuario de Twitter]. ← punto detrás.



NOTA IMPORTANTE: los últimos 4 ejemplos y sus imágenes están tomadas del magnífico blog de Carlos Sánchez sobre las normas APA (ya citado).

3.2.3.2.4. Instagram.

National Aeronautics and Space Administration [NASA].

(10 de abril de 2019). *In a historical feat by the Event Horizon Telescope and National Science Foundation (@NSFgov), an image of a black hole* [Fotografía]. Instagram. https://www.instagram.com/p/BwFQEn0i7v1/?utm_source=ig_web_copy_link.

En "cita Fecha-Autor" 1ª vez: (National Aeronautics and Space Administration [NASA], 2019). 2ª: (NASA, 2019).

3.2.3.3. Power Point.

Freire, L. (8 de julio de 2009). *Introducción a la Economía* [Diapositiva de Power Point]. SlideShare. <https://www.slideshare.net/lfreirev/introduccion-a-la-economia-1698253>.

En "cita Fecha-Autor": (Freire, 2009, diapositiva 3).

3.2.3.4 Webinar.

Sánchez, C. (2020). *Trucos y secretos para una presentación de un trabajo escrito* [Webinar]. Instituto Misiones. <https://educación.org/webinar/123948/>.

En "cita Fecha-Autor": (Sánchez, 2020). ← Obra completa.

3.2.3.5. Enciclopedia electrónica (fuente dependiente).⁵⁵

Noche de San Juan. (26 de mayo de 2020). En *Wikipedia*. Recuperado el 10 de junio de 2020 de <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Noche-de-San-Juan&oldid=126409163>.

En "cita Fecha-Autor": (Noche de San Juan, 2020, párr. 9). ← NO HAY autor. Se pone solo título de artículo de wikipedia que has buscado, ya sea un nombre, una palabra u obra literaria (SIEMPRE EN REDONDA).

⁵⁵ Al citar páginas web que se actualizan habitualmente, como ocurre en Wikipedia, es conveniente citar el enlace permanente, en la columna izquierda en "Caja de herramientas" tienes una opción que se denomina "Enlace permanente", pero más abajo hay otra llamada "Citar esta página" (v. 2.4.2.), en esta última, en "Detalles bibliográficos" te viene tanto la fecha de última actualización, como el enlace permanente. La fecha debes usarla como si fuese el año y añadir obligatoriamente día y mes. Igualmente, en estos casos, es recomendable añadir la fecha de recuperación (consulta).

3.2.3.6. Entrada de un blog (fuente dependiente).⁵⁶ ← Diferencias página web / blog.

Sánchez, C. (10 de junio de 2019). Plagio y auto-plagio. *Normas APA (7ª edición)* [Blog].

Recuperado el 23 de mayo de 2020 de <https://normas-apa.org/citas/plagio-y-auto-plagio/>.

Gómez Losada, M. (11 de diciembre de 2008). Nacho Montoto – Mi memoria es un tobogán/Espacios insostenibles. *Agujas de Pino* [Blog]. Recuperado el 12 de mayo de 2014 de <http://agujasdepino.blogspot.com.es/>.

En “cita Fecha-Autor”: (Sánchez, 2020, párr. 1-2) y (Gómez, 2008, párr. 3).⁵⁷

3.2.4. Material audiovisual.

Apellido, N. (Productor) y Apellido, N. (director).	(Año de publicación).	<i>Título del ejemplar citado en cursiva</i>	[Tipo de recurso audiovisual].	Lugar: Casa publicadora/Web.	URL.
---	-----------------------	--	--------------------------------	------------------------------	------

3.2.4.1. Una película.

3.2.4.1.1. Referencia en soporte físico (*sin especificar*, DVD, VHS, Blue-Ray, CD-Rom, TV, cine...).

Almodovar, A. (Productor) y Almodovar, P. (Director). (1991). *Todo sobre mi madre* [Película]. España: El Deseo.⁵⁸ ← Peculiaridades de lo audiovisual.

⁵⁶ A nivel de referencia, el blog va como casi todas las fuentes bibliográficas, pero se asemeja especialmente al artículo de una revista electrónica, solo que en lugar de llevar en cursiva el título de la revista, sería el nombre del blog, aquí está subrayado en azul. Sin embargo, en la página web, ya se ha dicho, el título del artículo va en cursiva (azul) y seguido, en lugar de la editorial, iría el nombre de la página web en redonda. Vamos, justo al contrario. No lo comparéis con 3.2.3.3.6 porque es una excepción, al ser una fuente dependiente, igual que el blog. Pero a nivel de formato, de hecho, se parecen mucho, ya que un blog no es otra cosa que un tipo especial de página web o, incluso, pudiera ser un contenido dentro de una página web. Como ya se ha señalado, en ocasiones, ocurre en las páginas web de la prensa *on line* (digitalizada y electrónica) o de algunas revistas, aparece una pestaña del menú de contenidos denominada “blog”, aunque puede adoptar otros nombres, como, por ejemplo, “noticias”, “actualidad”... La gran diferencia es que una página web tiene un tipo de información estática, mientras que el blog se actualiza frecuentemente. Otra gran diferencia es que al final de cada entrada el blog permite hacer comentarios y tener un *feedback* con los lectores. Por ejemplo, el blog de Carlos Sánchez, el del ejemplo 3.2.3.6, dedicado a las normas APA, permite hacerle preguntas y dudas en cada sección, que él responde. El blog, además, ordena generalmente sus entradas por fechas en orden cronológico inverso, de más reciente a más antigua (no es el caso del blog de Carlos Sánchez, por cierto, pero sí el de Gómez Losada). No obstante, hay que tener cuidado, porque el dinamismo de una web y de un blog va depender del mantenimiento. Hay algunas páginas web creadas por plataformas como Wix que, en realidad, funcionan como blogs, aunque ciertamente se actualizan con menor frecuencia. También existen plataformas específicas de blogs, que suelen especificarse en el URL, esa es una manera clara de diferencia un blog de una página web, me refiero a blogspot, blogger, wordpress, tumblr...

⁵⁷ A la hora de buscar la cita o parafraseado en el blog hay que completar esta información con la fecha exacta en la referencia y el título de la entrada concreta. Por tanto, **el día y mes en la referencia es obligatoria**.

⁵⁸ En los libros nunca se refiere una fuente de forma abstracta, pero en el material audiovisual sí ocurre, es lo que hemos denominado “*sin especificar*”, y sería el ejemplo de arriba, ya que **no se especifica el soporte**. Esto puede hacerse porque el año que aparece en los DVD, en las cintas de VHS o en la mayoría de los soportes (incluso digitales) siempre es el del *copyright*, no el de publicación de ese ejemplar. En el tipo de documento podría haberse puesto [Película-DVD], por ejemplo, para indicar el soporte físico. Aunque fuese un DVD o Blue-Ray reeditado en España para añadirle el audio en castellano, no ocurre como en los libros, que los derechos

En “cita Fecha-Autor”: (Almodóvar, 1991, mints. 33.03 – 33.56).

3.2.4.1.2. Película digitalizada, on line o para descarga, desde una plataforma o web.

Almodóvar, A. (Productor) y Almodóvar, P. (Director). (1991). *Todo sobre mi madre*

[Película]. MegaPelículasRip. <http://www.megapelículasrip.net/todo-sobre-mi-madre-1080p-castellano-mega/>.

Netflix. <https://www.netflix.com/es/>.⁵⁹ ← Peculiaridades de lo audiovisual digitalizado

En “cita Fecha-Autor”: (Almodóvar, 1991, mints. 33.03 – 33.56).

3.2.4.2. Video.

3.2.4.2.1. Video en soporte físico (sin especificar, CD, DVD, VHS, Blue-Ray, CD-Rom, TV...).

Salcedo Pérez, M. (Director y Productor). (2001). *La reproducción asistida* [Video-DVD].⁶⁰

España: Clínica Bau.

En “cita Fecha-Autor”: (Salcedo, 2001, mints. 12.44 – 13.22).

3.2.4.2.2. Video digitalizado, on line o descarga, desde web no específica de video.⁶¹

Salcedo Pérez, M. (Director y Productor). (2001). *La reproducción asistida* [Video]. España:

Clínica Bau. http://medicos.com/reproducción_asistida/clínicas+drez/934938938.avi.

En “cita Fecha-Autor”: (Salcedo, 2001, mints. 12.44 – 13.22).

3.2.4.2.3. Desde YouTube, Instagram, Blogs, Facebook, u otras plataformas de video.

Citar según ese tipo de fuente.⁶²

3.2.4.3. Canción.

3.2.4.3.1. Canción en soporte físico (sin especificar, CD, disco, BSO, video musical).

Knightley, K.⁶³ (2014). *Like a fool* [Canción-BSO]. En A. Bregman, T. Armbrust y J. Apatow

(Productores) y J. Carney (Director y Guionista). *Begin Again* [Película-DVD]. Estados

de edición de la editorial extranjera se compran, así que esa información se omite, porque sigue siendo un producto de la casa publicadora original. Digamos que a efectos prácticos es siempre la misma película, una copia exacta (aunque traducida). No ocurre así con los libros, una edición de *La Señorita Julia* de Cátedra y la de Planeta pueden ser y, de hecho, lo son, muy diferentes. Por eso el material audiovisual no requiere especificar la edición o el año de edición, aunque tampoco encontraríais esa información.

⁵⁹ En el material audiovisual cuando se digitaliza la película o un video en plataformas específicas para ello (Netflix, HBO, animeFLV, en el caso del cine; YouTube, Vimeo, etcétera, en el caso del video) se sustituye el “lugar: casa publicadora” por el nombre de la página web, lo mismo si el video o el audio que referimos en realidad responde a un soporte específico Instagram, Facebook, Blogs... (ya que es como se hace en estos casos). Pero si hay un video en una página web que no es específica de video, debe mantenerse el “lugar: casa publicadora”, solo se añade el URL. Lo mismo ocurre con una canción, pero en este caso si se publica en una plataforma de audio (Spotify, Deezer, Google Play Music, SoundCloud o en la página web del autor). Si es una canción en YouTube u otro soporte de video se citaría como video, no como audio.

⁶⁰ Insisto, es suficiente con añadir [video], pero especificar el soporte no es baladí.

⁶¹ En este tipo de casos, por ejemplo, en la página web de la propia clínica o una página web de divulgación o información (en este caso médica), no son específicas de video, por lo que lo único que se hace para referenciar la digitalización es añadir el URL, manteniendo el “lugar: casa publicadora”.

⁶² En este tipo de casos la diferencia es que el “lugar: casa productora” se sustituye por el nombre de la web.

Unidos: Exclusive Media Group; Sycamore Pictures; Apatow Productions; Caffeination; Likely Story.

Iglesias, E. y Bueno, D. (2014). Bailando [Canción]. En *Sex and Love*. Republic Records.⁶⁴

3.2.4.3.2. *Canción digitalizada, on line, plataformas musicales o web del autor.*

Iglesias, E. y Bueno, D. (11 de abril de 2014). Bailando [Canción-descarga digital]. En C. Paucar (Productor). *Sex and Love*. Republic Records. <https://spotify.com>.

3.2.4.3.3. *Desde YouTube, Blogs u otras plataformas de video (no de música).*

Citar según ese tipo de fuente. ← v. nota al pie 62.

En “cita Fecha-Autor”: (Knighthley, 2014, minst. 33.56 – 35.03) e (Iglesias y Bueno, 2014).

3.2.5. Seriaciones.

A) Si referencias la seriación completa (**fuentes independientes**).

Apellido, N. autor de la serie. (Fecha de inicio-cierre). *Título en cursiva* [Tipo de documento]. Fuente. URL

B) Un episodio de la seriación (**fuentes dependientes**).

Apellido, N. autor del episodio. (Día, mes año). Título episodio en redonda (datos de identificación del episodio) [“Episodio de” tipo de documento]. En N. Apellido autor de la serie. *Título en cursiva de la serie*. Fuente. URL

3.2.5.1. Citar un Podcast.

3.2.5.1.1. *Cuando referencias una serie de Podcast completa (fuente independiente).*

Ramos, L. (2015-presente).⁶⁵ *Libros para emprendedores* [Podcast]. Spotify. <http://open.spotify.com/show/0qXuVDCYF8HvkEynJwHULb>.

En “cita Fecha-Autor”: (Ramos, 2015-presente). ← **Serie completa.**

3.2.5.1.2. *Cuando referencias un Podcast, episodio de la serie (fuente dependiente).*

Winfrey, O. (1 de enero de 2018). Michael Singer: Free Yourself from Negative Thoughts (núm. 29)⁶⁶ [Episodio de Podcast]. En *Oprah’s SuperSoul Conversations*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=UV533a1NDyw>.

En “cita Fecha-Autor”: (Winfrey, 2018, mints. 09.56 – 11.01).

⁶³ En música clásica se pone como autor al compositor, pero en música moderna se pone siempre el nombre del artista, nunca el del compositor o del letrista, dado que una canción podría ser interpretada por otro artista, incluso estar en varias fuentes documentales diferentes. Pero en música clásica el dato del intérprete o arreglista es un dato que de añadirse sería no obligatorio, tendría que ir entre corchetes al final. En este caso hablamos de una Banda Sonora Original, debe citarse como parte de la película y no de un álbum musical. Podría ser ambas cosas a la vez, se pondría de una forma u otra dependiendo de la fuente que empleas.

⁶⁴ Así, sin especificar, no es necesario poner al productor como autor del álbum, podría obviarse siempre.

⁶⁵ Si la serie no ha concluido, sigue activa, se indica fecha de inicio - “presente”.

⁶⁶ Si los Podcast de la serie van numerados se indicará entre paréntesis el número del episodio aquí y así.

3.2.5.2. Citar una serie de televisión.

3.2.5.2.1. Cuando referencias toda la serie.

Benioff, D., Weiss, D. B., Strauss, C., Doelger, F., Caulfield, B. y Martín, G. R. R. (Productores ejecutivos). (2011-2019). *Games of Thrones* [Serie de televisión]. Estados Unidos: Television 360; Grok! Television; Generator Entertainment; Startling Television; Bighead Littlehead.⁶⁷ ← ¿Si la cito *on line* o mediante descarga (digitalizada)?

En “cita Fecha-Autor”: (Benioff et al., 2011-2019). ← *Serie completa*.

Observaciones: v. 3.2.1.4.1.

3.2.5.2.2. Cuando referencias un capítulo de una serie.

Ishiguro, K. (Director) y Yoshioka, T. (Guionista).⁶⁸ (2015). *Nubes en el cielo* (Temporada 1, Episodio 5).⁶⁹ [Episodio de serie de televisión]. En Your lie in April Production Committee.⁷⁰ *Shigatsu wa Kimi no Uso* [Tu mentira en abril].⁷¹ Japón: A-1 Pictures; Aniplex.

3.2.5.2.3. Cuando referencias un capítulo de la serie editado en DVD.

Ishiguro, K. (Director) y Yoshioka, T. (Guionista). (2016).⁷² *Nubes en el cielo* (Disco 1, Episodio 5).⁷³ [Episodio de serie de televisión-DVD].⁷⁴ En Your lie in April Production Committee. *Your lie in April*.⁷⁵ Japón: A-1 Pictures; Aniplex [Licencia de distribución en España: Selecta Visión].⁷⁶

⁶⁷ Los productores ejecutivos se referencian atendiendo a las mismas normas que los autores de los libros, este sería el caso de seis o más autores, por eso en “cita Fecha-Autor” se opta por “et al.” desde la primera citación. Según APA 7ª edición no es necesario indicar “País: Productoras”. En una coproducción de varias productoras se citan todas separándolas por punto y coma. Si estuviese *on line* o para descargar, es decir, digitalizada (en una plataforma o página web) se incluiría esta como fuente y no las productoras, seguida del URL de la serie o de acceso a la web, por ejemplo, HBO o Netflix (v. 3.2.5.2.4). En caso de descarga el URL nunca puede ser el de descarga en tu CPU, sino el de la ventana anterior a la opción de descarga.

⁶⁸ En los episodios se pone el nombre del director y el guionista indicando entre paréntesis su labor/es, ya que hay series que cada episodio es dirigido por un director o escrito por un guionista diferente.

⁶⁹ Hay que identificar el episodio, en caso de serie de TV, el número de temporada y de episodio.

⁷⁰ Cuando el productor no es una persona se indica como si fuese una institución, pero no es necesario indicar (Productor/es ejecutivo/s) o (Productora) en el caso de que el propio nombre lo indique, como ocurre aquí.

⁷¹ Los títulos extranjeros pueden admitir como dato adicional (entre corchetes y sin cursiva) la traducción.

⁷² La fecha no es la misma que en el ejemplo anterior porque es la de edición del DVD., aunque generalmente en los DVD la fecha que viene es la del *copyright* que es la del año del estreno, pero este no es el caso.

⁷³ Pone “disco” y no “temporada” porque se refiere a la edición en DVD.

⁷⁴ Se puede y debe indicar DVD.

⁷⁵ Se utiliza aquí el título de distribución internacional, que es con el que se designa el DVD, el del ejemplo anterior es el título original en romanji (transcripción silábico-fonética de los kanjis japoneses: 四月は君の嘘).

⁷⁶ Como sabéis podemos añadir datos entre corchetes considerados NO obligatorios para clarificar la referencia, en este caso, como hablamos de la edición del DVD en castellano, aunque no sea una productora original del proyecto, parece sensato indicar, como viene en el DVD, quién lo edita y comercializa en España.

3.2.5.2.4. Cuando referencias un capítulo de serie online en plataforma (digitalizada).

Ishiguro, K. (Director) y Yoshioka, T. (Guionista). (2015). Nubes en el cielo (Temporada 1, Episodio 5) [Episodio de serie de televisión]. En Your lie in April Production Committee. *Your lie in April*. Netflix. <https://www.netflix.com/es/>.⁷⁷ ← Si está en Youtube o Facebook, por ej.

En “cita Fecha-Autor” sendos ej.: (Ishiguro y Yoshioka, 2016, mints. 02.22 – 02.56). ← Si se cita

otro capítulo puede dar lugar a referencias gemelas.

3.2.6. Imágenes.⁷⁸

3.2.6.1. Fotografía.

Foto impresa (sin editar) o electrónica (no en red), sin especificar, en exposición o en un archivo particular o público: Apellido, N. autor imagen (año foto). *Título en cursiva* [Tipo de imagen]. Ciudad/Lugar: Museo/Exposición/Colección/Archivo [signatura].

Foto adaptada de un soporte editado o en red: Apellido, N. autor imagen (año foto). *Título en cursiva* [Tipo de imagen]. Si está editada: Editorial/(Apellido, año) en caso de libro o *título revista, vol. (núm.)* en caso de revista; si es virtual Nombre Web. URL

3.2.6.1.1. Fotografía de elaboración propia o de otra persona (ni editada, ni en red).

Arcas, A. (2016). *Portada ms. de A. Vinageras* [Archivo digital]. Sevilla: Archivo de la autora.⁷⁹

Doisneau, R. (1950). *El Beso en el Hotel de Ville* [Fotografía]. París.⁸⁰

3.2.6.1.2. Fotografía adaptada de un soporte físico-editado, digitalizado o electrónico.

Torres, L. (2019). *Diseño SALA VIP* [Linfografía]. Revista *Ar.es*, (02). <https://esadcordoba.com/revista-02-ar-es/> [Traída por referencias (Reinoso, 2019)].⁸¹ ← Nota al pie importante: ¿cómo convertir en referencia el pie de foto?

⁷⁷ En este caso hay que poner el año de la serie, no del DVD. No se pone “disco”, sino “temporada”, que es como lo cataloga la plataforma y en el tipo de documento no se indica “DVD”. En la fuente tampoco se incluiría ni país, ni productoras, solo la plataforma o página web que lo ofrece (v. 3.2.1.4.2). En este caso, por ejemplo, también podría estar el capítulo en YouTube, pero habría que indicar como autor el nombre del canal, como fecha el año en que se sube, etc., igual que un video de YouTube. Si estuviera en Facebook, que podría, como si fuese una entrada de Facebook. En este tipo de plataformas, me refiero a Netflix, no hay una dirección URL o *link* permanente para acceder directamente, hay que poner el URL que da acceso a la plataforma.

⁷⁸ No se indica método “cita Fecha-Autor” porque las imágenes recurren al pie de foto para ello.

⁷⁹ Foto cuya autoría pertenece a un particular, no está publicada, ni digitalizada. En tipo de imagen pongo “archivo digital” porque no está impresa, es un **documento electrónico-no en red**. Se hace de la misma manera cuando refiere una fotografía impresa en soporte se pone [Fotografía], si pertenece a un archivo público o privado, en lugar de poner “archivo de la autora”, se identifica el nombre del archivo; de ser público, lo suyo sería añadir entre corchetes al final la signatura de identificación del fondo bibliográfico. En ciudad/lugar se indica la ciudad donde está el archivo. Por ejemplo, Córdoba: Archivo Provincial de Córdoba o Sevilla: Archivo de Indias.

⁸⁰ Sin especificar. Si se sabe en dónde está expuesta permanentemente, se incluye lugar y sala de exposición o museo, si no se sabe, se pone como viene aquí, indicando en lugar la ciudad donde se realizó la foto (no donde se encuentra). Se podrían incluir las medidas de la imagen real entre corchetes al final de la referencia.

⁸¹ Según el epígrafe 1.2.3.3.1., cuando la foto está tomada de un libro, de una revista o de una web, en nota al pie de foto se indica así: “Nota: Adaptado de” *Título imagen* [imagen o tipo de imagen] por Apellido, N. autor

3.2.6.2. Obra de arte (cuadro, escultura, etc.).

3.2.6.2.1. Sin especificar o vista en directo.

Munch, E. (1893). *El Grito* [Oleo, temple y pastel sobre cartón, 91 x 74 cm.]. Noruega: Galería Nacional de Oslo.⁸²

En “cita Fecha-Autor”: (Munch, 1893). ← No hay páginas, evidentemente.

3.2.6.2.2. Una obra de arte en un catálogo en línea.

Borges, S. (2017). *Tiza amarilla* [Impresión de inyección de tinta pigmentada, 225.7 x 150,5 cm.]. Nueva York: Museo de Arte Moderno.
<https://www.moma.org/collection/works/222506>.⁸³

3.2.6.2.3. Foto de una obra de arte.

Citar según fotografía (v. 3.2.6.1).⁸⁴ ← Nota importante (ver ejemplos).

imagen, año de publicación de la imagen, Fuente. En “Fuente” se indican unos datos u otros según si es libro, revista o web (coincidiendo con lo que se ha indicado en la descripción de 3.2.6.1). Así que, cuando se referencia la foto en el listado bibliográfico, **lo cual es obligatorio**, lo que hay que hacer es una **transformación del orden del pie de foto al orden de la referencia bibliográfica**. ¿Cómo?, para eso están los colores, ¿qué te piensas? En el pie de foto pondría → Nota: Adaptado de *La espiral de la investigación* (p. 26) [imagen] por L. Blaxter, Ch. Hughes y M. Tight, 2000, Gedisa. En su entrada bibliográfica (en referencias), se reordenaría, se pondría Apellido, N., etc. Así → Blaxter, L., Hughes, Ch. y Tight, M. (2000). *La espiral de la investigación* [Imagen]. Gedisa. Al ser el mismo autor el de la imagen y del libro, en la **fuentes** se añade la **editorial**, de no ser así se pondría (Apellido, año) y **en ambos casos** sería obligatorio incluir una entrada en las referencias del libro en cuestión. En este ejemplo NO es necesario indicar (Apellido, año) porque, al coincidir, esos datos ya están en la referencia: Autor. Año. El ejemplo elegido en 3.2.6.1.2. es un artículo en una revista electrónica, por eso se indica el nombre de la **página web** y el **URL**. El [Traída por referencias (Reinoso, 2019)] se refiere a la foto o imagen (“traída” en femenino), no es obligatorio incluirlo, aunque sería recomendable. Digamos que he utilizado un recurso bibliográfico que ya existía para añadir información de manera coherente al método APA. Serviría para indicar que, en las referencias (bibliografía), habéis incluido el artículo de la revista electrónica donde se incluye la foto, facilitando así su localización, solo en caso de hacerlo, ¿eh? Sería conveniente, también, en otro tipo de fuentes; salvo en libro, que se hace obligatoriamente. No se añade la página donde está la foto en ninguno de estos ejemplos porque ya está indicado en el pie de foto.

⁸² Se siguen los mismos criterios de siempre pero sería Apellido, N autor de la obra. Fecha de creación. Título de la obra [Tipo de pieza]. Ciudad-Lugar: Museo/Exposición/Colección. En “tipo de pieza”, donde cabría poner simplemente “pintura”, “escultura”, “serigrafía”, “impresión” o hacer una descripción de la obra en cuanto a técnicas, soporte y medidas; personalmente esto último lo considero más correcto. En “lugar: museo” puede variar en caso de copias hechas por el mismo autor o serigrafías como las de Andy Warhol, ya que habría copias en distintas colecciones. **En este caso, se estaría citando la obra sin apoyo visual (sin imagen).**

⁸³ Se siguen los mismos criterios de la nota anterior, pero se añade, simplemente, el **URL** de la página del catálogo *on line*. En este caso sí hay una imagen con su correspondiente pie de foto, pero no se entiende como una foto de la obra de arte, sino como **digitalización de la obra de arte**. Lo digo porque el pie de foto sería este: *Tiza amarilla* [Impresión de inyección de tinta pigmentada, 225.7 x 150,5 cm.] por S. Borges, Nueva York: Museo de Arte Moderno <https://www.moma.org/collection/works/222506>. Es decir: Título de la obra [tipo de pieza] por N. Apellido autor de la obra, ciudad de ubicación: museo, no título de foto, autor de la foto, fecha de edición de la foto, lugar de ubicación de la foto. **NO se entiende como una foto.**

⁸⁴ En este caso, **en realidad SÍ estás citando una foto**, bien de elaboración propia (v. 3.2.6.1.1), bien adaptada de un soporte físico-editado, digitalizado o electrónico (v. 3.2.6.1.2), solo que el título de la foto debería incluir los datos de la obra artística referenciada, para lo cual cabría añadir los datos pertinentes entre corchetes. **Incluiríais la imagen y su nota a pie de foto.**

Pongo ejemplos:

3.2.7. Comunicaciones.

Apellido, N del autor/es de la comunicación. (Horquilla de días/mes/año). Título de la comunicación dentro de un ciclo de actividades [Tipo de comunicación]. En N. Apellido (Moderador). Título de la actividad que compendia la comunicación susodicha. Lugar-ciudad: Institución organizadora. Recuperado de URL

3.2.7.1. Comunicaciones públicas: conferencia, mesa redonda, ponencia...⁸⁵

3.2.7.1.1. Comunicación pública fuera de un ciclo, sin moderador y no recuperable.

Quintana, R. (17-19 y 24-26 de noviembre de 2014). La interpretación del verso clásico. El verso, herramienta básica del actor [Curso]. Sevilla: Escuela Pública de Formación Cultural de Andalucía.

3.2.7.1.2. Comunicación pública dentro de un ciclo, sin moderador y no recuperable.

Gázquez, A. (14 de marzo de 2019). ¿Qué significa ser radical en teatro contemporáneo? [Conferencia]. En Marzo a escena Radical. Jornadas internacionales de formación teatral. Córdoba: ESAD "Miguel Salcedo Hierro".

3.2.7.1.3. Comunicación pública con moderador dentro de un ciclo y no recuperable.

Ruiz, P., Senso, S., Simón, P. I. y Gázquez, A. (9 de marzo de 2020). La puesta en escena contemporánea [Mesa redonda]. En E. Chivite (Moderador). Marzo a escena. Jornadas internacionales de formación teatral. Córdoba: ESAD "Miguel Salcedo Hierro".

a) Fotografía de una obra de arte de elaboración propia o de otra persona:

Merino, M. (2018). "David" por Miguel Ángel [1502-1504. Mármol; 4,10 m. de alt. Florencia, Galería de la Academia] [Archivo digital]. Córdoba: Archivo de la autora.

Se han añadido los datos de la obra, después de buscar la información, por eso no están subrayados, son datos extras, opcionales. De hecho, en el pie de foto esta información no vendría citada, sería: "David" por Miguel Ángel [Archivo digital] por M. Merino, 2018. (v. nota 81).

b) Fotografía de una obra de arte adaptada de una fuente editada (ej.: capítulo de una enciclopedia de arte):

Archivo iconográfico IGDA. (s. f.). "David" por Miguel Ángel, 1502-1505. Mármol; 4,10 m. de alt. Florencia, Galería de la Academia [Fotografía]. (Hernández, 1988). ← debería referenciarse este libro aparte.

El pie de foto correspondiente: "David" por Miguel Ángel, 1502-1505. Mármol; 4,10 m. de alt. Florencia, Galería de la Academia (p. 92) [fotografía] por Archivo iconográfico IGDA, s. f. (Hernández, 1988). (v. nota 81).

c) Fotografía de una obra de arte adaptada de una fuente virtual:

Merino, M. (12 de julio de 2018). "David" por Miguel Ángel [1502-1504. Mármol; 4,10 m. de alt. Florencia, Galería de la Academia] [Fotografía]. Instagram. https://www.instagram.com/p/BjKQEn0j8v1/?utm_source=ig_web_copy_link.

El pie de foto correspondiente: "David" por Miguel Ángel [fotografía] por M. Merino, 12 de julio de 2018, Instagram, https://www.instagram.com/p/BjKQEn0j8v1/?utm_source=ig_web_copy_link. (v. nota 81).

⁸⁵ Por comunicación pública se entiende la que se hace ante un público, en este caso es uno de los pocos materiales NO RECUPERABLES (es decir, nadie puede retrotraerse en el tiempo e ir a aquella charla, aquella mesa redonda o curso para comprobar que la información que se refiere se citó así en aquella ocasión), que se admite como referenciable, por lo que obliga a un acto de fe. De hecho, si lo que uno hace es un resumen, debe indicarse en el "Tipo de comunicación" [Resumen de una conferencia]. Debe incluirse la fecha completa de duración, no solo la del día que asististe.

3.2.7.1.4. Comunicación pública con moderador y recuperable.⁸⁶

Chivite Tortosa, E. (29 de noviembre de 2016). Metodología científica de los TFG de la ESAD de Sevilla y su posible implicación en la enseñanza de Escritura Creativa en la Universidad [Ponencia]. En M. Nieto Nuño (Moderador). *Primer Coloquio Internacional sobre Creatividad Literaria*. Facultad de Comunicaciones Universidad de Sevilla: Grupo de investigación Literatura y Creatividad. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Jlu1S42llvc> y <https://www.youtube.com/watch?v=qJGAdXFf4MI>.

3.2.7.1.5. Clase magistral y apuntes de clase.

No puede citarse.⁸⁷

3.2.7.1.6. Entrevista hecha por terceros.

Cigala, D. (2 de febrero de 2014). Entrevista a Diego el Cigala: El flamenco en estado puro [Entrevista por P. Motos]. En *El hormiguero 3.0*. España: 7 y acción.⁸⁸

3.2.7.2. Comunicaciones personales: carta, email, entrevista, comentario foro, blog...

3.2.7.2.1. No recuperables (como los WhatsApp).

No puede citarse. ← v. nota 87.

3.2.7.2.2. Comentarios de foros, blog, webs, Instagram, etc. (recuperables).

Apellido, N. del autor comentario. (Día, mes, año, y hora del comentario). Título o primeras palabras (menos de 20) del comentario [Comentario en...]. En N. Apellido persona que inicia ese hilo de conversación, entrada del blog, etc., si no es el mismo. *Título de la conversación, post, etc. (menos de 20 palabras)*. Nombre de la Web. Recuperado el día, mes, año de URL.

Sánchez, C. (3 de junio de 2020 a las 02:54). Hola José, la referencia debe coincidir con la cita [Comentario de un Blog]. En Cerezo Martínez, J. M. *Hola Carlos, si por ejemplo*

⁸⁶ Recuperable se refiere a que esa comunicación se ha fijado de forma permanente, es decir, se encuentra digitalizada, en la red. No “publicada”, eso sería el caso de una Actas de un Congreso (v. 3.2.2.3.2). Lo único que hay que hacer, en este caso, es añadir el URL.

⁸⁷ Este tipo de contenidos al no ser público, propiamente dicho, y no ser recuperable, no puede citarse. Si algo de ese material, como, por ejemplo, un Power Point, es de acceso público en red, puede citarse siguiendo las peculiaridades de citación de la fuente en cada caso.

⁸⁸ El entrevistado debe aparecer como autor y detrás del título entre corchete en “tipo de comunicación” se añade [Entrevista por + N. Apellido del entrevistador]. Si la entrevista forma parte de una revista, periódico, programa de TV, se pone “En” en caso de que el formato específico lo requiera y los demás se hace según cada formato, en el caso del programa de TV en vez de Lugar-ciudad: institución, se debe indicar País: Productora (como en los medios audiovisuales). En caso de programa de TV es reseñable así, sin especificar fuente recuperable, lo mismo que una conferencia, pero cabe la posibilidad de encontrar esta conferencia en YouTube u otras plataformas, en cuyo caso habría que citarlo como video de YouTube. **NO CITAR FUENTES DE LAS PLATAFORMAS DE TV, tipo Televisión a la Carta, ESE MATERIAL CADUCA Y DESAPARECE DE LA RED.**

tenemos el nombre de la entrevistadora. Normas APA (7ª edición). <https://normas-apa.org/referencias/citar-entrevistas/>.

3.2.7.2.3. *Material del archivo (correspondencia, diarios, cuadernos de notas...).*

Apellido, N. autor de la comunicación. (Día/mes/año). Título o primeras palabras (menos de 20) [Tipo de material de archivo, descripción]. Ciudad-Lugar: Nombre del archivo [signatura para localización bibliográfica].

Vinageras, A. (1854-1855). A Juan Eugenio Hartzenbusch [carta, 8 h; 22 x 16 cm.]. Madrid: Biblioteca Nacional de España [Ref.: Documentos del fondo de Papeles de Hartzenbusch, serie Correspondencia profesional y académica].⁸⁹

3.2.8. Casos no especificados.⁹⁰

3.2.8.1. *Traducción de un extracto de un libro original publicada en una revista, digitalizado en una página web.*

Lauretis, T. de. (2012). La tecnología del género. (Trad. A. M. Bach y M. Roulet). Mora, (2), 6-34 [Extracto] de *Technologies of Gender: Essay on Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan Press, 1989 pp. 1-30. Recuperado de <https://www.caladona.org/grups/uploads/2012/01/tecnologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>.

LISTADO TIPO DE FUENTES

3.2.1. Libros (fuente independiente).

3.2.1.1. De un solo autor.

3.2.1.1.1. Enciclopedia.

3.2.1.1.2. Libro de artículos de una misma persona.

3.2.1.2. De dos autores.

3.2.1.3. De tres a cinco autores.

3.2.1.3.1. Escrito todos juntos.

3.2.1.3.2. Escrito por artículos, partes o capítulos.

3.2.1.4. De seis o más autores, pero no más de 20.

3.2.1.4.1. De seis o más autores (libro no colectivo).

3.2.1.4.2. Libro colectivo con menos de 20 autores.

3.2.1.4.3. Libro colectivo con más de 20 autores.

3.2.1.4.4. Libro colectivo (actas de unas jornadas, congreso, simposio, seminario...).

3.2.1.5. Antología.

3.2.1.6. Obra literaria.

3.2.1.6.1. Obra literaria indicando editor y edición.

3.2.1.6.2. Obra literaria indicando traductor o editor

3.2.1.6.3. Obra literaria varios títulos, mismo autor.

3.2.1.6.4. Obra literaria varios títulos de diferentes autores.

3.2.1.6.5. Obra literaria anónima.

3.2.1.7. Libro traído por referencias.

3.2.3.2. Redes sociales (fuentes independientes).

3.2.3.2.1. Video de YouTube u otras plataformas de video.

3.2.3.2.2. Facebook.

3.2.3.2.3. Twitter.

3.2.3.2.4. Instagram.

3.2.3.3. Power Point.

3.2.3.4. Webinario.

3.2.3.5. Enciclopedia electrónica (fuente dependiente).

3.2.3.6. Entrada de un blog (fuente dependiente).

3.2.4. Material audiovisual.

3.2.4.1. Una película.

3.2.4.1.1. Referencia en soporte físico (sin especificar, CD, DVD, VHS, Blue-Ray, CD-Rom, TV, cine...).

3.2.4.1.2. Película digitalizada, on line o para descarga, desde una plataforma o web.

3.2.4.2. Video.

3.2.4.2.1. Video en soporte físico (sin especificar, CD, DVD, VHS, Blue-Ray, CD-Rom, TV...).

3.2.4.2.2. Video digitalizado, on line o para descarga y web no específica de video.

⁸⁹ En casos como este la referencia o signatura de localización en el fondo bibliográfico es necesaria.

⁹⁰ Por muy extraño que sea la fuente que tengas que citar, siguiendo los criterios de homologación establecidos en 3.1 y 3.2, puedes referenciar cualquier fuente, sea cuales sean sus peculiaridades, aquí, de hecho, os dejo un ejemplo bastante raro.

3.2.1.8. Trabajos científicos registrados en una biblioteca (disertaciones no publicadas).

3.2.1.9. Libro digitalizado.

- 3.2.1.9.1. Libro colectivo (de unas jornadas).
- 3.2.1.9.2. Disertación digitalizada (Tesis Doctoral).
- 3.2.1.9.3. Documento o informe digitalizado.

3.2.1.10. Libro electrónico.

- 3.2.1.10.1. Libro electrónico (recurso electrónico).
- 3.2.1.10.2. Edición digital de una obra literaria.
- 3.2.1.10.3. Edición pirata.
- 3.2.1.10.4. Publicación en línea.

3.2.2. Parte de un libro, periódico o revista (fuentes dependientes).

3.2.2.1. Capítulo y/o prólogo de libro no colectivo.

- 3.2.2.1.1. Capítulo de enciclopedia.
- 3.2.2.1.2. Capítulo libro de un mismo autor.
- 3.2.2.1.3. Prólogo de libro.
- 3.2.2.1.4. Prólogo de libro digitalizado.
- 3.2.2.1.5. Parte de una disertación (en este caso digitalizada).

3.2.2.2. Obra literaria en un libro que contiene varias obras literarias.

- 3.2.2.2.1. Cuando todas son del mismo autor.
- 3.2.2.2.2. Cuando son de autores diferentes.
- 3.2.2.2.3. Composición dentro de una antología.
- 3.2.2.2.4. Antología no literaria.

3.2.2.3. Artículo de un libro colectivo.

- 3.2.2.3.1. Artículo libro colectivo.
- 3.2.2.3.2. Artículo libro colectivo de unas jornadas.
- 3.2.2.3.3. Artículo libro colectivo (de unas jornadas) digitalizado.
- 3.2.2.3.4. Artículo libro colectivo (de unas jornadas) electrónico.

3.2.2.4. Artículo en revista.

- 3.2.2.4.1. Artículo de revista.
- 3.2.2.4.2. Artículo de revista digitalizado.
- 3.2.2.4.3. Artículo de revista electrónica (con DOI).

3.2.2.5. Entrada de diccionario.

- 3.2.2.5.1. Diccionario físico.
- 3.2.2.5.2. Diccionario digitalizado.
- 3.2.2.5.3. Diccionario on line.

3.2.2.6. Artículo de prensa.

- 3.2.2.6.1. Artículo de periódico.
- 3.2.2.6.2. Artículo periódico digitalizado.
- 3.2.2.6.3. Artículo periódico electrónico.
- 3.2.2.6.4. Artículo periódico digitalizado de hemeroteca.

3.2.3. Fuentes documentales propias de internet.

3.2.3.1. Artículo de una página web (fuente independiente).

- 3.2.3.1.1. Sin autor.
- 3.2.3.1.2. Sin fecha
- 3.2.3.1.3. Web del propio autor.
- 3.2.3.1.4. De una institución.
- 3.2.3.1.5. Con autor individual.
- 3.2.3.1.6. Una parte de un artículo cuya parte tiene su propio URL.

- 3.2.4.2.3. Desde YouTube, Instagram, Blogs, Facebook, etc. u otras plataformas de video.

3.2.4.3. Canción.

- 3.2.4.3.1. Canción en soporte físico (sin especificar, CD, disco, BSO, video musical).
- 3.2.4.3.2. Canción digitalizada, on line, o descarga, plataformas musicales no web del autor.
- 3.2.4.3.3. Desde YouTube, Blogs u otras plataformas de video (no de música).

3.2.5. Seriaciones.

3.2.5.1. Citar un Podcast.

- 3.2.5.1.1. Cuando referencias una serie de Podcast completa (fuente independiente).
- 3.2.5.1.2. Cuando referencias un Podcast, episodio de la serie (fuente dependiente).

3.2.5.2. Citar una serie de televisión.

- 3.2.5.2.1. Cuando referencias toda la serie.
- 3.2.5.2.2. Cuando referencias un capítulo de una serie.
- 3.2.5.2.3. Cuando referencias un capítulo de la serie editado en DVD.
- 3.2.5.2.4. Cuando referencias un capítulo de serie online en una plataforma (digitalizada).

3.2.6. Imágenes.

3.2.6.1. Fotografía.

- 3.2.6.1.1. Fotografía de elaboración propia o de otra persona (ni editada, ni en red).
- 3.2.6.1.2. Fotografía adaptada de un soporte físico-editado, digitalizado o electrónico.

3.2.6.2. Obra de arte (cuadro, escultura, etc.).

- 3.2.6.2.1. Sin especificar o vista en directo.
- 3.2.6.2.2. Una obra de arte en un catálogo en línea.
- 3.2.6.2.3. Foto de una obra de arte.

3.2.7. Comunicaciones.

3.2.7.1. Comunicaciones públicas: conferencia, mesa redonda, ponencia...

- 3.2.7.1.1. Comunicación pública fuera de un ciclo, sin moderador y no recuperable.
- 3.2.7.1.2. Comunicación pública dentro de un ciclo, sin moderador y no recuperable.
- 3.2.7.1.3. Comunicación pública con moderador dentro de un ciclo y no recuperable.
- 3.2.7.1.4. Comunicación pública con moderador y recuperable.
- 3.2.7.1.5. Clase magistral y apuntes de clase.
- 3.2.7.1.6. Entrevista hecha por terceros.

3.2.7.2. Comunicaciones personales: carta, email, entrevista, comentario foro, blog...

- 3.2.7.2.1. No recuperables (como los WhatsApps).
- 3.2.7.2.2. Comentarios de foros, blog, webs, instagram, etc. (recuperables).
- 3.2.7.2.3. Material del archivo (correspondencia, diarios, cuadernos de notas...).

3.2.8. Casos no especificados.

3.2.8.1. Traducción de un extracto de un libro original publicada en una revista, digitalizado en una página web.

4. Trabajo Fin de Grado

El Trabajo Fin de Grado consiste en un proyecto que el alumnado realizará con objeto de demostrar su formación integral en las competencias adquiridas y los contenidos formativos recibidos, asociados al Título de Grado en Enseñanzas Artísticas Superiores, en la especialidad de Arte Dramático. Será un trabajo individual que cada alumno o alumna desarrollará bajo la orientación y supervisión del tutor o tutora académico, sin malogro de la modalidad grupal. En este sentido, por tanto, debe ser, obligatoriamente, un trabajo original. Las temáticas de los TFG deben estar comprendidas dentro de los contenidos de las asignaturas de la *curricula* de cada especialidad, entendidas como una ampliación lógica de las mismas. Pero debería implicar un grado de dificultad mayor a los trabajos realizados durante los años de estudio, dificultad que debe y puede fundamentarse en la investigación teórica y creativa.

Este proyecto incluirá una parte teórica por escrito que, de hecho, debe responder a las metodologías científicas de los trabajos académicos (uso de fuentes documentales de fiabilidad, establecimiento de hipótesis de trabajo, presentar una estructura adecuada al proceso de investigación y generar un conjunto de conclusiones fundamentadas y consecuentes con los objetivos propuestos). En su carácter creativo implica la integración de los lenguajes, procedimientos, conceptos y saberes adquiridos para conseguir transmitir al espectador las sensaciones, emociones y el sentido de la creación escénica. Dada la naturaleza artística de estas enseñanzas, las investigaciones teóricas deben atender a la praxis escénica, de modo que se consiga la imbricación deseable de la práctica a la teoría y viceversa. La originalidad y novedad de los trabajos puede dirigirse no solo a temáticas novedosas, sino a un grado de innovación que puede atender a diferentes aspectos: enfoque, objetivos y metodología creativa, etcétera. Este grado de innovación es deseable, aunque teniendo en cuenta que el TFG es solo un primer acercamiento al mundo de la investigación profesional y, a la par, debería ser la culminación del proceso de aprendizaje para el alumnado y asimilación de los procedimientos propios de trabajos académicos.

4.1. Modalidades del TFG

Según las Instrucciones dadas por la Junta de Andalucía (BOJA 126, de 1 de julio de 2024) el proyecto a realizar en el TFG de Arte Dramático puede adoptar cuatro modalidades:

- a) Monografías y disertaciones de carácter documental, analítico o investigador.

- b) Trabajos de creación o interpretación artística.
- c) Proyectos de carácter profesional.
- d) Trabajos derivados de la experiencia desarrollada en prácticas externas.

4.1.1. Monografías y disertaciones de carácter documental, analítico o investigador.

Este tipo de trabajo debe estar fundamentado en una investigación sobre fuentes bibliográficas y/o de otros tipos, adoptando una metodología científica acorde al tema elegido. Su extensión recomendada es de entre 40 y 50 páginas (sin contar portada, contraportada, hojas de respeto, índice, imágenes, bibliografía y anexos). El soporte de entrega será debidamente encuadernado en folios blancos en formato A4. Para la Defensa puede hacerse uso de lecturas dramatizadas, uso de programas tipo Power Point, Prezi, maquetas, diseños escenográficos, proyección de video, etc., en cuyo caso contará como parte de la defensa, será evaluada como tal y contabilizará como tiempo de exposición.

Se trata de realizar, por tanto, un trabajo por escrito centrado en una investigación teórica *per se*, científica y documentada, sobre un tema concreto, necesariamente relacionado con el mundo de lo teatral, puede ser de carácter documental, analítico, humanístico, histórico-literario, etc. **En esta modalidad, el trabajo escrito (investigación) se valorará sobre un 80% (tendrá una extensión de entre 40 y 50 páginas) y la defensa (de incluir lecturas dramatizadas, interpretaciones o cualquier otro medio artístico o no, que sirva como ejemplificación o para la exposición, será motivo de su valoración y comprenderá parte de su duración, no más de 30 minutos) se valorará sobre un 20%.**

4.1.1.1. Ejemplos de trabajos de investigación en Escenografía.

- Historia y evolución de edificios teatrales.
- Análisis de propuestas escenográficas (de una misma obra a lo largo de la historia, de la producción de un diseñador/a, de las propuestas escénicas realizadas por diferentes diseñadores para la producción literaria de un mismo autor/a).
- Estudio de conceptos artísticos, teóricos o industriales contemporáneos aplicados al diseño teatral (perspectiva, percepción visual, seriación, impresión 3D).
- Investigación de materiales (puede incluir a modo de anexo muestras).
- Análisis de un elemento escenográfico en el contexto de una época o estilo teatral (la indumentaria, la iluminación, la escenografía en la época del cuplé, en el teatro épico, en las representaciones de Shakespeare en la España del siglo XX).

- Elementos escénicos vinculados a la puesta en escena: la música, las artes gráficas, las proyecciones, la danza, la indumentaria, etc., en la obra de un dramaturgo/a, un director/a, de un coreógrafo/a, un diseñador/a (ej: León Bask).
- Otros trabajo que se adecuen al formato teórico.

4.1.1.2. Ejemplos de trabajos de investigación en Interpretación.

- Estudio de formas teatrales específicas: *performance*, *happening*, títeres, teatro oriental, danza-teatro, cabaret, unipersonal, microteatro...
- Estudios de conceptos teatrales: teatro social, amateur, infantil, independiente...
- Estudios de un arquetipo: a lo largo de la historia, en la obra de un autor/a, la reelaboración de un arquetipo en la dramaturgia actual.
- Estudio y análisis de la obra de un autor/a, de una generación, de una época, tema...
- Estudios de géneros fronterizos en función o contraste con el código teatral: webseries, ciberteatro, teatro-cine, televisión, YouTube...
- Estudios de género (feminismo) aplicados a la obra de un autor/a, de una generación, de una época...
- Otros trabajos que se adecuen al formato teórico.

4.1.2. Trabajo de creación o interpretación artística.

Este tipo de trabajo puede responder a trabajos de carácter escénico-creativo, en general, y/o de escritura dramática.

4.1.2.1. Trabajo de creación o interpretación artística escénico-creativos.

Se refiere a trabajos creativos a realizar en un espacio escénico. Desde la perspectiva de la Interpretación, podrían ir desde el campo de la dirección de una puesta en escena, hasta la representación actoral, pasando por investigar metodologías interpretativas u otras, etcétera. Y en el campo de la Escenografía, implicaría las realizaciones físicas a escala 1:1 de decorados, vestuario teatral o iluminaciones prácticas, por ejemplo, pero también trabajos a escala de índole profesional (maquetismo). Puede incluirse en el trabajo escrito, a modo de anexos, cualquier documentación que se estime necesaria para la comprensión del proyecto, por ejemplo: proyecto de dirección, cuadernos de trabajo, plan de producción, planos de escenografías, de iluminación o confección de vestuario, etc. Con respecto al tipo de planos de los trabajos escenográficos, que podrían incluirse como parte del cuerpo de trabajo, véase 4.1.3.2. Este material anexo, especialmente en el caso de aquel que equivalga

a otra modalidad de TFG, no requerirá un grado de desarrollo similar al esperado en dichas modalidades o submodalidades, sino que debe atender a un grado de realización básico y de utilidad como mero material adjunto. Por ejemplo, en el caso de un trabajo de interpretación, si el alumnado adjunta un cuaderno de dirección o una adaptación dramática, ambos elaborados por él/ella mismo/a, no requerirá un grado de realización similar a la modalidad de proyecto de dirección o de escritura dramática, sino lo estrictamente necesario para aportar información que facilite la valoración del esfuerzo realizado por el alumnado.

Dentro de la representación actoral cabe distinguir interpretaciones musicales, coreográficas o interpretativas. Los trabajos de dirección aquí referidos son aquellos que atienden en su evaluación al proceso global (proyecto de dirección, dirección propiamente dicha y resultado escénico). Estos trabajos escénico-creativos podrán presentarse en directo el día de la defensa (para ello se dispondrá de aulas de interpretación y, en el caso, de los trabajos de realización escenográfica, por ejemplo, en los de iluminación, se estudiará, para la ocasión, la posibilidad de emplear espacios que respondan a los requerimientos técnicos necesarios). No obstante, se podrá presentar estos productos escénico-creativos, en caso de no optar por la presentación en directo, mediante soporte digital y grabado para su necesaria reproducción o visualización no presencial, sin perjuicio alguno de la nota. En este último caso, debe facilitarse la grabación al tribunal en la misma fecha que se hace entrega del material escrito. **En esta submodalidad, el producto artístico, grabado o representado en directo, se valorará sobre un 60% (no será inferior a 15 minutos ni superior a 30 minutos de duración); el trabajo escrito, sobre un 20% (que tendrá una extensión de entre 10 y 15 páginas) y la defensa un 20% (de representarse en directo, durante la defensa, NO se atenderá a la puesta en escena como parte integrante de la misma, ni en lo que a duración se refiere, no más de 30 minutos, ni para su valoración).**

4.1.2.1.1. Ejemplos de trabajos escénico-creativos en Interpretación.

- Trabajos de dirección: trabajos de dirección desde la perspectiva de directores concretos (Kantor, Grotowski, Meyerhold, La Zaranda...), siguiendo un estilo específico (surrealismo, absurdo, clown), analizando un concepto específico dentro de la obra (como la locura, la incomunicación, otros).
- Trabajos de puesta en escena: desde la antropología teatral (Távora, Lebrijano, Barba), atendiendo a géneros peculiares (*performance*, teatro-danza, teatro oriental, *happening*,

burlesque, cabaret, títeres), desde los estudios de género y transgénero, planteamientos de interpretación ante la cámara...

- Trabajos de configuración del personaje: naturalización del verso, doblaje, técnica vocal, teatro físico, otros lenguajes (por ejemplo, lengua de signos).
- Otros trabajos que se adecuen a la modalidad escénico-creativa.

4.1.2.1.2. Ejemplos de trabajos escénico-creativos en Escenografía.

- Maquetas (no virtuales), confección de vestuario o mobiliario a escala, títeres, máscaras...
- Trabajos de realización escenográfica como un diseño de iluminación, de una escenografía (decorado), de un vestuario, mobiliario, utilería, todos a escala 1:1.
- Investigación de materiales o de la aplicación en la realización escenográfica de conceptos tales como la perspectiva o la percepción visual, etc., llevada a la praxis.
- Otros trabajos que se adecuen a la modalidad escénico-creativa.

4.1.2.2. De escritura dramática.

Implicaría obras de teatro o guiones cinematográficos originales o adaptaciones dramáticas (de cine a teatro y viceversa, de narrativa a teatro o a cine, de teatro a teatro, etc.). Consta, por tanto, de un trabajo de escritura creativa y del trabajo escrito. El trabajo de escritura **NO debe tener más de 30-40 páginas y no debe ser inferior a 20 páginas**. Se recomienda el uso de Times New Roman 12 (u otras letras legibles, tipo Arial o Calibri).

En esta submodalidad, el producto artístico-literario se valorará sobre un 60% (tendrá una extensión no inferior a 20 páginas, ni superior a 40); el trabajo escrito se valorará sobre un 20% (tendrá una extensión de entre 10 y 15 páginas) y la defensa (de incluir lecturas dramatizadas, interpretaciones o cualquier otro medio artístico o no, que sirva como ejemplificación o para la exposición, será motivo de su valoración y comprenderá parte de su duración, no más de 30 minutos) se valorará sobre un 20%. Podría añadirse, con anterioridad, de desearse, algún tipo de escenificación grabada en formato digital a modo de anexo del producto artístico-literario, que debería acompañar al texto en Pen Drive el día de la entrega. El trabajo escrito debería incluir en anexo fotocopia de la obra original, en caso de adaptación.

4.1.2.2.1. Ejemplos de trabajos de escritura dramática.

- Adaptación de novela u otro tipo de género no teatral a teatral.
- Adaptación de otra obra teatral: adaptando tamaño, espacios, número de personajes...

- Adaptación de teatro a género cinematográfico.
- Adaptación de obra teatral o no a un estilo o género: (improvisaciones, clown, absurdo, posdramático..., o a un género dramático concreto: monólogo, tragedia, parodia...).
- Obra original o colección de piezas: de teatro, guion cinematográfico, obras basadas en..., continuaciones de...
- Otros trabajos que se adecuen a la modalidad de escritura dramática.

4.1.2.2.2. Cuestiones formales del texto dramático.

Aunque no existe un modo específico a nivel formal de cómo escribir una obra de teatro, sí es cierto que existen unas funciones o necesidades específicas que pueden solventarse de diferentes maneras. En este sentido, en primer lugar, el texto dramático debe diferenciar el diálogo del paratexto. El paratexto es, por definición, todo lo que no es diálogo, es decir, los nombres de los personajes y las acotaciones. Los nombres de los personajes deben escribirse siempre de manera que llamen la atención del lector, tanto en las entradas del diálogo como en las acotaciones. Es por ello que se hace uso de la sangría francesa a 1 o 1,27 cm, de modo que quede una columna, a la izquierda de la página, libre de diálogo, facilitando la visualización de las entradas de los personajes. Por lo general, suelen indicarse en mayúscula sostenida o versalita y en redonda, hay quien las pone en minúscula y destacan en negrita, aunque no es lo más ortodoxo. En la entrada de cada personaje, tras el nombre, tradicionalmente se emplea o empleaba un signo gráfico muy específico el  que, no obstante, se ha visto sustituido recientemente por otros (los dos puntos, el punto, un guion).

Las acotaciones pueden ser de dos tipos: extratextuales e intertextuales, es decir, las que implican o afectan a toda la acción y las que son específicas de la frase o acción que desempeña el personaje que habla. Estas últimas suelen indicar actitudes o tonos en la dicción de la frase del personaje que interviene, aunque pueden abarcar otros aspectos, pero siempre vinculados a la frase que se enuncia. Suelen indicarse entre paréntesis y en cursiva, mientras que las extratextuales suelen ir en cursiva y sin paréntesis, aunque podéis encontrarlas también entre paréntesis. Lo que sí es cierto, es que estas últimas suelen ir con un salto de línea delante y detrás de ellas, que las separan del diálogo y con sangría a la izquierda (idéntico o algo mayor a la estipulada para el diálogo). De hecho, podría adoptarse para ellas el mismo formato que las citas largas, con el cuerpo de letra a 11, sangradas y

saltos de línea (como una estampita en la página). Por tanto, lo único que **no aparecerá en cursiva** en las acotaciones serán **los nombres propios de los personajes**.

↙ **nombre personaje versales y redonda, seguido del signo indicador de enunciado**

GANI. No sabemos bailar ninguno.

↙ **acotación intertextual**

OSO. Es una pena. *(Chasca los dedos. El djembé deja de sonar)* Yo os iba a dejar subir al barco si bailabais un poquito.

FRIDAY. ¡Yo bailo!

-----salto de línea-----

↙ **acotación extratextual (letra a 11)**

OSO *chasca los dedos. El djembé vuelve a sonar.* FRIDAY *mira a* OLUSEGUN. *Comienza a hacer movimientos torpes en el sitio. Entra* OJKWU *con una bandeja y varios vasos.* OSO *se levanta, baila con* FRIDAY.

↖ **nombre del personaje en versales y redonda en la acotación**

↖ **sangría de toda la acotación**

-----salto de línea-----

OSO. ¿Quieres un poco de té, hijo?

Otro aspecto peculiar de las acotaciones textuales es el uso de los signos de puntuación, que deberían adecuarse a las normativas de la RAE y el uso del paréntesis. Habrá carencia de signo gráfico delante o detrás del paréntesis de la acotación para indicar a qué parte del diálogo se vincula e irá delante o detrás de este para indicar si es anterior o posterior a la frase. Así, pues, pueden estar vinculadas o desvinculadas y ser anteriores o posteriores al diálogo.

Anterior desvinculada o de anterioridad:

MARÍA.- *(Para de llorar, se enjuga las lágrimas, respira varias veces).* Yo, yo, yo, yo..., siempre, ¡hum...!, yo, yo, yo.

← La acción de la acotación es **anterior** y no simultánea, ya que hay un punto tras el paréntesis de la acotación. Esto implica que es una acción totalmente desvinculada del diálogo y el actor debe tener en cuenta que la única relación que hay entre acción y diálogo es contextual.

Anterior vinculada o de simultaneidad:

MARÍA.- *(Entre dientes)* Yo, yo, yo, yo..., siempre, ¡hum...!, yo, yo, yo.

← La acción de la acotación es **simultánea**, de hecho, condiciona el modo en que se dice la frase. Nótese que no hay ningún signo gráfico delimitando la acotación, solo el paréntesis, ni dentro ni fuera de este. Existe, pues, una relación semántico-emocional entre acción y diálogo.

Posterior vinculada o de continuidad:

MARÍA.- No te aguanto más *(sale pegando un portazo)*. ← La acción de la acotación es posterior a la dicción de la frase, pero vinculada con esta, nótese que empieza por minúscula, indicando una clara reacción causa-efecto **de continuidad**. De hecho, la frase implica indirectamente la actitud previa del personaje, como si anunciase la acción posterior, aunque esto no siempre tiene por qué ocurrir así, es lo habitual.

Posterior desvinculada o de posterioridad:

MARÍA.- No te aguanto más. *(Le mira, sale y pega un portazo)*. ← Nótese que la acotación empieza por mayúscula, lo que la desvincula del enunciado anterior, que además tiene un punto, indicando su **posterioridad**. Al llevar un punto tras *portazo)*. es una acción totalmente desvinculada del diálogo, debes tener claro cuándo y cómo se acciona, ya que la relación es solo la de una cadencia de acciones.

Dichos recursos puedes combinarse: MARÍA.- No te aguanto más (pegando un golpe. Entre dientes) Yo, yo, yo, yo... ¡Aaaaah! ← La primera parte de la acotación implica una acción posterior a la frase que la antecede (causa-efecto) **de continuidad** y la segunda parte, tras el punto, indica, en este caso, una acción **simultánea** a la frase que la sigue. Por tanto, cuando en una acotación de posteridad hay un punto en su interior, hay que analizar si el resto de la acotación se vincula o no al diálogo que sigue, si lo hiciese tras el paréntesis de cierre no habría ningún signo gráfico. Dicho de otro modo, **esto es incorrecto**: MARÍA.- No te aguanto más (pegando un golpe). (Entre dientes) Yo, yo... ¡Ah! ← No se ponen dos acotaciones, solo una.

Oso.- Es una pena. (Chasca los dedos. El djembé deja de sonar) Yo os iba a dejar subir al barco si bailabais un poquito. ← En este caso se trata de una acotación de **posterioridad** combinada con una de **simultaneidad**, frase y ausencia de música son a la vez, pues existe una relación semántico-emocional.

4.1.2.2.2. Cuestiones formales del texto cinematográfico.

En el guion cinematográfico existen peculiaridades muy específicas. Para empezar la caja del texto es más estrecha, dejando **márgenes** en blanco más amplios a derecha e izquierda, donde se supone que el intérprete, la dirección o cualquier otro miembro de la producción puede incluir notas manuscritas marginales, esa es la razón. Por tradición sigue empleándose un tipo de letra similar a la de las antiguas máquinas de escribir, como la Courier New 12, pero ya que los márgenes delimitan mucho el texto, el interlineado en general podría ser más pequeño, de 1.15, por ejemplo. Los **nombres de los personajes** también se escriben en **redonda y mayúscula sostenida**, pero van **centrados** en la página encima de la intervención de cada uno. No les sigue ningún signo, solo se cambia de línea.

Número de página → 4 .

Transición → FUNDE A:

Encabezado ▾

SEC. 3. CASA DE MARTA – HABITACIÓN DEL FONDO – INT. MEDIODÍA.

Personaje → MARTA (OFF) ← Voz

(Desesperada) ← acotación

Descripción ▾

-----salto de línea-----

Márgenes ▾

Alrededor suya una aglomeración de muebles desordenados, trastos y cosas que parecen apiladas. Denotan cierto gusto por el color blanco y los detalles vintage.

← Márgenes

-----salto de línea-----

← Diálogo (a bandera)

¿Cuándo terminará esto? Llevan ya casi dos semanas pintando. ¡No puedo más! Yo, yo...

← -----34 caracteres como máximo----- →

El guion de cine también tiene **acotaciones**, se indican siempre en una **línea inferior**, **entre paréntesis**, suelen emplearse para indicar acciones emotivas y/o tonales del personaje. Y además hay un paratexto descriptivo, llamado “**descripción**”, que indica lo que ve la cámara, que evita expresiones expletivas como “se ve”, “enfoca”, etc., y debe evitar alusiones de carácter emotivo. Esta parte del texto ocupa el ancho completo de la línea. Lo más propio o peculiar de un guion cinematográfico literario es lo que se llama “encabezados”, se indican siempre en mayúscula sostenida y en algunos casos con abreviaturas, lleva un orden preciso: **número de secuencia**, **lugar donde transcurre la escena**, **si es interior o exterior y la hora del día**. El diálogo va justificado a bandera y la línea, que no puede tener más de 34 caracteres, debe ir en el centro de la página. Otros elementos particulares son las transiciones y la voz en *off* para indicar que lo que escuchamos es una frase sobrepuesta al sonido de la imagen. Existen programas informáticos para escribir guiones y obras de teatro (CeltX o Final Draft, por ejemplo), que pueden ayudarte en la redacción de tu original.

4.1.3. Proyectos de carácter profesional.

Esta modalidad atenderá a trabajos que, dirigiendo sus esfuerzos a la futura realización de un proyecto artístico de creación, no llegan a su realización física. Así, por ejemplo, proyectos escenográficos a nivel de diseño, trabajos de dirección que se manifiesten en proyectos de dirección, trabajos pedagógicos que no se llevan a término (intervención pedagógica) o trabajos de producción que impliquen una futura promoción o presentación a mercado teatral (lo que implica dossier, costes de producción, etc.).

4.1.3.1. Intervención pedagógica.

Consiste en un trabajo destinado a diseñar-proyectar un programa de intervención pedagógico relacionado con las especialidades o asignaturas de la carrera, que debe concretarse en una guía docente y en la elaboración de material didáctico, incluyendo el análisis del contexto socio-cultural de la zona o alumnos específicos. Debe ser verosímil, realizable y atender a un centro o contexto real, por lo que debe atenderse, si fuese necesario, a las leyes de respeto de la privacidad de los participantes, así como al consentimiento de los tutores en caso de minoría de edad u otras circunstancias.

Se debe centrar en un problema a intervenir e incluir una justificación de vuestro enfoque de trabajo y unos objetivos a solucionar básicos. En lo tocante al estado de la cuestión debe atender o, al menos, incluir un “marco teórico”. Es decir, el planteamiento de

las líneas pedagógicas aplicables al objeto de estudio, que en este caso podría ser un grupo de personas “alumnado”, una población, un centro, área... ¿Existen planteamientos teóricos previos al vuestro que sirvan para apoyar vuestra propuesta o puedan complementarla?, ¿aspectos puntuales de otras teorías aplicables a vuestro objeto de estudio?, ¿pueden estos potenciarse o variarse en función de este?

En cuanto al cuerpo de trabajo, se diferenciará, al menos, una parte dedicada al análisis del contexto socio-educativo (marco legislativo pertinente, descripción y análisis previo del centro, área y/o población a quien la intervención se dirige, etc.) y otra que consistirá en la propuesta de intervención, propiamente dicha, con una estructura similar a la de una unidad didáctica o situación de aprendizaje (descripción de la propuesta, objetivos específicos, competencias, contenidos, metodología pedagógica, programación, actividades y temporalización, recursos, evaluación, autoevaluación de la propia propuesta, pudiendo incluir, en cuerpo de texto o a modo de anexo, también fichas evaluativas, modelos de ejercicios y diseño de material didáctico).

En esta modalidad, el trabajo escrito (proyecto de intervención pedagógica) se valorará sobre un 80% (tendrá una extensión de entre 40 y 50 páginas) y la defensa (de incluir lecturas dramatizadas, interpretaciones o cualquier otro medio artístico o no, que sirva como ejemplificación o para la exposición, será motivo de su valoración y comprenderá parte de su duración, no más de 30 minutos) se valorará sobre un 20%.

4.1.3.1.1. Ejemplos de trabajos de intervención pedagógica en Interpretación.

- Diseño de una intervención pedagógica que responda a necesidades de contextos educativos especiales: invidente, con discapacidad auditiva y/o del habla, infancia, contexto escolar desfavorecido, contexto en ONG, planteamientos terapéuticos, dificultades psicomotrices, intelectuales, autismo (desde, si se considera oportuno, diferentes técnicas teatrales: *performance*, teatro de contacto, mimo, clown, máscara neutra, otros).
- Otros trabajos que se adecuen a la intervención pedagógica.

4.1.3.1.2. Ejemplos de trabajos de intervención pedagógica en Escenografía.

- Desde el punto de vista escenográfico: diseño de una intervención pedagógica mediante la creación de títeres, máscaras, caracterización, maquetas, diseño artístico de escenografía...

- Diseño de una intervención pedagógica en contextos urbanos, rurales y/o desfavorecidos que no impliquen la intervención de personas sino espacios, conductas sociales y otros aspectos fuera del contexto de centro educativos.
- Otros trabajos que se adecuen a la intervención pedagógica.

4.1.3.2. Proyecto escenográfico.

Incluyen aquellos proyectos escenográficos (espaciales, lumínicos, diseño de vestuario, etc.) o la investigación de materiales, dado que implican las muestras y resultados de la misma, siempre a una **escala inferior a 1:1**. Deben incluir, en el caso de diseños espaciales, el diseño básico (planta/s, alzado, perfil/es y/o sección/es) de cada cambio escenográfico que exija la producción, así como los planos de corte, despiece, montaje, detalle y ubicación necesarios. En el caso de diseños de iluminación: bocetos de iluminación, plano de luces general, plantilla de cada escena y/o por secuencias (con los correspondientes pies de entrada), detalles de efectos, etc. En caso de diseño de vestuario, además de los figurines, deberían incluirse los planos de corte, patronaje y presupuesto de producción. En cualquiera de los casos sería conveniente la inclusión de redenterizados en perspectiva (infografía) y la producción técnica (coste). El material gráfico que haga uso de programas de ordenador debe responder a las exigencias de adecuación a los principios del dibujo técnico.

El trabajo escrito puede adaptar los apartados que lo permitan (cuerpo de trabajado) para servir como justificación escrita del proyecto, que debe presentarse encuadernado, en formato A4 y con los planos doblados, según el caso, siguiendo las normas de pliegues de la ISO. Cabe la posibilidad de presentarse todo (trabajo + proyecto) en una sola carpeta de proyectos. Se requerirá, de haberlo, soporte digital. **En esta submodalidad, el diseño escenográfico (planimetría, bocetos, diseños técnicos o artísticos, diseño de secuencias, etc.) se valorará sobre un 60%; el trabajo escrito, justificación escrita del proyecto, sobre un 20% (tendrá una extensión de entre 10 y 15 páginas, que podría ir encuadernado o no en la carpeta de proyectos, yendo delante de la planimetría, etc.) y la defensa (de incluir lecturas dramatizadas, interpretaciones o cualquier otro medio artístico o técnico, que sirva como ejemplificación o para la exposición, será motivo de su valoración y comprenderá parte de su duración) se valorará en un 20%. Podría añadirse, con anterioridad, de desearse, algún tipo de escenificación grabada en formato digital a modo de anexo del proyecto escenográfico, que debería acompañar a la carpeta de proyecto o a la encuadernación de la planimetría, bocetos, etc. El trabajo escrito debería incluir en**

anexo fotocopia, de existir algún texto dramático tomado como base para el proyecto escenográfico.

4.1.2.3.1. Ejemplos de trabajos de proyecto escenográfico.

- Investigación, propuesta y alzamiento infográfico de edificios teatrales del pasado.
- Aplicación de técnicas contemporáneas a elementos teatrales tradicionales.
- Aplicación de sistemas de recursos industriales al diseño escenográfico.
- Principios arquitectónicos o visuales aplicados al diseño escenográfico.
- Diseño de escenografías, diseño de luces, vestuario (figurinismo), diseños de caracterización, de títeres, máscaras y otros.
- Maquetas virtuales.
- Otros trabajos de diseño o a escala relacionados con lo teatral (que no sean maquetas).

4.1.3.3. Proyecto de un espectáculo.

Consiste en la idea de diseñar-promover un espectáculo, lo que implica determinar el espectáculo a niveles de producción y comercialización, incluyendo la idea de dicho producto teatral, la fijación de texto (elección del texto, adaptación o versión), establecer necesidades de la producción y costes, tanto a nivel de equipo artístico, técnico, como necesidades escenográficas y de traslado y movilidad (a grandes rasgos), pero desde un planteamiento real de los costes y requerimientos de contratación, etc. En el trabajo escrito, el estado de la cuestión podría atender a un posible estudio de mercado, así como cuestiones temáticas, textuales, estéticas, etc. En el cuerpo de trabajo habría que atender a la idea de dicho producto, ya señalada, y, en otros apartados, aspectos como el plan de marketing: estrategias de ventas, de publicidad y promoción (si pudiesen hacerse en un contexto real, local, provincial, regional, nacional, mejor que mejor) lo que podría manifestarse en cartas a programadores, cartelería, etc., que deberían clarificarse por escrito en cuerpo de trabajo (en lo tocante a diseño y estrategias) e incluirse, ya diseñado, como anexo al trabajo escrito. Así mismo, sería conveniente dedicar parte del cuerpo de trabajo a otros aspectos como problemas de producción y/o promoción (costes, marketing, traslado y movilidad del espectáculo, marca de empresa, etc.) y/o aclaraciones sobre el diseño, intenciones y estrategias de la producción de un tráiler y un dossier de promoción y venta del espectáculo.

De hecho, el proyecto deberá incluir un video promocional a modo de tráiler o teaser de entre 1 y 3 minutos de duración, que, por definición, debe incluir los mejores momentos del espectáculo a nivel de realización y estética, un texto (audio) que sirva de presentación y sinopsis, así como atender a una calidad de realización importante. Y, por otro lado, debe presentarse un dossier, por separado, maquetado profesionalmente, con imágenes, que dé cuenta de todo el proyecto (idea, equipo, producción) y que atienda estéticamente a la marca de empresa. En cuanto a la defensa, no debe incluir lecturas dramatizadas, interpretaciones o cualquier otro medio artístico, que sirva como ejemplificación o para la exposición, ya que eso es lo que se debe producir en formato audiovisual y gráfico. Sí podría y debería presentarse mediante Power Point o Prezi u otro medio de exposición, adoptando un formato de promoción y venta del producto ante el tribunal, por lo que debería guardar cierta relación estética global, atendiendo a la marca comercial diseñada.

Esta submodalidad consistirá en un proyecto de un espectáculo que se valorará sobre un 80%, debe incluir un trabajo escrito (40%), un dossier (20%) y un teaser (20%). El trabajo escrito tendrá una extensión de entre 15 y 30 páginas, el video promocional a modo de tráiler o teaser tendrá una duración no inferior a un minuto y máxima de 3 minutos (deberá entregarse en Pen Drive), y maquetado profesionalmente, por separado, se entregará un dossier (de no menos de 8 páginas y no más de 15, con imágenes), ambos adjuntos al trabajo escrito, y, por otro lado, se realizará la defensa, que tendrá una duración de 30 minutos y se valorará sobre un 20%.

4.1.3.4. Proyecto de dirección.

Esta submodalidad consistirá en la realización de un proyecto de dirección con todos sus apartados y requerimientos. No se evaluará ni la praxis de la dirección ni el resultado artístico de dicha dirección, pues, el trabajo consistirá en un proyecto que incluirá todo el proceso de investigación necesario para un director/a en su puesta en escena (con todos los elementos de significación: el espacio escénico, lumínico, sonoro, etc.). El proyecto de dirección se acogerá al formato del trabajo escrito desarrollado por las directrices de TFG, distribuyendo el contenido en la introducción, estado de la cuestión y cuerpo de trabajo. Este trabajo escrito (proyecto de dirección) se valorará sobre un 80% y debe tener una extensión de entre 40 y 50 páginas. La defensa se valorará sobre 20% y tendrá una duración de 30 minutos (de acoger lecturas dramatizadas, representación, etc., deberá evaluarse dentro de la duración y porcentaje de la memoria. Si se incluyesen como anexo al proyecto

de dirección, entregándose, por tanto, en formato digital, se entregaría el día de entrega y se valoraría como anexo del trabajo escrito). De trabajarse sobre un texto base, versión y/o adaptación de un texto, deberá entregarse anexo al trabajo escrito fotocopia de la obra y/o texto fijado o adaptado.

El trabajo escrito en esta modalidad podría incluir en el estado de la cuestión aspectos a tratar como investigaciones sobre el autor/a y su obra, todo tipo de documentación y fuentes sobre la obra en cuestión, así como información y críticas sobre montajes anteriores, por ejemplo. El cuerpo de trabajo, por su parte, debería atender al cotejo de ediciones y elección de texto, el análisis sincrónico del texto y sus implicaciones originales (determinación de la temática de la obra, jerarquía de diversos temas, estructura externa e interna, estudio de personaje/s, niveles de acción, el tiempo y espacio/s), así como a la propia propuesta de dirección (que debe presentar una lectura concreta contemporánea, atender al núcleo de convicción dramática, subrayados analógicos y elección de la estética y estilística). **Se siga o no esta estructura propuesta para el proyecto de dirección, es conveniente indicar o referenciar el autor/a teórico que se sigue en lo tocante a las partes que debe presentar un proyecto de dirección.**

4.1.4. Trabajos derivados de la experiencia desarrollada en prácticas externas.

Los trabajos que se desarrollen dentro del contexto de las prácticas externas deben y pueden hacer referencia al proceso y desarrollo de las mismas, así como crecer desde los conocimientos y conceptos adquiridos por el alumnado durante dichas prácticas. **El tribunal deberá tener en consideración a la hora de su evaluación el aprovechamiento y vinculación de las mismas con el TFG de forma positiva.**

4.1.4.1. Desde la perspectiva de las modalidades anteriores.

Esta modalidad, a su vez, se puede dividir en cuatro submodalidades: teórica, que implica la realización de un trabajo monográfico o disertación documental, analítica o investigadora (por ejemplo, después de haber realizado una prácticas en un centro de documentación teatral u otro contexto similar); teórico-práctica, que implica la realización de un proyecto de carácter profesional (por ejemplo, después de haber realizado unas prácticas como ayudante de dirección, de producción, del escenógrafo, iluminador, figurinistas, técnico, etc.); y práctica, que implica la realización de un trabajo de creación o interpretación (por ejemplo, después de realizar las prácticas en un escuela, compañía u otro contexto que implique la continuación de la metodología interpretativa seguida, la

temática, modo de trabajo, etc.). En último lugar, habría que hablar de los trabajos pedagógicos de investigación-acción, que podría responder al contexto de prácticas externas de carácter educativo como ONG, centros especiales, academias, institutos, ayuntamientos... Se especifica en qué consiste en el siguiente apartado.

4.1.4.2. Trabajos pedagógicos de investigación-acción.

Implican una intervención pedagógica que además tiene como finalidad un trabajo creativo, que será motivo de exposición durante el TFG, presentado en soporte audiovisual o bien en directo el día de la defensa. Requiere de un contexto educativo en que se imparta un taller o curso que tenga como finalidad mejorar una situación deficitaria detectada en un grupo de personas, que serán, a la vez, objeto de estudio de la investigación y participantes de dicho curso. Este contexto debe estar vinculado a las prácticas externas del alumnado. Estas personas o sus tutores/as, según el caso, deben ser informadas del proceso y dar su autorización para participar en la investigación-curso y, además, no pueden violarse sus derechos de privacidad, especialmente en el caso de minoría de edad.

El trabajo constaría, pues, de un trabajo escénico-creativo que debe responder a las necesidades pedagógicas observadas. Dado que el objeto de estudio e intervención son personas, se recomienda el uso de técnicas como entrevistas y métodos de evaluación y autoevaluación mediante encuestas a los participantes, que puedan expresarse con estudios porcentuales. Es frecuente que en lugares como centros educativos o instituciones (que atiendan al ámbito de la educación especial) y otros similares se requiera para la realización de un taller un proyecto o guía docente del mismo, previo, generalmente, al visto bueno por el centro, en cuyo caso se podría adjuntar a modo de anexo o incluir en cuerpo de trabajo si diese cabida. En cualquier caso, se recomienda seguir las indicaciones dadas en 4.1.3.1. para la realización de dicha guía docente. Estos bloques podrían ser: descripción, objetivos, contenidos, programación, temporalización y evaluación, incluyendo fichas evaluativas, modelos de ejercicios y otro tipo de material docente a especificar a modo de anexo.

Dado que la investigación-acción es una metodología propia de las ciencias sociales que tiene un extenso campo bibliográfico, se recomienda atender, teóricamente hablando, a dicha metodología (en sí y a su aplicación en artes escénicas), en los apartados susceptibles de incluir esta información, como son el estado de la cuestión o marco teórico (v. 4.1.3.1), así como la metodología, epígrafe incluido en la introducción.

4.1.4.2.1 Ejemplos de trabajos pedagógicos de investigación-acción.

- Taller/Muestra teatral que responda a necesidades de contextos educativos especiales: invidentes, con discapacidad auditiva y/o del habla, infancia, contexto escolar desfavorecido, contexto en ONG, planteamientos terapéuticos, dificultades psicomotrices, intelectuales, autismo (desde, si se considera oportuno, diferentes técnicas teatrales: *performance*, teatro de contacto, mimo, clown...).
- Taller de creación de títeres, máscaras, caracterización, maquetas, diseño artístico de escenografías...
- Otros trabajos que se adecuen a la investigación-acción.

Monografías y disertaciones de carácter documental, analítico o investigador	En esta modalidad, el trabajo escrito (investigación) se valorará sobre un 80% (tendrá una extensión de <u>entre 40 y 50 páginas</u>) y la defensa (de incluir lecturas dramatizadas, interpretaciones o cualquier otro medio artístico o no que sirva para ejemplificación o para la exposición, será motivo de su valoración y comprenderá parte de su duración, <u>no más de 30 minutos</u>) se valorará sobre un 20% .	
Trabajo de creación o interpretación artística Pueden ser trabajos escénico-creativos (que requieren un espacio escénico para su realización artística). A nivel de trabajo actoral podría ser una interpretación teatral corográfica o de teatro-musical. En lo que se refiere a un trabajo de dirección, consistiría en el proceso completo, desde el diseño del proyecto de dirección a la praxis de dirigir un espectáculo, hasta el propio producto artístico, como manifestación de dicha dirección. La investigación de metodologías interpretativas en la práctica, ajenas o propias. Así, como trabajos de escenografía a escala 1:1, con la excepción de trabajos de maquetismo. Sin olvidar los trabajos de escritura dramática, desde una obra original de cine o teatro, hasta la adaptación de diversos géneros a estos.	escénico-creativos	En esta submodalidad, el producto artístico , grabado o representado en directo, se valorará sobre un 60% (<u>no será inferior a 15 minutos ni superior a 30 minutos de duración</u>); el trabajo escrito , sobre un 20% (que tendrá una extensión de <u>entre 10 y 15 páginas</u>) y la defensa un 20% (de representarse en directo, durante la defensa, NO se atenderá a la puesta en escena como parte integrante de la misma, ni en lo que a duración se refiere, <u>no más de 30 minutos</u> , ni para su valoración).
	*En esta modalidad se incluirían los trabajos de Escenografía realizados a escala 1:1, así como los trabajos de maquetismo, propiamente dichos. En cuyo caso, los planos irán en los anexos del trabajo escrito o, según se justifique, como parte del cuerpo de trabajo. **Esta modalidad también incluiría trabajos de dirección que no se limiten solo al proyecto de dirección, sino al proceso global de una dirección, inclusive y necesariamente, el producto artístico resultado de dicha dirección, por lo que el proyecto de dirección podría incluirse como anexo o, según se justifique, como parte del cuerpo de trabajo. También se podría incluir en este tipo de trabajo, en formato audiovisual, un anexo en que se muestren resumen de los ensayos y directrices dadas (que no tenga más de 5 o 10 minutos)	
	Escritura dramática (escritura original o adaptación)	En esta submodalidad, el producto artístico-literario se valorará sobre un 60% (tendrá una <u>extensión no inferior a 20 páginas, ni superior a 40</u>); el trabajo escrito se valorará sobre un 20% (tendrá una extensión de <u>entre 10 y 15 páginas</u>) y la defensa (de incluir lecturas dramatizadas, interpretaciones o cualquier otro medio artístico o no, que sirva para ejemplificación o para la exposición, será motivo de su valoración y comprenderá parte de su duración, <u>no más de 30 minutos</u>) se valorará sobre un 20% . *En el estado de la cuestión debería/podría haber un apartado dedicado a la bibliografía empleada para el proceso de aprendizaje y redacción de una obra de teatro, guion o adaptación. **El trabajo escrito debería incluir, en anexos, fotocopia de la obra original, en caso de adaptación. ***Podría añadirse, con anterioridad, de desearse, algún tipo de escenificación grabada en formato digital <u>a modo de anexo</u> del producto artístico-literario, que debería acompañar al texto en Pen Drive el día de la entrega.
Proyectos de carácter	Proyecto de intervención pedagógica	En esta modalidad, el trabajo escrito (proyecto de intervención pedagógica) se valorará sobre un 80% (tendrá una extensión de <u>entre 40 y 50 páginas</u>) y la defensa (de incluir lecturas dramatizadas, interpretaciones o cualquier otro medio artístico o no que sirva para ejemplificación o para la exposición, será motivo de su valoración y comprenderá parte de su duración, <u>no más de 30 minutos</u>) se valorará sobre un 20% . *Debe incluir en el estado de la cuestión un "marco teórico" de las líneas pedagógicas a seguir en la

profesional Se trata de proyectos a medio camino entre lo teórico y lo práctico, en los que el trabajo artístico o teórico a realizar no se lleva a término, se queda en “proyecto”, en el sentido más estricto. La intervención pedagógica es la realización de un diseño de taller o asignatura con ánimo de solucionar un problema, que se queda en la programación didáctica; el diseño escenográfico, implica trabajos escenográficos a una escala inferior a 1:1; el libro de dirección es el diseño, investigación y pretensiones previas al propio proceso de la dirección; y el proyecto de un espectáculo consiste en producir-promover un espectáculo e implica el diseño de un espectáculo a nivel de producción y comercialización (idea de producto teatral, fijación de texto, producción y costes, planteamiento de marketing, dossier, cartelería, marca de empresa...).	intervención. **En el cuerpo de trabajo, se diferenciará, al menos, una parte dedicada al análisis del contexto socio-educativo (marco legislativo pertinente, descripción y análisis previo del centro, área y/o población a quien la intervención se dirige, etc.) y la propuesta de intervención, propiamente dicha, con una estructura similar a la de una unidad didáctica o situación de aprendizaje (descripción de la propuesta, competencias específicas –conceptuales / procedimentales / actitudinales–, contenidos, metodología pedagógica, actividades y temporalización, recursos, evaluación, autoevaluación de la propia propuesta, pudiendo incluir también fichas evaluativas, modelos de ejercicios y diseño de material didáctico).	
	Proyecto escenográfico	En esta submodalidad, el diseño escenográfico (bocetos, planimetría, perspectiva, diseños técnicos y/o artísticos, planos de ubicación, de despiece y corte, diseño de secuencias, etc.) se valorará sobre un 60% ; el trabajo escrito , a modo de justificación escrita y requerimientos del proyecto, sobre un 20% (tendrá una extensión de <u>entre 10 y 15 páginas</u> , pudiendo encuadernarse todo junto o no en una carpeta de proyectos, antecediendo la planimetría, etc.) y la defensa (de incluir lecturas dramatizadas, interpretaciones o cualquier otro medio artístico o técnico, que sirva para ejemplificación o para la exposición, será motivo de su valoración y comprenderá parte de su duración, <u>no más de 30 minutos</u>), se valorará sobre un 20% .
	*Podría añadirse, con anterioridad, de desearse, algún tipo de escenificación grabada en formato digital a modo de anexo del proyecto escenográfico, que debería acompañar a la carpeta de proyecto o a la encuadernación de la planimetría, bocetos, etc. **El trabajo escrito debería incluir en anexo fotocopia, de existir algún texto dramático tomado como base para el proyecto escenográfico.	
	Proyecto de un espectáculo	Esta submodalidad consistirá en un proyecto de un espectáculo que se valorará sobre un 80%, debe incluir un trabajo escrito (40%), un dossier (20%) y un teaser (20%) . El trabajo escrito tendrá una extensión de <u>entre 15 y 30 páginas</u> , el video promocional a modo de tráiler o teaser tendrá una <u>duración no inferior a 1 minuto y máxima de 3 minutos</u> (deberá entregarse en Pen Drive), y maquetado profesionalmente por separado se entregará un dossier (<u>de no menos de 8 páginas y no más de 15</u> , con imágenes), ambos adjuntos al trabajo escrito, y, por otro lado, se realizará la defensa (que no debe incluir lecturas dramatizadas, interpretaciones o cualquier otro medio artístico que sirva para ejemplificación o para la exposición, ya que eso es lo que se debe producir en formato audiovisual; sí podría presentarse a modo de Power Point o Prezi u otro medio de exposición y adoptar un formato de promoción y venta del producto ante el tribunal), tendrá una duración de 30 minutos y se valorará con un 20% .
*El estado de la cuestión podría incluir un epígrafe que atienda a un estudio de mercado sobre el tema o tipo de espectáculo a ofrecer, así como el estado de la investigación en torno a cuestiones temáticas, textuales, estéticas, etc. **El cuerpo de trabajo debe presentar obligatoriamente un apartado dedicado a la idea del producto a diseñar bien detallada, en la que se recogerán también las necesidades de fijación de texto, así como otro/s apartado/s que abarque/n todos los problemas de producción y/o promoción (costes, marketing, traslado y movilidad del espectáculo, marca de empresa, etc.), y aclaraciones sobre el diseño e intenciones de la producción del tráiler y el dossier. ***El trabajo escrito podría incluir como anexos: cartelería, imágenes del espectáculo y fotocopia, de existir algún texto dramático tomado como base para el proyecto del espectáculo, su adaptación o fijación, en caso de haberla.		
Proyecto de dirección		En esta modalidad, el trabajo escrito (proyecto de dirección) se valorará sobre un 80% (tendrá una extensión de <u>entre 40 y 50 páginas</u>) y la defensa (de incluir lecturas dramatizadas, interpretaciones o cualquier otro medio artístico o no que sirva para ejemplificación o para la exposición, será motivo

		de su valoración y comprenderá parte de su duración, <u>no más de 30 minutos</u>) se valorará sobre un 20% .
		*De preferir entregar una lectura dramatizada, interpretación u otro, grabado y/o en formato digital (Pen Drive) se entregará como anexo al trabajo escrito y se valorará como parte del mismo. **El trabajo escrito en esta modalidad podría incluir en el estado de la cuestión aspectos a tratar como investigaciones sobre el autor y su obra, todo tipo de documentación y fuentes sobre la obra en cuestión, así como información y críticas sobre montajes anteriores. ***El cuerpo de trabajo, por su parte, debería atender al cotejo de ediciones y elección de texto, el análisis sincrónico del texto y sus implicaciones originales (determinación de la temática de la obra, jerarquía de diversos temas, estructura externa e interna, estudio de personaje/s, niveles de acción, tiempo y espacio), y a la propuesta de dirección propiamente dicha (lectura concreta contemporánea, núcleo de convicción dramática, subrayados analógicos y elección de la estética y estilística). Sea o no esta estructura la desarrollada en el proyecto, será conveniente indicar autor/a seguido a nivel teórico en lo que se refiere a las partes a determinar para el proyecto de dirección.
Trabajos derivados de la experiencia desarrollada en prácticas externas El tribunal deberá tener en consideración a la hora de su evaluación el aprovechamiento y vinculación de las mismas con el TFG de forma positiva.	Investigación-acción	En esta submodalidad, el trabajo escrito se valorará sobre un 60% (que tendrá una extensión de <u>entre 30 y 40 páginas</u>), el producto artístico, grabado o representado en directo, se valorará sobre un 20% (requiere una <u>duración aproximada de 10 minutos</u>); y la defensa un 20% (de representarse en directo, durante la defensa, NO se atenderá a la puesta en escena como parte integrante de la misma, ni en lo que a duración se refiere, <u>no más de 30 minutos</u>, ni para su valoración). *Si el producto artístico se presenta grabado en formato digital, debe entregarse junto con el trabajo escrito el día de la entrega. Este no se valorará ni como anexo del mismo, ni como parte de la defensa, ya que tiene su propio porcentaje. **En la introducción la hipótesis de trabajo debe señalar el objetivo pedagógico a mejorar en el colectivo estudiado, los objetivos deben incluir, al menos, dos, uno pedagógico (el susodicho) y otro creativo (vinculado con el producto artístico a desarrollar) y la metodología debe atender a la propia metodología de la investigación acción, línea pedagógica y recursos artísticos a desarrollar, aparte de los aspectos metodológicos de la propia investigación. *** El estado de cuestión debería prestar atención, mínimo, a tres bloques: qué es la investigación-acción y aplicación de la misma a proyectos y colectivos anteriores dentro del campo artístico a desarrollar, el marco teórico de la propuesta pedagógica a seguir y aspectos artísticos de trabajo escénico creativo (autor/a, obra, género teatral, tema...). **** El cuerpo de trabajo podría incluir, si hubiese lugar, la guía docente o proyecto del taller a desarrollar, o bien incluirse como anexo, junto con cualquier otro material didáctico. Sería obligatorio que en uno o todos los apartados del mismo se atendiera al proceso y análisis del taller y evolución del alumnado, bien mediante encuestas, graficas porcentuales, análisis de resultados y evaluaciones (inicial, media y final). *****En la introducción, estado de la cuestión y cuerpo de trabajo debe atenderse a los conocimientos y competencias adquiridas durante el desarrollo de las prácticas externas, siempre en relación con el contenido que se esté desarrollando en el trabajo escrito.
	Monografías y disertaciones	Sigue las características de la modalidad teórica “Monografía y disertaciones”, pero debe atender en momentos de la introducción, estado de cuestión y/o cuerpo de trabajo a aspectos, conocimientos y competencias adquiridas durante el desarrollo de las prácticas externas, siempre en relación con el contenido que se esté desarrollando en el trabajo escrito.
	Proyectos de carácter profesional	Sigue las características de la modalidad teórico-práctica “Proyectos de carácter profesional” y a sus submodalidades, pero debe atender en momentos de la introducción, estado de cuestión y/o cuerpo de trabajo a aspectos, conocimientos y competencias adquiridas durante el desarrollo de las prácticas externas, siempre en relación con el contenido que se esté desarrollando en el trabajo escrito.
	Trabajo de creación o interpretación	Sigue las características de la modalidad práctica “Trabajos de creación o interpretación artística” y a sus submodalidades, pero debe atender en momentos de la introducción, estado de cuestión y/o cuerpo de trabajo a aspectos, conocimientos y competencias adquiridas durante el desarrollo de las prácticas externas, siempre en relación con el contenido que se esté desarrollando en el trabajo escrito.

4.1.3. Modalidad grupal.

El trabajo grupal se enfocará como trabajos complementarios. Es decir, se presentan tantos trabajos individuales como miembros tiene el grupo, cada uno de los cuales atenderá

a un mismo objeto de estudio u objetivo creativo en común, desde diferentes ópticas complementarias y adoptando las peculiaridades de la modalidad y submodalidad de cada uno. Los aspectos comunes de los trabajos podrán ser compartidos. La tutoría en la modalidad grupal recaerá preferentemente en un tutor o tutora diferente para cada tutorando y se concebirá como un trabajo de investigación individual para cada uno de los alumnos y alumnas que lo compongan. Solo excepcionalmente habrá un mismo tutor para todo el grupo.

4.1.3.1. Estudio-informe individualizado para ETCP.

Se podrá realizar un TFG de modalidad grupal, siempre que este sea autorizado por el Equipo Técnico de Coordinación Pedagógica (ETCP) del centro y teniendo en cuenta que para su aceptación todo el alumnado componente del grupo ha de presentar un estudio-informe individualizado en el que se especifique:

- La planificación colectiva del trabajo (reparto de tareas).
- Los aspectos comunes e individuales que se trabajarán.
- Las finalidades, pertinencia y motivaciones para hacerlo en grupo.
- La estructura.
- Las conclusiones que se prevén.

4.2. Estructura del TFG: trabajo escrito (todas las modalidades).

La estructura a seguir en el trabajo escrito, obligatorio en todas las modalidades, es la siguiente:



Dentro de la estructura del trabajo escrito, esquematizada en el cuadro anterior, habrá que desarrollar las diferentes modalidades y submodalidades, atendiendo a sus respectivas y lógicas exigencias, según el tipo de trabajo a desarrollar. **Si atendemos al esquema anterior**, las páginas numeradas son las que se corresponden con la estructura en azul claro y sin numerar o con otra numeración (en números romanos, por ejemplo) lo que va en azul

oscuro. El número de páginas aproximado para cumplir con las expectativas establecidas en cada modalidad es el siguiente (**son cantidades orientativas**):

Monografías y disertaciones de carácter documental, analítico o investigador		Introducción		El resto del trabajo	
		Toda la introducción	(solo el estado de la cuestión)	Cuerpo del trabajo	Conclusiones
		9-14 pp.	(6-9 pp.)	29-33 pp.	2-3 pp.
Trabajo de creación o interpretación artística	Escénico-creativos	3-5 pp.	(2-3 pp.)	6-9 pp.	1 p.
	Escritura dramática	3-5 pp.	(2-3 pp.)	6-9pp.	1 p.
Proyecto de carácter profesional	Proyecto de intervención pedagógica	9-14 pp.	(6-9 pp.)	29-33 pp.	2-3 pp.
	Proyecto escenográfico	3-5 pp.	(2-3 pp.)	6-9 pp.	1 p.
	Proyecto de un espectáculo	5-8 pp.	(3-5 pp.)	9-20 pp.	1-2 pp.
	Proyecto de dirección	9-14 pp.	(6-9 pp.)	29-33 pp.	2-3 pp.
Trabajos derivados de la experiencia desarrollada en prácticas externas	Investigación-acción	8-12 pp.	(5-7 pp.)	20-26 pp.	2 p.
	Monografías y disertaciones	Ver modalidad			
	Proyectos de carácter profesional	Ver submodalidades			
	Trabajo de creación o interpretación	Ver submodalidades			

4.2.0. Portada, resumen, palabras clave e índice (páginas no numeradas del principio)

4.2.0.1. Portada.

La portada debe presentar la siguiente información:

- Logotipo de la ESAD de Córdoba, que puede copiarse de esta imagen:



- Indicarse: **Escuela Superior de Arte Dramático “Miguel Salcedo Hierro” de Córdoba.**
- Logotipo de la Junta de Andalucía, que puede copiarse de esta imagen:



- Datos identificativos del alumno/a (nombre y apellidos), curso, letra del grupo y especialidad correspondiente (Interpretación / Escenografía).
- Título del trabajo, este tipo de título responde a criterios tipográficos y, preferiblemente, ortográficos, NO a los indicados en el apartado 1.1.1.
- Indicar modalidad y submodalidad del TFG:

Monografías y disertaciones de carácter documental, analítico o investigador	
Trabajo de creación o interpretación artística	Escénico-creativos

	Escritura dramática
Proyecto de carácter profesional	Proyecto de intervención pedagógica
	Proyecto escenográfico
	Proyecto de un espectáculo
	Proyecto de dirección
Trabajos derivados de la experiencia desarrollada en prácticas externas	Investigación-acción
	Monografías y disertaciones
	Proyectos de carácter profesional
	Trabajo de creación o interpretación

* de ser un trabajo grupal debe indicarse: “modalidad grupal”.

- Datos identificativos del tutor/a (nombre y apellidos).
- Datos de las personas que actúen como asesores externos y/o internos.
- Fecha de entrega: día, mes y año.
- Indicar el curso escolar (ej: curso 2024-2025).

* La portada puede incluir una imagen con el tamaño o tratamiento gráfico que se desee.

*La portada no va numerada, ni presenta ningún tipo de encabezado o pie de página.

4.2.0.2. Resumen.

Al hablar de un resumen se refieren a un *abstract*. Es una práctica propia de los artículos científicos. Se trata, básicamente, de contar en pocas palabras, de modo formal e impersonal (En este TFG se ha intentado..., se pretende..., se estudia la posibilidad de...), en qué ha consistido el proceso de investigación, entrando, concretamente, en el tema y logros conseguidos. Debe tener un mínimo de 200 palabras y un máximo de 400 palabras.

4.2.0.3. Palabras clave.

Por palabras clave se entiende un grupo de entre 5 o 6 palabras o breves grupos de palabras separadas por punto y coma. Pongo un ejemplo de las palabras claves que podría tener esta guía de estilo: Guía de estilo; ESAD Córdoba; normas APA; Seminario TFG; Investigación.

4.2.0.4. Índice.

Es el índice solo de trabajo escrito y debe presentar los apartados requeridos en las Instrucciones y Guía Docente de la asignatura de TFG, convenientemente paginados y, aunque alguno de esos apartados no requieren números de página, es oportuno incluirlos (sin número de páginas o doble numeración) en el orden estipulado, según la estructura del trabajo escrito (v. 4.2.1). Te remito al epígrafe sobre “Cómo se hace un índice” de las Normas de Estilo (v. 1.2.2.1) y “Cómo numerar ciertas páginas sí y otras no” (v. p. 11 de esta guía). El índice puede ser un medio de ordenación mental a la hora de organizar el trabajo,

pero, funcionalmente hablando, es lo último a lo que se le termina de dar forma. Debe de ir paginado (indicar el número de página en que comienza cada rótulo), empezando por la página 1 y desde el primer apartado que requiera número de páginas. De hecho, los apartados del trabajo que no deban llevar número de página aparecerán sin indicación de paginación alguna o con doble numeración (por ej.: números romanos). Puede ser desde muy básico (apartados y epígrafes), hasta más preciso (subepígrafes y subsubep grafes). Debe incluir el orden y posición donde se encuentran los distintos Anexos, indicando Anexo A, B, C... (de haber un anexo o índice de láminas u otros tipos de índices o anexos, se incluirán como tales).

Observaciones: v. 1.2.2.1, 1.2.3.2 y 1.2.3.3.

4.2.1. Introducción.

La introducción es lo último que se redacta. Esto no quita que a la hora de enfrentarse al trabajo de cero pueda ser recomendable hacer una versión (a expensas de su posterior corrección) que servirá más para clarificar vuestras ideas y marcar unos objetivos que como introducción definitiva. Lo importante es que la introducción es un bloque que debe dar respuesta a ciertos aspectos. Se aconseja redactar la introducción indicando cada uno de los subapartados estipulados seguidamente, para facilitar la corrección de la misma. Pese a ello, se recomienda introducir de forma narrativa cada uno de ellos en el momento de desarrollarlos. Hay que evitar, de hecho, la repetición de información al redactar cada uno de estos bloques y no adelantar aspectos importantes del trabajo. Ten en cuenta que, a la hora de redactar los subapartados de la introducción, dependiendo de tu tema, tu propuesta creativa, tu filosofía de trabajo, tus intereses, etcétera, muchas de las preguntas formuladas a lo largo de los subepígrafes de justificación, objetivos, metodología..., podrían resultar demasiado parecidas, dando la impresión de que tu justificación parezca dar vueltas sobre sí misma. Evidentemente, esto se debe a que se est n tocando diferentes aristas de un mismo asunto. Pero, aunque sea lógico que esto ocurra, **es una impresión que debes tratar de evitar**.  C mo? Dosifica la información para el momento oportuno, no tienes por qué dar respuesta a todas las preguntas según aparecen, son solo orientativas. Distrib yelas, ol dalas, c mbialas. En definitiva, engarza tu discurso de manera que la información no se repita, que est s a la par introduciendo y justificando tu proyecto, dejando clara tu hipótesis o filosofía de trabajo y reflexiona sobre tu aportación artística personal o sobre tus modelos o fuentes de influencia.

Es más, se aconseja desarrollar previamente al apartado de justificación, dentro del epígrafe general de introducción, un pequeño párrafo a modo de introducción al uso o introducción de la introducción, en que se debería de tratar, directamente, **el tema** sobre el que trata el TFG, la **modalidad y submodalidad** a la que se acoge el trabajo y clarificar qué **contenido**, por tanto, es el que se plantea al tribunal **para su evaluación** y por qué, indicando, si es necesario, la explicación concisa del contenido aportado en anexos. Debe cerrarse esta introducción dejando clara la **hipótesis de trabajo o filosofía de trabajo** desde la que se desarrolla la investigación y el proyecto.

A) Hipótesis de trabajo (modalidad “Monografía y disertaciones”, “proyecto de intervención pedagógica”, “investigación-acción” y “Derivados de prácticas-externas” vinculados a los tipos ya referenciados).

La hipótesis de trabajo es la idea personal que orienta vuestro discurso hacia la finalidad de descubrir una verdad y/o verificar una intuición. Nace de dar una respuesta intuitiva y/o intelectual a una pregunta cuya respuesta uno desconoce. O de la observación deductiva de cómo funciona un campo de estudio. Por tanto, **la hipótesis de trabajo siempre es una afirmación**, nunca la pregunta en sí. Una buena pregunta de la nada y, más aún, una respuesta previa (hipótesis) es imposible; es necesario interesarse antes por un campo de estudio: buscar información, leer sobre el tema, etc., para encontrar algo que os inquiete: una duda, una sospecha. Se llama “de trabajo” porque es la sospecha desde la cual uno trabaja. Básicamente, la idea personal de trabajo, vuestro enfoque: ¿qué creo yo?, ¿para qué lo investigo?, ¿cuáles son mis intuiciones?, ¿de qué pregunta nace todo?, ¿cuál es la respuesta que me di inicialmente?, ¿cómo ha ido evolucionando? y **la propia AFIRMACIÓN**.

La hipótesis de trabajo tiene, pues, una doble naturaleza: es previa a la investigación, pero cuando uno escribe la introducción, en realidad, ya sabes si las has verificado o no, con lo cual puedes adaptarla para que encaje mejor con la información cotejada y las observaciones nacidas del análisis contrastado. De ahí que, en realidad, uno esté haciendo un poco el paripé. Dicha afirmación debe escribirse, de hecho, en tiempos potenciales “podría ser”, “cabe pensar”... y, en cierto modo, sintetizar en su propia enunciación los derroteros de la propia investigación o cuestiones a tratar (v. 2.1-2.1.3). En el caso de la **Investigación-acción** la hipótesis de trabajo debe abarcar el objetivo pedagógico a mejorar en el colectivo estudiado, implicando, posiblemente aspectos de naturaleza pedagógica y/o

creativa y/o metodológica, mediante la coherencia intrínseca entre tu hipótesis, como investigación, y de tu propuesta pedagógica, como acción.

B) Filosofía de trabajo o hipótesis creativa de trabajo. (De aplicación a las otras modalidades y submodalidades no indicadas en el apartado “a”).

Si la hipótesis de un trabajo académico es una intuición que da respuesta a la pregunta motivada por una sospecha y debe ser refutada, matizada o verificada y, por tanto, debe demostrarse su validez para llegar a la deseada verdad que busca la investigación, en un trabajo creativo la finalidad de la verdad NO existe, propiamente dicha. Cuando uno crea algo, el objetivo no es la verdad, el objetivo es la “experiencia estética”. Durante siglos se ha identificado con la belleza, pero el arte no siempre persigue la belleza, puede querer provocar multitud de efectos en el espectador: duda (teatro del absurdo), reflexión (Brecht), repulsión (A. Liddell), inquietud (Maeterlinck), miedo (Poe), espiritualidad (Nijinsky), ampliar la idea del discurso artístico (arte abstracto)... Pero, ¿por qué ese efecto y no otro?, ¿será cosa de esa “filosofía”?

Todo trabajo artístico requiere previamente de una investigación, porque el camino es muy parecido. Es decir, también hay una sospecha y una respuesta intuitiva: la sospecha de que si creo esto de esta manera o esta otra provocará tal o tal cosa. Muchos creadores fundamentan su **inquietud artística** (filosofía de trabajo) en una idea de belleza, de lo social, de lo didáctico, de lo estético, de lo original, de lo divino, de su propio ser, inclusive también de la verdad o de su verdad. Las posibilidades son múltiples, pero cuando uno comienza a proyectar su objeto-producto artístico va concretando la búsqueda final de lo que pretende. Esta búsqueda implica una coherencia interna en el desarrollo de la investigación previa y su posterior realización artística (propuesta creativa), equiparable al rigor de la disciplina académica. Lo que ocurre es que, en última instancia, no tiene que ser cierta (verdad), sino efectiva (provocar el efecto deseado: la experiencia estética).

A diferencia de la hipótesis de trabajo, que siempre es una afirmación, la **filosofía de trabajo siempre se expresa de forma desiderativa** (verbos de deseo o intención) y **retrospectiva inmediata** (pretérito perfecto): “se ha pretendido”, “la intención ha sido”, “he querido provocar”... Ya que solo se podría verificar que esa propuesta cumple con el objetivo marcado después de ponerlo a prueba varias veces e, incluso así, la experiencia

estética siempre es distinta y propia. El **pretendido mínimo denominador común del trasfondo de esa experiencia estética colectiva** es lo que se llamaría “sentido artístico”.

El creador pretende dar un sentido a su creación, pero no, necesariamente, lo que significa para mí es lo que significa para ti. Por eso se habla de “sentido” y no de “significado”. La coherencia interna, la búsqueda final y la experiencia estética que quieres provocar (efecto), incluso el sentido (entendido como una **perspectiva global de interpretaciones hermenéuticas del discurso**), el tema a tratar o el modo en que se trata, todo junto condiciona y/o conforma la “filosofía de trabajo” y al revés, también al revés. Pero, ¿siempre es válido? **Pues, NO**. De hecho, la validez artística puede ser más o menos lograda. ¿Quién lo juzga? El público, los críticos, la sociedad, la historia, el tiempo...

Básicamente, la “filosofía de trabajo” trata de **la idea personal con la que queréis trabajar creativamente hablando, en cierto modo, vuestro enfoque artístico**. Las siguientes preguntas pueden servir para entender de lo que hablo: ¿qué quiero crear/provocar yo y **para qué?**, ¿qué tengo que investigar para conseguirlo/crearlo?, ¿cuáles son mis **intuiciones?**, ¿de qué intención-sospecha nace todo?, ¿cuál es mi propuesta inicial?, ¿cómo y **por qué ha ido evolucionando?**, ¿cómo creo que funcionará?, **¿cómo se relaciona con mi idea de arte o de espectáculo?** A diferencia de la hipótesis de trabajo, que en realidad ya se sabe si es o no verificada por la investigación cuando estás escribiendo el TFG, al redactar en el proyecto creativo (todas las modalidades y submodalidades, salvo las citadas en el epígrafe 4.2.1.a), siempre se plantea desde lo deseable “entonces” hasta lo deseable “ahora”, porque se trata de dejar constancia de tu filosofía de trabajo durante todo el proceso de investigación-creación o investigación-proyección, inclusive su evolución en el tiempo.

Pero no se trata de entrar en detalles, no se trata de describir toda tu propuesta creativa; eso lo vas a hacer a lo largo del trabajo escrito. **Se trata del arranque, del latido de fondo, de la quintaesencia, de tu búsqueda, de las ideas básicas con las que trabajar**. Incluso, cuando hables en este apartado del efecto que quieres provocar (la experiencia estética), evita plantearlo como un objetivo a conseguir (es decir, no lo expreses en infinitivo), plantéalo, más bien, como una consecuencia lógica de tu filosofía artística de fondo. No penséis que esta filosofía de trabajo, entendida como “arranque” y como “conceptualización”, como “herramienta” con la que trabajar (crear), implica siempre ideas elevadas. El proyecto/trabajo creativo está abierto tanto a la dimensión artística como a la

mercantil. Es decir, tu propuesta puede ser puramente comercial, pedagógica, espectacular, social, reivindicativa... No tiene que responder al “arte por el arte”. Puede incluso ser una mezcla de varias. **Lo que tiene que existir desde un planteamiento teórico y creativo riguroso (académico) es una coherencia entre tu propuesta artística y tu filosofía de trabajo.** Por ello, defínela con exactitud.

4.2.1.1. Justificación.

Dentro de nuestra introducción, como puede verse en el esquema propuesto (desde las instrucciones-directrices de 2024), se desarrollarán los subapartados de “Justificación”, “Objetivos”, “Estado de la cuestión” y “Metodología”, que es conveniente designar como epígrafes en el trabajo, así como en su índice. Se indican a continuación algunas de las preguntas que podrían servir para facilitar la redacción de la justificación. No es necesario responder a todas y, sobre todo, evita repetirte en el proceso de respuesta, ya que algunas son muy parecidas, y si en la introducción ya has tratado alguna de estas cuestiones, sopesa en qué momento del trabajo quieres emplear esa información (y descártala del otro lado). Estas respuestas podrían servir para redactar la motivación-justificación de mi objeto de estudio:

- ¿Por qué creo que es interesante/relevante y/o para qué investigar/crear este TFG?
- ¿Cuándo me interesé por este campo de estudio?,
- ¿qué mueve dentro de mí este tema?,
- ¿por qué me fascina?
- ¿Qué asignatura, profesor o trabajo hizo que saltara la chispa?,
- ¿qué captó mi atención?
- ¿Existe una motivación personal?,
- ¿profesional?
- ¿Por qué pienso que es necesario investigar/crea sobre esto?

Es decir, es **un razonamiento personal de la relevancia y/o necesidad de una investigación/creación como esta, del tema y/o su motivación desde la perspectiva del alumnado.** Se trata, en resumidas cuentas, de justificar vuestro trabajo: su interés, su tema, su validez, su necesidad, comenzando por uno mismo y haciéndose extensible al tribunal, a la escuela o a la sociedad. Vamos, en pocas palabras: ¿por qué vale la pena dedicar tu tiempo y el mío a leer, corregir o investigar/crear sobre este tema, asunto o metodología?

No hay que olvidar que el grado de innovación de un trabajo de investigación/creación también es o puede ser un motivo de justificación, algo que amplifica la relevancia del tema. **No obstante, el grado de innovación no es, según las directrices de 2024, un apartado o subapartado a desarrollar en el esquema del TFG.** La obligatoriedad del mismo se ve, pues, desplazada. De hecho, los tribunales son conscientes de las limitaciones reales a innovar en ciertos campos. Motivo por lo que ha desaparecido de las rúbricas e ítems de evaluación, manteniéndose excepcionalmente, como consecuencia de la excelencia académica, solo en algunos ítems. No se puede perder de vista que un buen trabajo de investigación debe o pretende conseguirlo. O que toda propuesta artística tiene siempre algo de personal o novedoso, de subjetividad, en un sentido profundo. El grado de innovación, artísticamente hablando, es aquello que yo apporto al discurso artístico de mi época con mi propuesta artística. En el caso de **la investigación-acción** sería lo que yo apporto al discurso pedagógico, social o de aplicación artística con respecto a los anteriores estudios.

Hay que insistir, no obstante, que **en la aproximación a la investigación que implica un TFG, al nivel de nuestras enseñanzas, este grado de innovación requiere un carácter ínfimo.** Dentro de la batería de preguntas que sirven para justificar el TFG cabe incluir, no como grado innovación, sino como elemento justificador de la relevancia de mi campo de estudio o de creación, las siguientes:

- ¿Hay algo que diferencie mi trabajo de otras investigaciones/creaciones parecidas?,
- ¿algún aspecto científico, metodología o creativo qué justifique esta investigación?,
- ¿aporto algo nuevo?, ¿qué?,
- ¿qué interés tiene mi planteamiento sobre otros anteriores?

Evidentemente, el criterio de validez artística llamado “originalidad” no se refiere a crear algo absolutamente nuevo, el arte se retroalimenta del arte y un objeto-producto artístico de validez también se fundamenta en sus propias influencias. Entonces,

- ¿de qué manera se retroalimenta tu discurso?,
- ¿qué toma de aquí y de allí?,
- ¿cómo lo transforma y lo hace suyo?,
- ¿cómo supera o se adapta a esta época el planteamiento desde el que crece?,
- ¿lo fusionas con otros planteamientos?

No obstante, si bien el arte tiene o pretende tener la peculiaridad de una voz o estilo o planteamiento más o menos personal, no es, efectivamente, requisito indispensable. El

discurso espectáculo, es decir, de comercialización del arte, repite constantemente esquemas que siguen funcionando. Es decir, vuestra propuesta artística no tiene por qué tener un grado de innovación. ¿Qué se redacta a nivel de justificación en ese caso? Pues eso, una reflexión de si hay o no innovación en vuestro proyecto, o cuánto o cómo, sobre las fuentes de inspiración artística que habéis seguido o adaptado a vuestro objeto de trabajo, si las habéis modificado, si creéis que existe una actualización histórica en vuestro discurso, cómo de originales sois... Si no lo sois, ¿por qué no?, ¿cómo de efectivos creéis que son los planteamientos que habéis adoptado?, ¿de quién? y ¿por qué esos y no otros? Las preguntas de este párrafo pueden adaptarse con facilidad a la preocupación pedagógica de los trabajos de **investigación-acción** en el caso de trabajar desde criterios pedagógicos o creativos habituales, operativos y conocidos. En cualquier caso, no olvides terminar la justificación con un elemento contundente, efectivo, que no deje lugar a dudas de que es un esfuerzo intelectual o creativo a considerar. Pero evita repetirte, solo posterga para este momento final ese elemento contundente.

4.2.1.2. Objetivos.

El apartado de objetivos debe tener una contextualización o introducción en la que se trate de cómo los objetivos de todo el proceso fueron surgiendo, cambiando y precisándose en otros más concretos. Y establecer, finalmente, un listado definitivo de objetivos primarios y secundarios. Para la primera parte cabe responder, entre otras posibles de vuestra elección, a las siguientes preguntas:

- ¿Qué objetivos me marqué inicialmente o intuí como necesarios?,
- ¿se acentúan, aclaran o especifican esos objetivos intuitivos una vez que comienzo a descubrir cómo funciona mi campo de estudio/de creación?
- ¿evolucionaron y de qué modo durante el proceso de ir descubriendo aspectos desconocidos previamente durante la investigación/creación?,
- ¿surgen luego nuevos objetivos con los que no contaba?,
- ¿qué motiva estos nuevos objetivos?
- ¿qué objetivos, finalmente, quedan vigentes en la elaboración del TFG?

Para esta última pregunta cabe hacer una relación de los objetivos, estableciendo el/los objetivo/s primario/s, entendido/s como los que determinan la naturaleza del proyecto/investigación y como secundarios, aquellos otros objetivos de menor relevancia o entendidos como consecuencia deseable de los primarios. Debe ser una enumeración,

concisa, consecuente y realista. **Recuerda que un objetivo se expresa siempre mediante “infinitivos”**. Debe evitarse la repetición de los aspectos tratados en la introducción y/o en la justificación, en la medida de lo posible, o dosificar esta información entre ambos apartados.

En **aquellos TFG en los que entra en juego la experiencia estética** (el deseo de provocar un efecto emocional en el espectador) sería conveniente diferenciar conceptualmente entre la “filosofía de trabajo” y “los objetivos”. Los objetivos son las finalidades o pretensiones nacidas de concretizar tu “filosofía de trabajo”, evita, pues, repetirte con respecto a lo que has dicho ya en el apartado anterior, remite a él, crece desde este, pero no te repitas. Lógicamente, el deseo de provocar una experiencia estética determinada podría ser demasiado próxima a la “filosofía de trabajo”, intenta establecer con claridad su diferente naturaleza y atiende al modo en que se verbalizan (la filosofía utiliza verbos de deseo o intención en pretérito perfecto vs. a los objetivos que usan el infinitivo). De **la investigación-acción**, se dice en 4.1.4.2.: “Requiere de un contexto educativo en el que se imparta un taller o curso que tenga como finalidad mejorar una situación deficitaria detectada en un grupo de personas”. Es decir, que el querer mejorar esa situación social determinada tendría que ser, obligatoriamente, el objetivo principal. Lógicamente, dicha finalidad podría ser demasiado próxima a la “hipótesis de trabajo”, intenta establecer con claridad su diferente naturaleza y atiende al modo en que se verbalizan (la hipótesis utiliza verbos potenciales vs. a los objetivos que usan el infinitivo).

4.2.1.3. El estado de la cuestión

El estado de la cuestión podría ser un buen lugar por el que comenzar a investigar y a redactar. Se trata, como su propio nombre indica, de establecer en qué punto se encuentra el asunto a tratar. Dicho de otro modo, una narración ordenada de los planteamientos previos sobre vuestro objeto de estudio. El estado de la cuestión puede y debe ordenarse cronológicamente y/o por escuelas científicas y/o mediante diferentes aspectos o conceptos dentro vuestro campo de estudio. Consiste, de hecho, en un recorrido ordenado histórico-crítico por investigadores, creadores, escuelas, conceptos o teorías que hayan estudiado o se aproximen o tengan relación con dicho objeto de estudio. Es decir, planteamientos anteriores al vuestro, a los que se debe hacer una radiografía sin agotar la posibilidad de volver a hablar sobre ello e intentando no caer en la repetición.

El estado de la cuestión debe intentar ceñirse lo más concretamente que se pueda al tema específico del TFG, pero, dependiendo de lo investigado o no que esté el tema y el enfoque personal que se le aplique, podría abrirse la cuestión a tratar abarcando temas paralelos. En cualquier caso, el estado de la cuestión suele organizarse en tres subapartados que se preocupan por aproximarse paulatinamente al objeto de estudio, desde lo general a lo particular. Hay algunos trabajos que tienden a mezclar diversos componentes, a veces, en apariencia no muy relacionados, esto obligaría a que en el estado de la cuestión se atiende individualmente a cada uno de estos “compuestos”, con sus respectivos epígrafes.

Por ejemplo, en **los trabajos de escritura-dramática** es conveniente que al menos uno de estos epígrafes se centre en las investigaciones previas sobre el autor (vida, estilo, producción...) y la obra (en caso de adaptación) o en las investigaciones previas sobre el tema, si es que la pieza tiene un tema (preocupación o finalidad determinada en caso de obra original). Mientras que otro de los subapartados debería (recomendación) centrarse en libros de teoría en rededor de la escritura dramática, creativa, guion, etc., que se suponen son el “marco teórico” desde el cual el alumnado parte a la hora de escribir su obra original o su adaptación. En **los TFG de investigación-acción**, de hecho, dentro del estado de la cuestión, debería haber un apartado dedicado a investigaciones que hayan hecho uso de esta metodología aplicada al mundo de las artes escénicas de forma previa a la tuya, así como otro subepígrafe que podría tratar sobre las investigaciones que atienden a la situación social que se pretende mejorar o su marco legal (de haberlo) y, obligatoriamente, un “marco teórico” (v. 4.1.3.1., párr. 2) de carácter pedagógico sobre el que edificas los aspectos didácticos del curso o taller impartido.

Un estado de la cuestión debe tener, en cualquier caso, cierto valor reflexivo, apuntar cuestiones a tratar y establecer muy ligeramente aquellas ideas que adoptáis en vuestra investigación y aquellas que consideráis superadas o equivocadas y por qué. Pero **NO** es aquí donde se debe hacer la crítica final, ni donde debéis argumentar, ni introducir vuestro punto de vista. Es, simplemente, demostrar un conocimiento crítico de lo que se estudia, conocimiento sobre el que construiréis vuestro propio discurso más tarde. Pueden ayudar a la hora de redactarlo y de organizarlo las siguientes preguntas:

- ¿cómo de investigado está el tema?,
- ¿qué aspectos hay que tratar de lo general a lo particular?,
- ¿qué se ha dicho sobre ello?,

- ¿quién lo ha dicho?,
- ¿cómo lo ha dicho?,
- ¿diferentes enfoques dados?,
- ¿teóricos y publicaciones que tratan el asunto?,
- ¿en qué orden (año/s)?,
- ¿hipótesis de esos “otros” investigadores/creadores?,
- ¿conceptos aplicables a vuestro enfoque?,
- ¿taxonomías de obligada mención?,
- ¿enfoques o aspectos desechados de entrada y por qué?

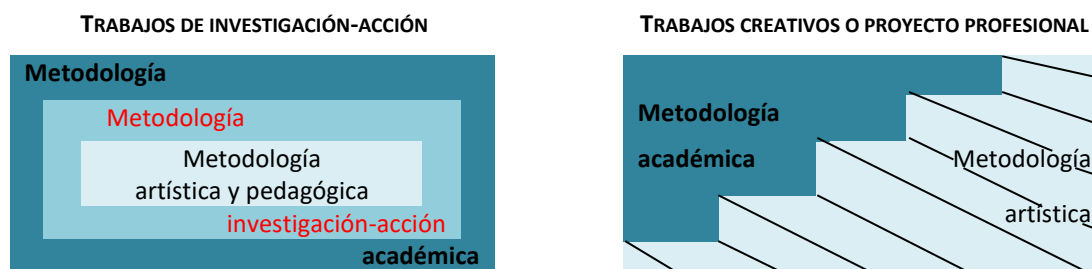
4.2.1.4. Metodología.

Se trata de la descripción metodológica desarrollada en vuestra investigación a nivel académico: mecanismos inductivos, deductivos o mixtos, la/s escuela/s teórica/s, recurso/s o técnica/s de investigación empleados/as, tanto a nivel teórico como creativo (según el caso). En este apartado tiene cabida indicar dificultades metodológicas, ejemplos de cómo se ha desarrollado la misma sobre casos prácticos en momentos puntuales, qué recursos de ordenación de la información o métodos de búsqueda de datos se han empleado y en qué momentos del desarrollo... Utilidad real a la hora de la investigación, dudas en el proceso metodológico, posibles momentos de contaminación de datos, medios interpuestos para evitarlo... Se trata, pues, de ejemplificar, justificar y clarificar lo que se ha hecho, cuándo y cómo a nivel metodológico, no solo de enunciar qué metodología se sigue. En cuanto a estas cuestiones se recomienda leer más adelante el apartado “Metodología científica” (v. apartado 6) y en lo referente a métodos de búsqueda de datos, repasar el epígrafe “Mecanismos para la búsqueda de información” de la Guía de Estilo (v. subepígrafe 2.5).

En cualquier caso, las respuestas a las siguientes preguntas pueden servir para clarificar este punto:

- ¿mi proceso de trabajo nace de un enfoque inductivo o deductivo?,
- ¿empleo en un momento dado metodología ecléctica o mixta? (v. subepígrafe 6.1),
- ¿sigo alguna o varias escuela/s científica/s? (v. subepígrafe 6.2),
- ¿qué aspectos, conceptos, teorías quiero desarrollar en el trabajo teórico/creativo?,
- ¿recursos, técnicas o métodos de análisis y ordenación de la información relevantes en el proceso de investigación/creación?,
- ¿cómo se interrelaciona todo esto con el enfoque de mi discurso teórico/creativo?

Las modalidades de trabajo creativo y proyecto profesional deben tener en consideración no solo la metodología académica a la hora de enfrentarse a la investigación, sino también cuestiones de metodología creativa. Es decir, métodos interpretativos, escuela/s que se siguen; técnicas o estilos de escritura, en los de escritura dramática; al igual que los trabaja de carácter pedagógico (intervención o investigación-acción), podrían hacer hincapié también en metodologías pedagógicas. No hay que olvidar que la “investigación-acción” es una metodología en sí misma.



4.2.2. Cuerpo del trabajo.

Consiste en el trabajo propiamente dicho, lo que implica diferentes formas de hacer u organizar la información, generalmente incluye: una argumentación, un análisis, ejemplos sobre el texto o el estudio de campo, taxonomías, estudios porcentuales, nomenclaturas, definiciones, críticas y explicaciones de conceptos ajenos, uso de citas, desmonte de contra-hipótesis, apuntes de planteamientos personales, etc. Puede redactarse como un solo bloque o hacerlo mediante subepígrafes. En cualquier caso, el nombre que se dé al epígrafe o subepígrafes está sujeto al objeto de estudio, al enfoque y a la creatividad del investigador. **Es recomendable una introducción al cuerpo de trabajo o introducción al uso que explique las partes en que va a organizarse el cuerpo de trabajo y el porqué de esa ordenación**, y de dividirse por epígrafes es conveniente la estructuración en tres bloques. Es el momento en que se deben emplear todos vuestros argumentos para demostrar vuestra hipótesis o la coherencia de vuestra filosofía de trabajo, según el caso.

4.2.2.1. Estructura habitual del cuerpo de trabajo (modalidad “Monografía y disertaciones”, “proyecto de intervención pedagógica”, “investigación-acción” y “derivados de prácticas-externas” vinculados a los tipos antes referenciados).

a) una ARGUMENTACIÓN TEÓRICA: problemas de nomenclatura o terminología, definiciones, críticas, explicaciones de conceptos ajenos, posible marco teórico, planteamientos historicistas, y/o apunte de planteamientos personales.

- b) un ANÁLISIS, siguiendo la metodología indicada, haciendo uso de ejemplos sobre el texto o el estudio de campo, etc., que verifiquen vuestra argumentación. Es, en sí, un medio de obtención de pruebas para verificar, *a posteriori*, los razonamientos de la argumentación.
- c) y una DEMOSTRACIÓN, haciendo uso de taxonomías, estudios porcentuales y explicación de los resultados, uso de citas y desmonte de contra-hipótesis.

Insisto, las partes, su contenido, organización, etcétera, del cuerpo de trabajo depende del enfoque dado, el tipo de trabajo y personalidad del investigador. La estructura presentada y la división en uno o tres subepígrafes son solo aconsejables, porque implica un proceso lógico de lo general a lo particular y de la hipótesis a la demostración. Es más, en **los trabajos de intervención pedagógica** se ha indicado que al menos dos de las tres partes del cuerpo del trabajo deben responder al **análisis del contexto socio-cultural** y a la **propuesta de intervención propiamente dicha**, que podrían identificarse con los bloques “b” y “c” (**v. 4.1.3.1. párr. 3**). Debe evitarse, en cualquier caso, el método de presentación de información meramente expositiva por compartimentos estancos; no es el tribunal el que debe montar en su mente tu discurso, eres tú quien debe ofrecer uno.

4.2.2.2. Estructura habitual del cuerpo de trabajo (modalidades no nombradas en el epígrafe anterior, también aquí la investigación-acción).

Los trabajos creativos y proyectos profesionales no requieren un análisis y una demostración, sino, en realidad, una argumentación, un planteamiento detallado y un análisis crítico-demostrativo. La diferencia es leve. El análisis en el trabajo creativo debe demostrar la coherencia interna entre el planteamiento de vuestra propuesta y vuestra argumentación teórica, que se pone a prueba en ese análisis crítico de vuestro propio proceso creativo, para demostrar que tiene una validez y fundamentación teórico-creativa correcta (filosofía de trabajo), que busca el efecto propuesto y lograr, así, vuestros objetivos. Como ya se dijo, su efectividad o no, su “validez artística/comercial” o no, conjuntamente o no, son elementos que consiguen que el arte (comercializado o no) sea lo que debe ser (objeto o producto). Estos elementos no pueden demostrarse por escrito, pero sí se pueden clarificar lo suficiente las razones intelectivas y estéticas, de manera que facilite la comprensión del proyecto, permitiendo un juicio más ajustado a tu intención creativa y claves exegéticas.

A) Una ARGUMENTACIÓN TEÓRICA: se refiere a los **conceptos teóricos sobre los que se apoya vuestra propuesta creativa o de diseño**, que tomará carta de naturaleza en la

supuesta realización del proyecto, por lo que debe atender a diferentes aspectos según la relevancia de la submodalidad de trabajo. Así, por ejemplo, escénico-creativo, atenderá aspectos como el estilo y/o escuela interpretativa, la dramaturgia de la dirección o conceptos a desarrollar en la construcción del personaje. En los de escritura dramática: criterios de adaptación estética o conceptual, cuestiones estilísticas y constructivas... En los trabajos de proyecto escenográfico: planteamientos estéticos, técnicos, de resolución de problemas, de movilidad... En los de dirección: al cotejo de ediciones y elección de texto. Y en investigación-acción: aspectos artísticos, pedagógicos, metodológicos, didácticos... Según el trabajo de cada uno, haciendo uso de citas que apoyen vuestra argumentación. **Para ello es probable que haya que atender a problemas de nomenclatura o terminología, definiciones sobre el objeto de estudio, críticas y explicaciones de conceptos ajenos, planteamientos historicistas y/o apuntes y aclaración de planteamientos personales.**

Por ejemplo, de tratarse de una adaptación o creación dramática esta argumentación podría versar sobre las siguientes cuestiones: los personajes, la estructura de la obra, el espacio-tiempo dramático, el estilo, el lenguaje, otros. En el caso de la adaptación implicaría el **análisis de la obra original**, estableciendo con claridad las dificultades a resolver en la adaptación. En el caso de una obra original podría versar sobre el/los tema/s, la/s influencia/s, claves simbólico-personales y la **conceptualización-diseño previo** de los personajes, la estructura de la obra, el espacio-tiempo dramático, el estilo... **Pero siempre atendiendo a razonamientos teóricos de cómo adaptar una obra o cómo escribir una obra, según la literatura científica al respecto.**

De tratarse de un proyecto escenográfico, debe intentar dar respuesta a cuestiones propias de un proyecto escenográfico, lo que implicaría atender a la/s supuesta/s ubicación/es de la propuesta escenográfica, elementos técnicos, mobiliario y necesidades espaciales a resolver según texto, indicaciones de la dirección y de la producción (presupuestaria), etcétera. Todo ello como planteamiento teórico previo que condiciona y justifica la propuesta escenográfica en la praxis. Una atención especial merece la investigación-acción, ya que, si bien presenta una hipótesis de trabajo, en el cuerpo de trabajo atiende a un proyecto-realización de taller que tiene como finalidad un producto artístico y resolver una dificultad pedagógica. En este sentido, responde al esquema: argumentación teórica / planteamiento detallado / análisis crítico-demostrativo. La argumentación teórica, al igual que los casos anteriores, responden al previo, es decir, al

diseño del taller (la programación, guía docente, según el caso, por unidades didácticas o situaciones de aprendizaje, actividades, diseño de material didáctico, etc.).

B) Un PLANTEAMIENTO DETALLADO del proyecto debe describir detalladamente qué se ha hecho. Si os fijáis, **la argumentación teórica es lo “previo”, ahora toca describir lo que se ha hecho o se está haciendo. O cómo esos planteamientos teóricos se han materializado.** En el caso de la adaptación dramática implicaría detallar escena por escena o por aspectos (simplificación de número de personajes, reducción de texto, estilo y lenguaje finalmente adoptado, simplificación de espacios...) cómo se han resuelto las dificultades anteriormente detectadas. En el caso de la obra original sería analizar cómo se han resuelto en la realidad los planteamientos teóricos, y es que de la teoría a la realización de una obra creativa hay un salto. Es decir, diferencias y similitudes con lo se pretendía. Esto implica un ejercicio de sinceridad en el bloque “a”. Sería poco creíble y denotaría falta de evolución y crecimiento creativo que el bloque “b” fuese una mera confirmación del anterior.

Pasa algo parecido, en realidad, en los otros casos, de lo que se pretendía a nivel escénico-creativo o a nivel de diseño a lo que, de hecho, se llega en la praxis hay una gran diferencia. En el caso del proyecto escenográfico, cabe clarificar detalles de los planos o, refiriéndose a estos, cómo se han resuelto en la práctica esos condicionantes/necesidades previas. En el caso escénico-creativo (interpretativo) cabría la posibilidad de detallar cómo esos planteamientos previos han ido dando forma a la puesta en escena. En la **investigación-acción** es lo mismo: el previo y el después, siendo el después un análisis-evaluación de las sesiones realizadas (evaluación inicial, media, final, encuestas, entrevistas...), hay que tener en cuenta que en la investigación acción el propio taller y sus participantes son el objeto de estudio de la investigación pedagógico-creativa.

Dicho planteamiento detallado debe justificarse, argumentarse o desarrollarse, en cualquiera de los casos, siguiendo o en contraste con la argumentación teórica o “marco teórico” desde el que crece la propuesta creativa o proyectiva; para ello se hará uso de ejemplos sobre el texto, planos o estudios de campo, etc., que verifiquen la coherencia entre la argumentación (lo previo) y el planteamiento detallado (el resultado).

C) Un ANÁLISIS CRÍTICO-DEMOSTRATIVO del proyecto, implica, de hecho, un análisis del resultado que demuestre su validez. En el caso escénico-creativo, de escritura-dramática o de diseño (proyectos profesionales), requiere analizar el resultado final, pudiendo ser la totalidad o, incluso, mejor una parte del proyecto a modo de ejemplo (una escena,

fragmento, ciertos planos...). En el caso del proyecto de dirección nos encontraríamos en una situación parecida, pero hay que tratar los aspectos ya señalados y propuestos en su momento u otros, a considerar según el marco teórico establecido. Este análisis implica entrar en un detalle más pormenorizado: haciendo uso de estudios porcentuales, análisis de desarrollo por escenas, parlamentos, acotaciones, etc. (dramática, creativa), producción ejecutiva del proyecto escenográfico (diseño) o de un espectáculo (aclaraciones sobre los productos diseñados), según el caso y las necesidades, que verifique la coherencia entre los planteamientos de argumentación y su consecución práctica, teniendo en cuenta la evolución posible y hasta recomendable entre el previo (argumentación) y la propuesta real (el después).

En cuanto a la investigación-acción, el análisis demostrativo de que el taller ha conseguido resolver, cómo y en qué medida, la problemática a solucionar en el grupo de participantes, tiene la posibilidad de atender a múltiples recursos metodológicos: estudios porcentuales, explicación de los resultados estadísticos (en ejercicios, actividades, evaluaciones, encuestas...), desmonte de contra-hipótesis, nomenclaturas, definiciones.

Insisto, las partes, su contenido, organización, etcétera, del “cuerpo de trabajo” dependen del enfoque dado, el tipo de trabajo y personalidad del investigador. La estructura presentada y la división en uno o tres subepígrafes son solo aconsejables, porque implican un proceso lógico de lo general a lo particular y de la hipótesis a la demostración. No quiere decir que otra estructura o forma de exponer la información no pueda cumplir este objetivo, de hecho, de manera incluso más precisa. Debe evitarse, en cualquier caso, el método de presentación de información meramente expositiva, por compartimentos estancos. No es el tribunal el que debe montar en su mente tu discurso, eres tú quien debe ofrecer uno, yendo de lo previo al resultado y su validez.

4.2.3. Conclusiones.

LAS CONCLUSIONES NO SON UN RESUMEN NI UNA OPINIÓN PERSONAL. Las conclusiones son la parte del trabajo escrito en el que se incluye vuestra aportación científica documentada, analizada y demostrada o los logros artísticos logrados. Lo que no quita, que cada aportación deba contextualizarse en el conjunto de su argumentación. Es el momento de indicar qué decís vosotros que supere, niegue o crezca sobre lo que dicen los demás. El momento de verificar, refutar o matizar la hipótesis de trabajo o de dar los argumentos que verifican que vuestro producto artístico consigue los objetivos propuestos y

producir la experiencia estética deseada. De hecho, podría tener cabida aquí una **breve redacción** aclarando qué objetivos consideras más o menos conseguidos y en qué grado, indicando si se cumplen o no satisfactoriamente, cómo y en qué momento del trabajo se desarrollan y logran, dificultades encontradas y, según el caso, qué posibles acciones podrían haberse hecho o estarían por realizar para ahondar más en su consecución.

Pero, ante todo, es el momento de aclarar, no de demostrar; de ordenar vuestras aportaciones; de señalar la necesidad de seguir investigando, posibles líneas de investigación a continuar; posible desarrollo práctico...; qué se ha hecho de forma insuficiente y vuestras posibles dudas. En todo caso, podría dar cabida, si es necesario, a las observaciones más importantes de los apartados anteriores. Sería especialmente interesante señalar los hallazgos personales y estimaciones de interés que hayan sido fundamentales para el desarrollo del trabajo. Las conclusiones deben adoptar un formato narrativo, pero pueden por momentos adquirir una disposición esquemática-enumerativa. En este apartado debemos usar la primera persona del singular para referir aquello que aportáis propiamente dicho, pero es conveniente evitar el pronombre personal “yo” o construcciones simplistas (v. 2.2.3).

4.2.4. Bibliografía y anexos (páginas no numeradas del final del trabajo).

4.2.4.1. Fuentes y bibliografía citada (referencias).

Debemos especificar el apartado con esta terminología: “Fuentes y bibliografía citada”. Es decir, según APA, las referencias, que son, de hecho, la lista ordenada alfabéticamente por apellidos (y cronológicamente dentro de un mismo autor) de las entradas bibliográficas empleadas. **Aquellas que consultéis pero que luego no sean citadas en vuestro trabajo, no aparecerán en ningún sitio, solo las que se citan, parafrasean o se referencian.** Las referencias deben organizarse como un único bloque, incluyendo todos los tipos de fuentes (para fuentes no bibliográficas hemos de seguir los mismos criterios de homologación, indicando sus peculiaridades en el orden y modo equivalente). Se seguirán, por tanto, el orden y características de la normativa APA establecidas en la Guía de estilo y normas APA de la ESAD de Córdoba.⁹¹ Además, debe llevar sangría francesa de 1 a 1,27 cm, los apellidos no llevarán mayúscula sostenida ni versales, los nombres propios se indicarán

⁹¹ De decidirse a presentar las referencias divididas según tipos de fuentes, se debería al tipo de trabajo y al objeto de estudio, y responderá a criterios lógicos de organización. Pero sería preferible no hacerlo. Nunca en el caso de libros o artículos digitalizados o en línea (*on line*), que se incluirán como si de una fuente bibliográfica se tratara.

con iniciales. Los nombres de los autores se indicarán en el orden: Apellido, N. (no así en el de editores, traductores, coordinadores, etc., salvo en caso de antología). Los autores pueden presentar uno o dos apellidos indistintamente; uno, el del método “cita Fecha-Autor”, al menos. Las entradas bibliográficas tampoco se separarán con salto de línea, ni con “espacio antes/después de párrafo”, ni se indicarán con guiones u otro tipo de signo (v. 1.2.3.1 y apartado 3).

4.2.5. Anexos.

Los anexos podrán ser de diferente tipo, se identificarán con una letra (v. anexo A), anexo B, C..., indicando seguidamente un título descriptivo y unitario para cada uno. Pueden presentar cualquier formato, aunque lo ideal es que este se amolde a los principios de legibilidad y síntesis, ocupando el menor espacio posible. De haber índices específicos, índice de imágenes, índice de autores, primeros versos... deben estar incluidos como un tipo de anexo. También podría incluir láminas de imágenes, planos, textos literarios... (v. 1.2.3.2). Es conveniente que, en el caso de que el TFG se fundamente sobre un texto determinado, se adjunte dicho texto, si es resultado de una adaptación, también el original.

4.3. Cómo preparar una defensa

Tendrá una duración máxima de 30 minutos, que debe incluir tanto la “exposición inicial” como la defensa propiamente dicha, así como cualquier tipo de actividad artística o de otro tipo que no tenga su propio porcentaje de evaluación y su propia temporalización asignada. Tras la defensa el tribunal podrá hacer cuantas preguntas y observaciones estime oportunas, para lo cual dispondrá de un tiempo máximo de 15 minutos. Para su exposición, el alumnado utilizará el material que considere oportuno, **sin posibilidad de conexión con el exterior**, por lo que, en caso de utilizar cualquier dispositivo informático o electrónico, estos deberán estar deshabilitados del uso de internet u otras fuentes externas. Se contempla igualmente el uso de material auxiliar, así como la colaboración externa con funciones prácticas. En caso de esquemas, fichas u otro tipo de material, a modo de apuntes, deberá ser entregada copia al tribunal durante la defensa, así como el material empleado por el alumno/a al final de la misma, de modo que el tribunal velará para que el uso de dicho material auxiliar no implique, en ningún caso, una desigualdad de trato en el desarrollo de la defensa.

El tribunal debe tener en cuenta que, en caso de puesta en escena en directo, que atienda a un porcentaje de evaluación propio y a su propia temporalización, esta no formará parte de la defensa propiamente dicha, aunque se haga en el mismo día y franja horaria y, en el caso, de haberse presentado en formato previo (grabación, texto o planos), debe responder a las exigencias de cada modalidad y submodalidad (v. epígrafe 4.1 y tabla de modalidades).

4.3.1. Exposición inicial.

- a) Una vez formado el tribunal el/la alumno/a debe solicitar el permiso para iniciar su defensa. Suelen emplearse formas de cortesía, aunque lo importantes es no olvidar en qué contexto se encuentra uno.
- b) Debe hacerse una presentación de quién habla, del título del trabajo y del tutor.
- c) Aclarar ligeramente el tema del trabajo/proyecto, modalidad/submodalidad y enfoque del contenido evaluable desde la perspectiva del alumnado. Y aclarar, si se considera necesario, qué material anexo se entregó y adjunto a qué parte del TFG se encontraba, y, si se va desarrollar durante la defensa algún tipo de actividad, indicar si es parte de la defensa o si se considera un “contenido del TFG” separado de la dicha defensa.
- d) Se debe indicar la relación del trabajo y su proceso con los contenidos y competencias generales vinculados a la carrera (titulación/asignaturas).
- e) Es conveniente indicar y justificar la relevancia del tema, desde posturas personales, académicas y/o profesionales.
- f) Seguidamente, deben presentarse concisamente los aspectos principales que se van a desarrollar oralmente, a modo de índice de la defensa-exposición. Este podrá proyectarse, escribirse en la pizarra o entregarse por escrito, a modo de esquema al tribunal (material auxiliar).

4.3.2. Defensa propiamente dicha.

No se puede indicar un orden exacto a seguir en el caso de la defensa, pero sí dar una serie de indicaciones relevantes. En algún momento, deben de quedar claros los objetivos **principales** que el/la alumno/a se ha marcado a lo largo del proceso del TFG, no necesariamente todos, sino aquellos que puedan servir para articular el discurso de la defensa. Como se trata de una defensa, los objetivos no se establecen a la ligera, como decía, deben o podrían ser el hilo argumental de la defensa, dado que esta podría basarse en la idea de fundamentar que los objetivos han sido cumplidos. No hay que olvidar que la

defensa abarca todo, no solo se defiende el trabajo escrito, sino también el esfuerzo realizado durante la investigación o el proyecto, dando pie, incluso, a dejar constancia hasta del esfuerzo baldío o de los errores cometidos: dudas, titubeos, líneas de trabajo descartadas. Así, pues, aunque en la defensa pudiera tener cabida aquella parte del proceso de trabajo que responde a una perspectiva más subjetiva, no se trata de un resumen de lo que se ha dicho o hecho en el TFG. Se trata de una exposición con la finalidad de defender la validez de tus hallazgos, tu propuesta, tus conclusiones, lo conseguido. No olvides que es una exposición-defensa, no se trata solo de contar lo que has hecho, sino de demostrar-argumentar que tu trabajo es relevante, que se han cumplido los objetivos marcados, que dominas el campo de estudio, que tus conclusiones son acertadas, que consideras tus hallazgos interesantes y que tu hipótesis/filosofía de trabajo es válida y coherente con los resultados. Para ello es conveniente demostrar ciertas actitudes, las cuales vienen detalladas a continuación en los próximos epígrafes, tanto en su aspecto formal como de contenido de la defensa.

4.3.2.1. Competencias comunicativas.

- Capacidad de expresión oral, gestual y corporal.
- Uso de un vocabulario adecuado al tema y apropiado a la expresión formal ante un tribunal.
- Capacidad de síntesis, de generar interés y fluidez.
- Saber elaborar y mantener un discurso con coherencia interna.
- El empleo de material técnico, escénico, auxiliar o de cualquier tipo, de modo adecuado, sin romper el ritmo expositivo, de forma organizada y preparada.

4.3.2.2. Adecuación de contenidos.

- Argumentación lógica y estructurada en la que se demuestren los conocimientos sobre el tema. Si se opta por una estructura expositiva similar a la desarrollada durante el trabajo escrito, es muy importante evitar caer en la mera reiteración de todo lo que ya se ha expuesto. Es conveniente buscar un modo diferente de exponer-defender la información o un enfoque consecuente con la idea de defensa. Es decir, no contar lo que ya se ha dicho, sino exponer y defender el modo en que se ha realizado y organizado, en su momento, la información pertinente del trabajo escrito/proyecto.
- Asociación y ejemplificación de las ideas y conceptos del TFG (trabajo/proyecto).

- Claridad en los objetivos, efectos a provocar o ideas básicas que se persiguen en el trabajo/proyecto. Se debe evitar contar, de nuevo, durante la defensa lo que ya se ha mostrado, en caso de haber realizado la escenificación en directo con anterioridad a la defensa o en el caso de realizar alguna actividad computable dentro de la defensa (por ejemplo, una lectura dramatizada), o si se ha visualizado (grabación, texto, planos) por el tribunal con anterioridad. Lo que no quiere decir que no pueda hacerse referencia a ello. Se trata, solo, de evitar la reiteración cansina de argumentos o ideas.

4.4. Evaluación del TFG

Tanto el proyecto (trabajo escrito, producto/s artístico/s y otros, según modalidad) y la defensa del TFG obtendrán una calificación de conformidad con el sistema establecido para las enseñanzas artísticas superiores en el artículo 7 de la *Orden de 19 de octubre de 2020, por la que se establece la ordenación de la evaluación del proceso de aprendizaje del alumnado de las enseñanzas artísticas superiores y se regula el sistema de reconocimiento y transferencia de créditos de estas enseñanzas* (BOJA 212, de 3 de noviembre de 2020): “el nivel de adquisición y consolidación de las competencias conseguido por el alumnado se expresará mediante calificaciones numéricas que se reflejarán en su expediente académico. Los resultados obtenidos por el alumnado en cada una de las asignaturas del plan de estudios, así como del TFG, se calificarán en función de la escala numérica de «0» a «10», con expresión de un decimal. Las calificaciones inferiores a «5.0» tendrán la consideración de calificación negativa, lo cual implicará la no superación de la asignatura o TFG correspondiente”.

La calificación final del Trabajo Fin de Grado se obtendrá por el cálculo de la **media ponderada del proyecto y la defensa**. Dicha media solo podrá efectuarse cuando en cada una de estas partes se obtenga una calificación igual o superior a 5. Dicha ponderación se corresponde con las establecidas, según el caso, en la tabla de modalidades y submodalidades de TFG. Así, cada apartado se valora de 1-10, posteriormente se le efectuará el porcentaje anteriormente indicado, debiendo ser la nota del proyecto igual a 5 sobre 10 y la nota de la defensa igual a 5 sobre 10. **Se entiende, por tanto, por proyecto, todo lo que no es la defensa.**

De este modo, la suma ponderada del total de contenidos a entregar que no se corresponda con la defensa, que comprenden siempre, en todas las modalidades y

submodalidades, el 80% de la nota final, debe ser igual o superior a 4. Así, por ejemplo, la submodalidad “escénico-creativa”, cuyo proyecto (80%) comprende el trabajo escrito (20%) más el producto artístico (60%), una vez evaluados de 1 a 10 y realizado el cálculo porcentual, deben sumar al menos un 4, lo que equivaldría a un 5 sobre 10. **En resumen, el proyecto debe tener una nota igual o superior a 4 sobre el 80% de la nota y la defensa una nota igual o superior a 1 sobre el 20% de la nota, para hacer la media ponderada (nota final, que debe ser igual o superior a 5 para superar la asignatura de TFG.** En caso de reclamación al proceso de evaluación del TFG, el alumnado deberá regirse por lo dispuesto en el Capítulo III de la *Orden de 19 de octubre de 2020*.

Todo el material elaborado para el TFG deberá haber sido elaborado personal e individualmente por cada aspirante (sin perjuicio de la modalidad grupal y sus aspectos comunes). En el caso de que el Tribunal detecte que el Trabajo Fin de Grado incurre en plagio, es decir, que no cumple con el requisito de elaboración propia, no se indica debidamente las fuentes documentales o se hace un uso inadecuado de la Inteligencia Artificial, **“se otorgará automáticamente la calificación numérica de cero”** (directriz duodécima, punto 3, *Resolución de 12 de junio de 2024*. El alumnado debería, de hecho, haber entregado junto con el TFG el Anexo V.- Declaración personal de no plagio.

La mención de «**Matrícula de Honor**» se hará de acuerdo con lo establecido en el apartado 6 del artículo 7 de la *Orden de 19 de octubre de 2020*: podrá ser otorgada al alumnado que haya obtenido una calificación igual o superior a 9,0, además, esta mención siempre se realizará a petición del tribunal. En caso de haber varias proposiciones de matrícula, el centro ha acordado resolver según los siguientes criterios:

- Mención por unanimidad de los miembros componentes del tribunal.
- Mención por parte de la mayoría del tribunal.
- Calificación más alta.

Según la *Resolución de 12 de junio de 2024* (BOJA 126, de 1 de julio de 2024), directriz Octava “Funciones de la tutoría académica”, punto d) el/la tutor/a debe “emitir un informe motivado de valoración del TFG para ser tenido en cuenta por el tribunal”, que se entregará junto con el trabajo escrito y el anexo III. Este informe se tendrá en consideración por el tribunal, pero no como material que condicione el proceso de evaluación, sino como herramienta para que el tribunal ejerza sus funciones con un conocimiento más amplio del proceso de tutelaje. Se facilita a continuación el modelo de informe.

INFORME DEL TUTOR/A AL TRIBUNAL DEL PROCESO DE TUTELAJE					
Tutorando/a:					
Título del TFG:					
Tipología:					
Submodalidad:	(si fuese necesario)				
Porcentajes	Trabajo escrito:	%	Producto/s artístico/s:	%	
Tutor/a:					
Informe cualificativo (grado de consecución)	Muy bajo	Bajo	Medio	Alto	Muy alto
Constancia tutoría semanal (marcar con una X)					
Observaciones motivadas:					
Cumplimiento de los objetivos marcados mensualmente (marcar con una X)					
Observaciones motivadas:					
Escucha y realización en función a la orientación tutorial (marcar con una X)					
Observaciones motivadas:					
Grado de originalidad y creatividad (marca con una X)					
Observaciones motivadas:					
Valoración cuantitativa del TFG (marca con una X)					
Observaciones motivadas:					

A continuación, se establecen unas tablas de ítems y rúbricas, que servirán al tribunal como medio y herramienta unificada de evaluación. En las que al final se atenderá al porcentaje establecido en cada modalidad y submodalidad. Así mismo, tablas para el cálculo de la nota media de las partes del proyecto, según modalidad y submodalidad, y otra para el cálculo final de la nota media del TFG.

Tabla de rúbricas del Proyecto del TFG (trabajo escrito, cualquier modalidad).

NOMBRE DEL ALUMNO:

TÍTULO DEL TFG:

	ITEM	MAL de 0 a 4,9	BIEN de 5 a 6,9	NOTABLE de 7 a 8,9	EXCELENTE de 9 a 10	Nota numérica
1	¿Identifica y formula adecuadamente en la introducción el tema y la hipótesis de trabajo y tienen un enfoque interesante? ¿Desarrolla un buen razonamiento personal y académico que justifique convenientemente la investigación que ha realizado y el TFG que ha escrito?	Formula el tema y/o la hipótesis de forma confusa, su interés es relativo. El razonamiento justifica de modo poco funcional la investigación y/o el TFG, carece de enfoque científico.	Formula correctamente tema e hipótesis, su interés es suficiente. El razonamiento justifica funcionalmente la investigación desde lo personal, pero carece de rigor académico.	Formula perfectamente tema e hipótesis, es bastante interesante. El razonamiento justifica personalmente y en lo académico el TFG.	Formula perfectamente tema e hipótesis, es muy interesante. El razonamiento justifica personalmente y en lo académico el TFG. Incluso es novedoso y actual.	
2	¿Describe con precisión los objetivos que se propone conseguir? ¿Los enuncia y ordena adecuadamente? ¿Indica cómo fueron evolucionando hasta determinarlos claramente? ¿Se vinculan con el enfoque de trabajo propuesto?	Resultan confusos, no se expresan en infinitivo, se determinan con poca claridad. No se expone bien su proceso de evolución. Y la vinculación con el enfoque de trabajo es insuficiente.	Los describe, aunque se determinan con ciertas carencias y la explicación de cómo van evolucionando es vaga. La relación de los objetivos con el enfoque del trabajo es tenue.	Los describe bastante bien, son clarificadores y expone correctamente cómo evolucionan. Se vinculan con claridad con el enfoque del trabajo.	Los describe perfectamente, son muy clarificadores y expone con precisión su evolución, de forma clara y razonada. Además, se vinculan perfectamente con el enfoque del trabajo.	
3	¿Desarrolla una metodología de carácter funcional que le permite estructurar y orientar convenientemente el trabajo, atendiendo a un enfoque científico y estableciendo los procedimientos y recursos empleados en la investigación?	La metodología desarrollada no es funcional ni clara, desatiende a enfoques científicos y establece mal procedimientos y recursos.	La metodología es funcional, poco rigurosa y se vincula regular al tema y/o enfoque de trabajo. Establece solo hasta cierto punto procedimientos y recursos.	La metodología es bastante funcional, se vincula bien al tema y/o enfoque de trabajo. Los procedimientos y recursos se emplean adecuadamente.	La metodología es funcional y científicamente muy adecuada. Perfecta para tema y enfoque. Los procedimientos y recursos se emplean con claridad y precisión.	
4	¿La estructura del trabajo tiene precisión en la aplicación de los apartados y fases constitutivas del TFG, atendiendo a las peculiaridades de cada modalidad? ¿Ordena adecuadamente la información? *Es importante considerar aquí que cada modalidad responde a ciertos aspectos concretos según se esté desarrollando un apartado u otro.	La aplicación es incorrecta o confusa o mal diferenciada en la ordenación que hace de la información según las partes establecidas del trabajo y su modalidad.	La relación entre las partes y el desarrollo del trabajo es correcta, pero vuelve a menudo sobre los/as mismos/as datos e ideas. Olvida algunos aspectos necesarios de esta modalidad.	Es precisa y la información está en su sitio correctamente vinculada y dosificada, pero a veces se pierde y extiende demasiado. Toca los aspectos necesarios de la modalidad elegida	Es precisa y la información está en su sitio correctamente vinculada y dosificada, evita repetirse, no olvida ningún aspecto a tratar de la modalidad elegida y los logra integrar en su discurso.	
5	¿Selecciona, analiza e interpreta de manera sistemática y rigurosa la información recogida?	Interpreta, selecciona y analiza de forma interesada o intencionada la información.	Interpreta, selecciona y analiza la información, pero comete errores u olvida otra relevante.	Interpreta, selecciona y analiza la información adecuadamente, aunque confunde conceptos.	Interpreta, selecciona y analiza correctamente la información, manejando la terminología y el método de análisis.	
6	¿Resuelve correcta, ordenada y convincentemente cada una de	La introducción es poco precisa. El	La introducción es clara, pero	La introducción es clara. El estado de	La introducción es muy clara. El	

	las etapas fundamentales en el desarrollo del trabajo, orientándolo a la consecución de un resultado de carácter coherente, ordenado y razonado?	estado de la cuestión es confuso. El cuerpo del trabajo presenta una yuxtaposición de contenidos sin hilar los argumentos.	reiterativa. El estado de la cuestión carece de relación entre sus partes. El discurso del cuerpo de trabajo hila mal algunas ideas.	la cuestión está dividido en partes de forma razonable. El discurso del cuerpo de trabajo hila bien las ideas. Los argumentos son buenos.	estado de la cuestión está muy bien organizado. El discurso del cuerpo de trabajo se dirige perfectamente hacia un resultado argumentado.	
7	¿Genera un conjunto de conclusiones fundamentadas en los planteamientos teóricos y/o prácticos, coherentes con la hipótesis, objetivos, etc.? ¿Son relevantes las conclusiones?	Las conclusiones son un resumen. Resultan poco coherentes con la hipótesis y con los objetivos. Son poco relevantes.	Las conclusiones resultan obvias. Los planteamientos teóricos de las que nacen son poco consistentes y falta coherencia.	Las conclusiones son adecuadas, aunque se repiten. Coherentes con lo anterior. Pero relativamente relevantes.	Las conclusiones son propias, coherentes, nacen del análisis y la observación, añaden incluso información.	
8	¿Se expresa correctamente de forma escrita con dominio del lenguaje especializado de los campos a los que se ajuste el trabajo?	Tiene faltas de ortografía, de sintaxis, de expresión, mal uso de signos de puntuación y falta de léxico acorde.	Tiene alguna falta de ortografía, de expresión y de puntuación, pero el léxico es más o menos acorde.	Tiene algún error sin importancia, faltas en la puntuación y hace uso de léxico especializado.	Carece de errores pertinentes y usa un léxico especializado al campo estudiado.	
9	¿Realiza adecuadamente el trabajo según las exigencias de la guía docente, guía de estilo y normas APA de la ESAD y desarrolla adecuadamente el apartado fuentes y bibliografía citada?, ¿se emplean fuentes que destaquen por su fiabilidad?	Se incumplen las normas APA, las exigencias formales y falla en el estilo académico. Las fuentes empleadas son poco fiables y no referencia bien la bibliografía.	Errores en bibliografía, cumple regular las normas formales y tiene un estilo pobre. Las fuentes empleadas son fiables, pero poco científicas.	Errores ocasionales, cumple normas de estilo, formato, etc. Fuentes fiables. Desarrolla correctamente el apartado de bibliografía.	Cumple bien con las exigencias, normas APA y estilo académico adecuado. Las fuentes son fiables y científicas. La bibliografía es correcta y clara.	
10	¿La expresión, discurso y enfoque son personales, integrando desde los conocimientos teóricos, técnicos y prácticos adquiridos en los estudios realizados? ¿Los apéndices son necesarios? *Es importante considerar aquí la valoración subjetiva de los anexos, inclusive aquellos de carácter artístico innecesarios para la submodalidad pertinente en caso de que se presenten.	Hace un uso excesivo de citas, el enfoque es poco personal, falta de un discurso propio, así como de conocimientos adquiridos en la carrera. Los apéndices son inadecuados.	La expresión y el enfoque son correctos, el discurso tiene un enfoque personal, en línea con lo aprendido en el plan de estudios. Pero las citas son muy largas y apéndices no son solo muy útiles.	La expresión y el enfoque son coherentes, su discurso propio implica cierta originalidad respecto a lo aprendido en los estudios. Aunque la investigación está algo carente de bibliografía. Los apéndices son bastante adecuados.	La expresión es muy personal, así como el enfoque y el discurso propio, todos están fundamentados desde los conocimientos adquiridos pero de forma original y muy novedosa. La investigación está bien documentada y los apéndices son clarificadores.	
Suma de la nota numérica sobre 100 puntos:						
Media sobre 10 (divides entre 10):						
Monografía y disertación, Proyecto de intervención pedagógica, Proyecto de dirección (y trabajos derivados de prácticas externas vinculados a estas tipologías y submodalidades).				80% multiplicar por 0,8		
Investigación-acción				60% multiplicar por 0,6		
Proyecto de un espectáculo (y trabajos derivados de prácticas externas vinculados a esta submodalidad).				40% multiplica por 0,4		
Escénico-creativos, Escritura dramática, Proyecto escenográfico (y trabajos derivados de prácticas externas vinculados a estas tipologías y submodalidades).				20% multiplicar por 0,2		

Tabla de rúbricas del/los producto/s artístico/s (escénicos, dramático-literarios, escenográficos, estético-comerciales o pedagógicos)						
NOMBRE DEL ALUMNO:						
TÍTULO DEL TFG:						
	ITEM	MAL de 0 a 4.9	BIEN de 5 a 6.9	NOTABLE de 7 a 8,9	EXCELENTE de 9 a 10	Nota numérica
1	¿Se identifica la praxis del proyecto (producto artístico, diseño escenográfico, productos comerciales o artístico-pedagógico) adecuadamente en tema y filosofía/hipótesis de trabajo?, ¿tiene el producto un enfoque interesante?, ¿resulta novedoso y/o actual?, ¿las influencias están transformadas a una manera propia de hacer del alumnado?, ¿responde de forma global a la investigación realizada?	El tema y/o la filosofía/hipótesis de trabajo apenas se identifica en la praxis o se observa con cierta confusión, su interés es escaso. Las influencias están mal asimiladas y/o no se ajusta a la investigación.	Se identifican correctamente en la praxis tema y filosofía/hipótesis, su interés es relativo. Las influencias son algo descaradas y apenas llega realmente a hacerlas suyas. La investigación es útil al proyecto.	Se identifica perfectamente en la praxis tema y filosofía/hipótesis, además es bastante interesante y actual. Las influencias son buenas, se detectan, pero están muy bien asimiladas. Y es consecuente con la investigación.	Se identifica perfectamente en la praxis tema y filosofía/hipótesis de trabajo, el enfoque es muy interesante y novedoso. Las influencias muy buenas, las ha hecho completamente suyas. La investigación está realmente aprovechada.	
2	La toma de decisiones y la solución de problemas (de carácter teórico-práctico: artístico o literario, escenotécnico, estético o pedagógico) en el proyecto ¿responden a la transcendencia y a la consecución de los objetivos marcados en el trabajo escrito?	Los objetivos marcados en el trabajo escrito se ven mal reflejados en el proyecto, la toma de decisiones resuelve incorrectamente los problemas teóricos o prácticos.	Los objetivos marcados en el trabajo escrito se ven bien reflejados en el proyecto, en parte, la toma de decisiones resuelve relativamente los problemas teóricos y/o prácticos.	Los objetivos marcados en el trabajo escrito se ven muy bien reflejados en el proyecto, la toma de decisiones resuelve en verdad problemas teóricos y/o prácticos.	Los objetivos marcados en el trabajo escrito trascienden perfectamente la praxis del proyecto, la toma de decisiones ha respondido a su consecución ideal, solventando los problemas.	
3	¿Desarrolla con claridad un planteamiento metodológico (creativo, dramático, escenográfico, comercial o pedagógico , según el caso) funcional, de modo que le permita estructurar y orientar convenientemente la evolución interna del/los producto/s?	La metodología desarrollada es poco funcional, se estructura inconvenientemente las partes del producto, se atiende mal a la evolución interna.	La metodología desarrollada es funcional, pero se estructura mal las partes del producto, apenas se atiende a la evolución interna del mismo.	La metodología desarrollada es muy funcional, la estructuración del producto es adecuada y se atiende a la evolución interna del mismo.	La metodología desarrollada es ideal, la estructuración del producto es muy adecuada y responde a la metodología perfectamente, igual que a su evolución.	
4	¿Hay precisión, definición y "limpieza" (entiéndase del modo más conveniente) en la ejecución práctica del producto/s artístico/s?	Falta precisión, definición y "limpieza" en la ejecución práctica del producto.	Pese a la precisión y definición adecuada, se echa en falta la limpieza deseable.	Hay precisión, definición y "limpieza" en la ejecución práctica del producto.	Hay una excelente precisión, definición y "limpieza" en la ejecución práctica del producto.	
5	¿Resulta coherente el/los producto/s artístico/s (escénico, dramático-literario, escenográfico, estético-comercial o pedagógico) con respecto a lo que se indica y precisa en el trabajo escrito?, ¿se relacionan entre sí, se complementan y se apoyan mutuamente producto y trabajo escrito?	Se carece de complementación y/o apoyo entre producto y trabajo escrito, falta coherencia en la praxis.	Parece haber cierto apoyo y/o complementación entre producto y trabajo escrito, pero la coherencia es relativa.	Hay coherencia, apoyo y/o complementación entre lo que se indica y precisa en el trabajo escrito y el producto.	La coherencia, apoyo y/o complementación entre proyecto y el trabajo es más que evidente en la praxis.	
6	¿Parece responder el/los producto/s en su resultado a una resolución correcta, ordenada y convincente, atendiendo a unas etapas lógicas de su desarrollo y a las necesidades pertinentes, o parece el resultado de un	Parece el resultado de un proceso caótico, improvisado y poco previsto en su desarrollo, que atiende mal a las necesidades	Pese a que parece responder en cierto grado a la improvisación y caos en el desarrollo, el resultado atiende a las necesidades	Parece responder a una resolución correcta, ordenada y convincente durante el desarrollo, adelantándose a las necesidades e	Parece responder a una resolución correcta, ordenada y convincente durante el desarrollo, adelantándose a las necesidades, incluso consigue hacer	

	proceso caótico, improvisado y poco previsto?	pertinentes y las resuelve inadecuadamente.	lógicas y se resuelven correctamente.	imprevistos, que se han resuelto perfectamente.	de la improvisación o el caos un método creativo funcional.	
7	¿Las conclusiones obtenidas en el trabajo escrito se vinculan realmente con el proyecto como producto? ¿Existen la posibilidad de continuar el trabajo artístico a partir del esfuerzo desarrollado?	Las conclusiones se ven mal reflejadas en la praxis, algunas apenas tienen que ver, están solo de relleno. El trabajo artístico carece de interés o posible continuación.	Las conclusiones se aprecian ligeramente en la praxis, casi todas, no obstante, se relacionan con el producto. Existe una ligera posibilidad de continuación.	Las conclusiones se aprecian en la praxis, casi todas, de hecho, se relacionan con la intención creativa o productiva. Existe, efectivamente, una proyección del producto.	Las conclusiones se aprecian perfectamente en la praxis, todas se vinculan claramente con la intención creativa o productiva. Existe, se prevé y pretende una posible proyección del producto, incluso se diseña brevemente.	
8	En la praxis, ¿funciona?, ¿cae en la obviedad?, ¿se podría hablar de algo inefable?, ¿consigue más de lo que cabía esperar?	El resultado final funciona mal, apenas transmite nada especial, es muy previsible.	El resultado final funciona, en parte, transmite sensaciones, pero es previsible.	El resultado final funciona muy bien, transmite emociones y sensaciones.	Funciona genial, no puede explicarse bien cómo, es inesperado y muy emocionante.	
9	¿Hay plasticidad, sentido de la estética, efectividad, didáctica, emoción... (según el caso) en la utilización de los elementos escénicos, dramatúrgicos, técnicos, creativos y/o pedagógicos empleados?	El sentido estético, la plasticidad o la didáctica... de los elementos escénicos, dramatúrgicos, técnicos, creativos o pedagógicos es inefectiva y poco interesante.	El sentido estético, la plasticidad o didáctica... de los elementos escénicos, dramatúrgicos, técnicos, creativos o pedagógicos es relativamente efectiva.	El sentido estético, la plasticidad o didáctica... de los elementos escénicos, dramatúrgicos, técnicos, creativos o pedagógicos es bastante efectiva.	El sentido estético, la plasticidad o didáctica... de los elementos escénicos, dramatúrgicos, técnicos, creativos, o pedagógicos es realmente efectiva e interesante.	
10	¿Resulta original, hay una aportación personal, la expresión, ejecución o creación son personales, integrada desde lo original y novedoso con respecto a los conocimientos teóricos, técnicos y prácticos adquiridos en los estudios?	Hay poca originalidad, las aportaciones son poco novedosas, la expresión, ejecución y creación es poco personal, apenas nace de conocimientos adquiridos.	Hay cierta originalidad, aporta quizá cierta subjetividad, la expresión, ejecución y creación nace, en parte, de los conocimientos adquiridos.	Es original, aporta una perspectiva propia, la expresión, ejecución y creación nace de los conocimientos adquiridos.	Es original, aporta una perspectiva propia interesante, la expresión, ejecución y creación nace de los conocimientos adquiridos, su transformación y superación.	
Suma de la nota numérica sobre 100 puntos:						
Media sobre 10 (divides entre 10):						
Investigación-acción					20% multiplicar por 0,2	
Proyecto de un espectáculo (y trabajos derivados de prácticas externas vinculados a esta submodalidad). <u>Se debe atender en la evaluación de la tabla tanto al dossier como al teaser.</u>					40% multiplicar por 0,4	
Escénico-creativos, Escritura dramática, Proyecto escenográfico (y trabajos derivados de prácticas externas vinculados a estas tipologías y submodalidades).					60% multiplicas por 0,6	

TABLA DE CALCULO NOTA MEDIA DEL PROYECTO	
Nota obtenida en el trabajo escrito (cualquier modalidad)	
Nota obtenida en el/los producto/s artístico/s (escénicos, dramático-literarios, escenográficos, estético-comerciales o pedagógicos)	
La suma debe ser superior a 4 sobre 8 puntos (80%) para hacer media con la defensa (que equivale a 5 sobre 10)	

Tabla de rúbricas de la defensa (de todas las modalidades)

NOMBRE DEL ALUMNO: TÍTULO DEL TFG:						
	ITEM	MAL de 0 a 4.9	BIEN de 5 a 6.9	NOTABLE de 7 a 8,9	EXCELENTE de 9 a 10	Nota numérica
1	¿Se indica la relación del tema del trabajo y su proceso con los contenidos y competencias generales (teórico-prácticas) vinculadas a la carrera (especialidad)?, ¿se presentan inicialmente los aspectos principales que luego se van a desarrollar?, ¿se defiende y justifica su relevancia?	Se indica mal la relación del tema o su proceso con los contenidos y con las competencias de los estudios, la presentación de las partes o índice de la exposición es vaga y poco clara, falta justificar la relevancia.	Se indica escuetamente la relación del tema o su proceso con los contenidos y competencias de los estudios, la presentación de las partes o índice de la exposición queda solo claro en parte, justificación vaga.	Se indica la relación del tema o su proceso con los contenidos y competencias de los estudios, la presentación de las partes o índice de la exposición queda clara, la justificación está bien.	La relación del tema o su proceso con los contenidos y competencias de los estudios es perfecta, la presentación de las partes o índice de la exposición queda muy clara, la justificación también.	
2	¿Asocia con claridad el desarrollo de ideas básicas que se persiguen en el proyecto/trabajo, durante los objetivos, temática, etc.?, ¿ofrece ejemplos de las ideas y conceptos del TFG?	Los objetivos son poco claros, apenas se asocian con ideas básicas a desarrollar en la exposición, carece de ejemplos.	Establece más o menos los objetivos, a los que asocia con ideas básicas a desarrollar en la exposición, los ejemplos son poco clarificadores.	Quedan claros los objetivos, que asocia con ideas básicas a desarrollar en la exposición, los ejemplos son clarificadores.	Quedan muy claros los objetivos, que asocia perfectamente con ideas básicas a desarrollar en la exposición, ejemplos son muy clarificadores	
3	¿Tiene capacidad de expresión oral y un vocabulario adecuado al tema y apropiado a la expresión formal ante un tribunal?, ¿se expresa con seguridad, ritmo y pausa adecuada, discurso fluido y ágil, modula, articula, etc. correctamente?	Poca capacidad de expresión, vocabulario inapropiado al tema y falto de formalidad, seguridad, ritmo entrecortado, poco fluido, mala articulación.	Capacidad de expresión media, vocabulario básico, trato ante el tribunal aceptable, poca seguridad, ritmo entrecortado, a veces, casi fluido.	Capacidad de expresión buena, vocabulario acorde al tema y al trato con el tribunal, cierta seguridad, ritmo y pausa adecuado, fluido, la modulación algo simple.	Capacidad de expresión muy buena, vocabulario técnico en el trato del tema y educado con el tribunal, con seguridad, ritmo y pausa fluidez y modulación muy bien.	
4	¿Sintetiza y elabora un discurso coherente?, ¿tiene claridad en la exposición y demuestra, sin reiteración, los conocimientos sobre el tema?	Nada sintético, discurso desordenado, repetitivo, demuestra falta de conocimiento.	Poco sintético, discurso coherente, repetitivo, demuestra un conocimiento válido.	Sintético, discurso coherente, casi no se repite, demuestra un conocimiento alto.	Muy sintético, discurso muy coherente, no se repite, demuestra un conocimiento profundo.	
5	¿Presenta las conclusiones a las que ha llegado durante la investigación?, ¿defiende la validez de sus hallazgos?, ¿de las conclusiones o del resultado final que ha conseguido?	Presenta mal las conclusiones, apenas señala o defiende la validez de sus hallazgos, tampoco el resultado.	Presenta conclusiones, señala la validez del resultado, pero apenas lo defiende, tampoco indica hallazgos propios.	Presenta conclusiones claras, señala y defiende adecuadamente la validez del resultado, solo indica hallazgos.	Presenta conclusiones muy claras, señala y defiende perfectamente la validez del resultado y los hallazgos	
6	¿Hace un uso correcto de los materiales expositivos, de cualquier tipo, de forma organizada?, ¿herramientas TIC?, ¿tiene capacidad de selección de la información clave y presenta calidad de la documentación gráfica (Power point, videos, etc.)?, ¿se excede en el uso de fichas o esquemas?, ¿hace uso de elementos creativos en directo durante la defensa que dinamicen, verifiquen, ejemplifiquen el TFG de forma	Uso de manera desorganizada del material expositivo, las TIC dan problemas y rompen el ritmo de la exposición, la información está mal seleccionada, la calidad gráfica es mala, hace un uso excesivo de material de apoyo, los elementos creativos apenas	Hace un uso poco efectivo del material expositivo, las TIC no dan problemas, aunque ralentizan un poco el ritmo de la exposición, la información está bien seleccionada, la calidad gráfica es aceptable, hace uso innecesario de cierto material	Se hace un buen uso del material expositivo, las TIC no dan problemas, ni ralentizan el ritmo de la exposición, la información está muy bien seleccionada, la calidad gráfica es buena, se hace un uso necesario de cierto material de apoyo, los	Se hace un uso muy adecuado del material expositivo, las TIC dinamizan la exposición, la información está perfectamente seleccionada, la calidad gráfica es muy buena, el material de apoyo es el justo, imprescindible, los elementos	

	suficiente, a valorar según la modalidad?	dinamizan o clarifican.	de apoyo, los elementos creativos dinamizan, pero aclaran poco	elementos creativos dinamizan y aclaran ideas.	creativos dinamizan y verifican lo dicho	
7	¿Defiende la metodología seguida en relación a los objetivos establecidos?, ¿por qué elige esa y no otra?, ¿cómo de eficaces han sido los recursos metodológicos empleados?, ¿entiende realmente cómo funciona?	La metodología elegida es poco apropiada para los objetivos establecidos, apenas se defiende, los recursos son ineficaces, apenas entiende cómo funciona.	La metodología elegida es apropiada para los objetivos establecidos, lo cual defiende, los recursos son eficaces, casi llega a entender cómo funciona.	La metodología elegida es muy apropiada para los objetivos establecidos, la que defiende bien, los recursos son muy eficaces, parece entender bien cómo funciona.	La metodología elegida es idónea para los objetivos establecidos, la que defiende perfectamente, los recursos son muy eficaces, entiende muy bien cómo funciona.	
8	¿Se ajusta al tiempo establecido?, ¿dentro de ese tiempo hace un uso prudente del mismo?, ¿es suficiente para que el tribunal pueda entender su propuesta?	Se excede en el tiempo establecido, lo usa imprudentemente, dice una y otra vez lo mismo, se hace imposible seguirle	No se excede en el tiempo, aunque lo usa ajustado más de lo deseable, se repite, es difícil de seguir, se entiende regular.	Se ajusta al tiempo sobradamente, no tiende a repetirse, se le sigue bien, se le entiende bien.	Se ajusta al tiempo, incluso al recomendado, no se repite, se le sigue con agrado, se le entiende perfectamente.	
9	¿Atiende en la defensa a todas las partes del TFG y el proceso educativo: investigación, tutorización, redacción del trabajo escrito, elaboración de los productos artísticos, ensayos, la propia defensa, próximas investigaciones o proyección profesional, ¿según el caso?	Solo atiende a una de las partes del TFG (bien a la escrita, bien al proyecto). Apenas justifica la propia defensa, tampoco indica continuidad.	Atiende a las partes principales del TFG, pasa por encima del esfuerzo previo (investigación, tutorización), obvia los ensayos, cierta continuidad	Atiende a todas las partes del TFG, inclusive cómo ha preparado la propia defensa, indica posible continuidad.	Atiende a todas las partes del TFG de forma ordenada y relacionada, indica continuidad y profundiza en ello.	
10	¿Defiende o solo expone?, ¿se hace entender, es didáctico?, ¿se preocupa por que el auditorio le siga?, ¿tiene un discurso no verbal que apoye o capte la atención del oyente?	Solo expone, apenas se hace entender, desatiende al auditorio, su discurso no verbal es vago y confuso.	Expone, pero apenas defiende, se entiende, pero es poco didáctico, se preocupa, discurso no verbal vago.	Expone y defiende, es didáctico, se preocupa, su discurso no verbal apoya, pero es algo estático.	Expone y defiende, es muy didáctico, se preocupa mucho, su discurso no verbal capta y apoya.	
Suma de la nota numérica sobre 100 puntos:						
Media sobre 10 (divides entre 10):						
TOTAL (ESTABLECIDO EL PORCENTAJE DE 20%, multiplicas por 0.2):						

TABLA DE CALCULO NOTA FINAL DEL TFG	
Nota obtenida en el PROYECTO (igual o superior a 4 sobre 8)	
Nota obtenida en la DEFENSA (igual o superior a 1 sobre 2)	
Para aprobar el TFG la suma debe ser igual o superior a 5 sobre 10	
NOTA FINAL TFG →	

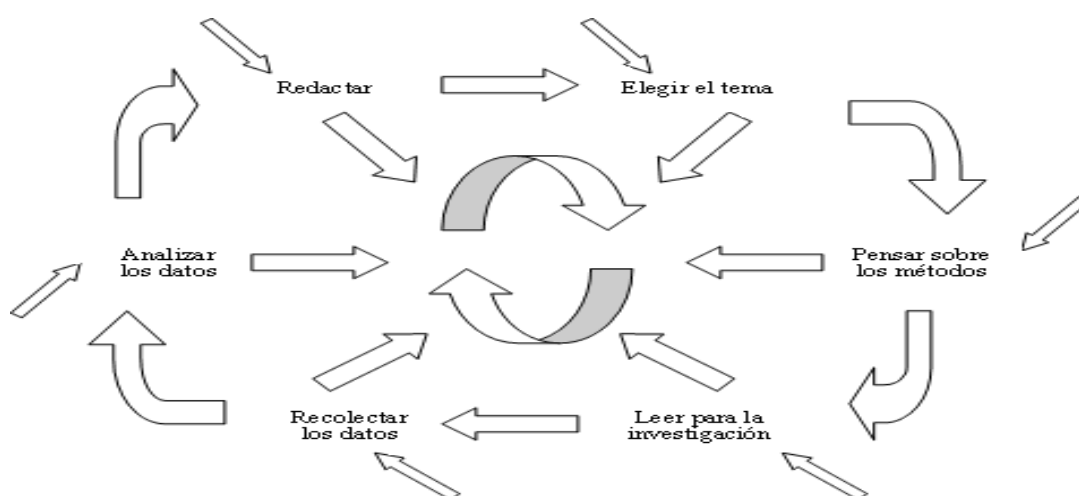
5.- La investigación en las artes escénicas (algunos consejos)

Es necesario, en primer lugar, caracterizar la investigación en las artes escénicas como un proceso que puede adoptar diferentes metodologías, bien la científico-humanística, bien la artístico-creativa. La primera es idéntica a cualquier investigación dentro del campo de las humanidades, tal como ocurre en la Filología, la Sociología o la Pedagogía. La segunda responde a la necesidad de investigar para el desarrollo de un proyecto creativo. En las artes escénicas este tipo de investigación muchas veces se realiza a la vez que el propio producto artístico, retroalimentándose así la práctica artística y la propia investigación. Del mismo modo ocurre en otras disciplinas: las bellas artes, la música, la escritura creativa... Evidentemente, la presentación lógica de dicho proceso creativo es el producto artístico en sí. Pero muchas veces esta investigación puede adoptar un formato escrito, bien ensayístico, bien teórico y/o justificativo. Es común en el mundo de las artes escénicas que las investigaciones creativas se amolden con facilidad al formato del ensayo literario, ya que este en sí mismo responde a la experiencia personal, a un estudio o aproximación científica en función de la subjetividad artística, a un elevado conocimiento sobre el tema y a cierta intención de estilo. De hecho, la mayor parte de los métodos interpretativos expuestos por los teóricos de las artes escénicas en el siglo XX son, desde una perspectiva genérica, claramente ensayos. Podríamos citar, entre otros, a Antonin Artaud con *El teatro y su doble*, muy próximo al ensayo literario, a Konstantine Stanislavski, que unifica sus ideas pedagógicas a manera de diario en *El trabajo del actor sobre sí mismo*, o a Jerzy Grotowski, que reúne sus teorías sobre la dirección y la interpretación en *Hacia un teatro pobre*. Sin olvidar otras cuestiones escénicas —el tema del espacio o la iluminación, por ejemplo— expuestas por diversos autores, como Peter Brook, Francisco Nieva, Gordon Craig... Pero, como decíamos, también pueden en ocasiones adoptar un formato teórico, bien como monografía, bien como artículo crítico y/o científico. No puede hablarse, pues, de investigaciones de primera o de segunda categoría, sino de investigaciones orientadas a diferentes finalidades: investigar para documentar e investigar para crear.

Sería terriblemente injusto considerar la investigación artística un esfuerzo menor que la humanística. En cambio, sí se puede afirmar que la primera es aparentemente menos sistematizable y, en cierto modo, así es. De hecho, el objeto de estudio de la misma puede ser tan diverso como inabarcable: una técnica artística, una idea creativa, una conceptualización estética, una teoría a poner a prueba en la práctica escénica y viceversa,

una intuición pedagógica, una experimentación creativa sobre el propio campo de estudio, la aplicación social del arte sobre un sector de la comunidad (investigación acción), una creación literaria, etcétera. No en balde, la investigación, sea del tipo que sea, implica siempre, desde el orden intelectual, un proceso de estudio y razonamiento similar. De hecho, en la mayoría de las ocasiones bastaría con trasladar la nomenclatura de los conceptos científicos, a la terminología de los procesos artísticos. Así, pues, atendiendo a la mayor sistematización existente en la investigación humanística, valga esta como molde.

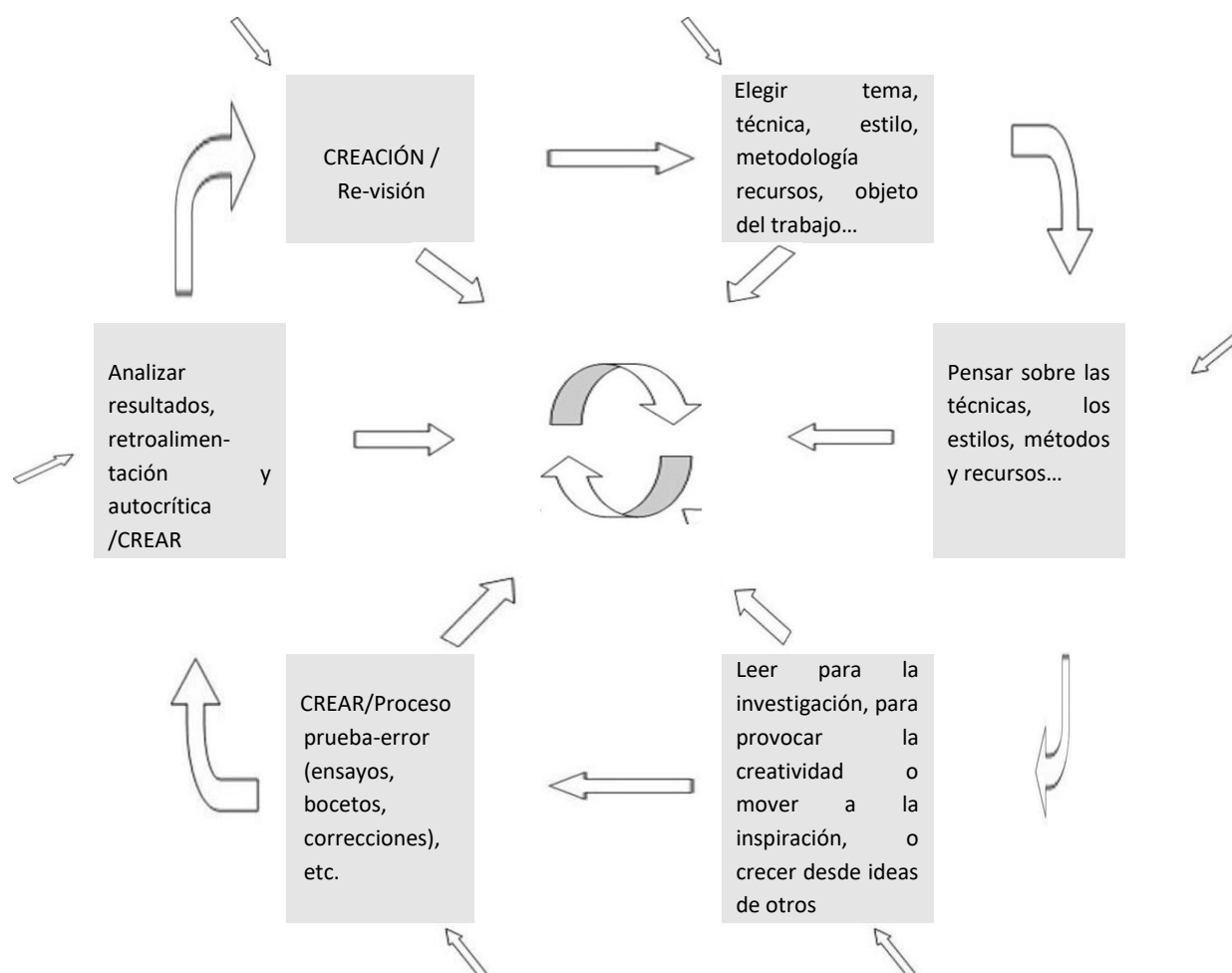
L. Blaxter, Ch. Hughes y M. Tight en su libro *Cómo se hace una investigación*⁹² proponen el interesante concepto de “la espiral de la investigación”, según el cual cabe calificar a la investigación como cíclica. Es decir, que se puede comenzar a investigar por cualquiera de los puntos que conllevan una investigación. Afirman, también, que es continua y, por tanto, obliga a un replanteamiento constante de cada uno de estos apartados, de manera que, empiece por donde uno empiece, la investigación te llevará siempre a reformular de nuevo cada punto de partida. Y en efecto, poco a poco va cobrando forma, así que lo importante es comenzar. Empezar por la “elección del tema” sería quizá lo más lógico, pero muchas veces uno se ve obligado a redefinir su tema cuando ya ha comenzado a “leer para la investigación”, a “recolectar datos” y/o a “analizar los datos”. Eso sí, es preferible cerrar bien el tema antes de ponerse a “redactar” o, por lo menos, antes de redactar partes tan comprometidas como la introducción y la conclusión, las cuales pueden considerarse las piedras angulares de cualquier trabajo de investigación. Existen otros planteamientos o esquemas de la investigación, pero este se acoge bien a la realidad, y, además, responde a esa idea de retroalimentación de distintas partes de la investigación.



⁹² L. Blaxter, Ch. Hughes y M. Tight, *Cómo se hace una investigación*, Barcelona, Gedisa, 2000.

En lo tocante a la investigación artística, efectivamente, ocurren fenómenos similares. Donde pone “redactar”, habría que cambiarlo por “crear”; donde dice “elegir tema”, en algunos casos debería matizarse por “elegir técnica, estilo, método, recursos, objeto de estudio...”; en “pensar sobre los métodos” ocurre exactamente lo mismo: métodos, técnicas, estilo... En “leer para la investigación” sí podría dejarse tal cual, pero siempre y cuando se tenga en cuenta que es leer para una investigación de carácter creativo, inclusive, por tanto, leer para provocar o mover a la inspiración. Lo que quizá sí cambiaría notablemente sería la idea de “recolectar datos”, puesto que en la investigación artística lo importante no son los datos en sí, sino el proceso de “prueba-error” (ensayos, bocetos, corrección). Invariable sería “analizar los datos”, pero aquí los datos tendrían que entenderse como “resultados”, tanto previos, como posteriores, ya que la investigación creativa requiere también de un proceso de retroalimentación. De hecho, con respecto al término del producto artístico, el cual siempre es mejorable, cabe afirmar, al igual que dijo Paul Valéry del poema, que la investigación artística nunca se termina, se abandona.

ESPIRAL DE LA INVESTIGACIÓN CREATIVA



No cabe duda de que la motivación personal a la hora de elegir el tema de la investigación es un motor fundamental ante el esfuerzo que conlleva todo proceso creativo, intelectual, exegético, taxonómico, analítico o de razonamiento. La búsqueda de cierto “grado de innovación” científica y/o artística a la hora de elegir sobre qué tema investigar o crear es una intención meritoria y deseable, pero nunca es recomendable llevar dicha intención al extremo. Una investigación o una creación realmente novedosa no es algo común; plantearse cierto grado de originalidad en el enfoque, el tema o en las argumentaciones es ya un logro importante. En el campo creativo incluso existe el lugar común de que “todo está inventado”. De hecho, la investigación científica tendrá siempre, se quiera o no, un componente de subjetividad irremediable, lo que no quiere decir que no se puedan descubrir datos empíricos o hechos verificables. Debe, pues, contar con rigor científico, autocritica y objetividad, si desea ser válida y útil. Y esto es igualmente aplicable a la investigación artística, que debe perseguir la coherencia interna y, de creerlo así, una finalidad social. En tanto que el arte siempre es una manifestación social. Así, toda investigación debería implicar una justificación razonada de la elección del tema, ser consecuente con dicho tema, así como con la metodología, técnicas y recursos adecuados al mismo. De hecho, la investigación científica, cualitativamente hablando, se fundamenta en la calidad, comprobación y veracidad de las teorías y observaciones formuladas. No obstante, subjetividad y objetividad no son conceptos enfrentados a la hora de la investigación humanística.

Este tipo de investigación nace de una pregunta, de una intuición y/o de un trabajo de análisis y demostración, que tiene como piedra de toque la hipótesis de trabajo. En dicha hipótesis convergen, no como contrarios, sino como elementos interdependientes, la subjetividad y la objetividad científicas. Mientras que, en cambio, en la investigación creativa, la filosofía de trabajo (hipótesis creativa) no requiere una confirmación de la misma (es decir, si esta es o no científicamente fuerte o acertada es lo de menos), en tanto que lo importante en sí sería que condujese hacia un resultado final: el producto artístico. Pongamos un ejemplo. En el trabajo interno del actor no se requiere un procedimiento exactamente coherente con los esquemas mentales deducibles de los enunciados del personaje a la hora de la configuración del mismo, lo importante es que el resultado de dicha configuración en la praxis se corresponda con la presencia psíquica de este sobre el escenario. Si bien es más que recomendable y lógico que el conocimiento o la aproximación

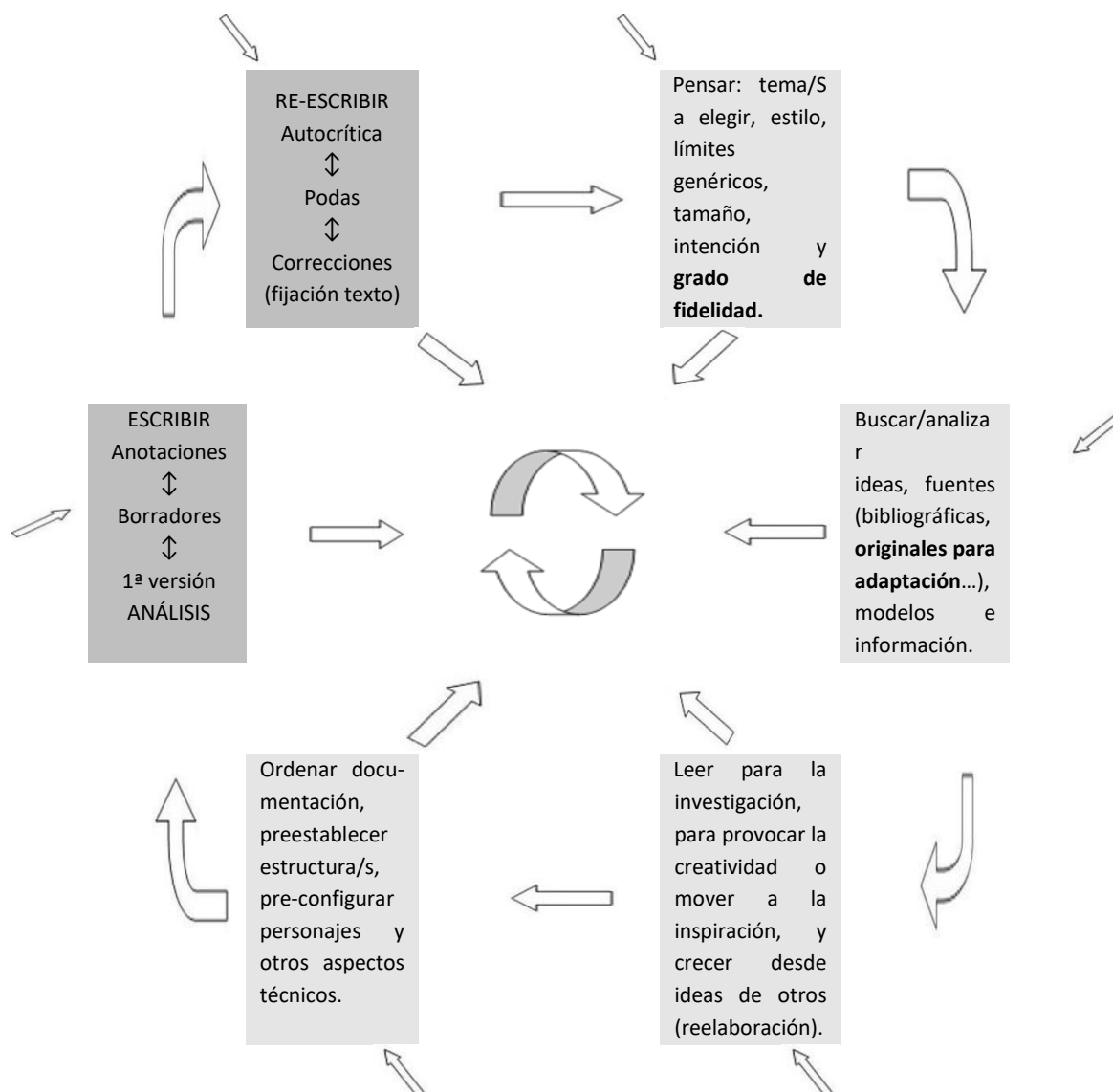
al personaje facilite al actor su trabajo, metodología científica que debería ser aplicada por cualquier investigador creativo (actor en este caso), a la hora de desempeñarlo, cualquier medio que funcione será válido, indistintamente de que sea consecuente con la metodología, técnicas y recursos teóricamente adecuados para tal fin. De ahí, que la propia metodología pueda ser objeto de la investigación creativa, habiéndose agrupado las diferentes formas de trabajar en dos grandes bloques: la interpretación “de dentro a fuera” y “de fuera a dentro”, resultando valido, incluso, métodos mixtos, eclécticos y/o personales. Algunos investigadores proponen en sus métodos recursos más próximos a la investigación humanística (literaria, dramatúrgica, psicológica...), otros se alejan, optando por fórmulas más intuitivas, físicas o creativas, no exentas, pese a lo cual, de cierta justificación teórica. No obstante, desde un planteamiento pedagógico —más o menos cercano a la realidad práctica del mundo de las artes escénicas—, la aplicación de la metodología científica, dada su sistematización, es recomendable en el proceso de la investigación creativa, pese a sus posibles limitaciones en el plano artístico.

Evidentemente, un investigador, ya sea humanístico o creativo, a la hora de presentar los resultados de su estudio y/o trabajo, piensa no solo en el contenido, sino en la forma de presentarlo, que debería ser ordenada, didáctica y coherente, así como en el modo de aclarar el propio proceso de investigación. Por tanto, debe dejar claro que uno sabe organizar su trabajo: introducción, que abarca el objeto de estudio, la hipótesis o filosofía de trabajo, estado de la cuestión (qué han dicho otros, qué tomas de otros y qué rechazas de otros), objetivos, cuerpo del trabajo (ordenar los datos, tu propia argumentación, análisis y resultados) y las conclusiones (qué aportas tú).

No puedes olvidar nunca al investigar que el arte dramático es un PRÁCTICA ESCÉNICA. Es decir, no somos teóricos puros, somos teóricos aplicados. No se puede olvidar nunca que las investigaciones creativas, cuando se presentan a nivel teórico, deben responder al formato de una exposición argumental. El objeto de estudio es bien la creatividad de otros, bien vuestra propia creatividad, ya desde la perspectiva científica, ya desde la perspectiva creadora, respectivamente. No se puede permitir que la ciencia descuartice y embalsame el arte, ni prescindir cuando teorizamos del modo en que se expresa la ciencia humanística (sus escuelas, metodologías, nomenclaturas, etc.). Esto no quiere decir que se tenga que caer en una retórica academicista y comprensible solo para unos pocos. Si no que una formación global te permite ir de un campo a otro. El investigador artístico que desconoce

los avances, perspectivas y nuevas teorías humanísticas, corre el riesgo de repetirse, de caer en algo consabido o, peor aún, de repetir a otros. El científico que no tiene en cuenta la realidad escénica corre el riesgo de analizar una entelequia del arte, de no ser útil, de olvidar cuestiones prácticas terriblemente básicas. El investigador de artes escénicas que expresa su investigación artística de un modo exclusivamente científico olvida la naturaleza de su investigación, del mismo modo que el investigador humanístico en las artes escénicas que expresa su investigación de modo eminentemente científico olvida la utilidad que puede implicar su trabajo en los lectores creativos. Ahora, el investigador escénico que al expresar los resultados de su trabajo no sistematiza su redacción científicamente está dando una impresión de poca seriedad a estas disciplinas.

PARA UN TRABAJO CREATIVO DE ESCRITURA DRAMÁTICA SE RECOMIENDA LA SIGUIENTE ESPIRAL (más información en la revista *Rituales 3 y 4*):



EN CASO DE ADAPTACIÓN DRAMÁTICA:

1.- Supresión de pasajes y ambientes. 2.- Supresión de interpolaciones informativas. 3.- Supresión de repeticiones y resúmenes de acciones realizadas. 4.- Supresión de frases, réplicas, personajes, atendiendo al ritmo y gusto del director/dramaturgista. 5.- Supresión de escenas, secuencias, breves subtramas o desviaciones argumentales para adecuar la extensión de la obra a las necesidades de la puesta en escena, sin que afecten a la entidad original.		
	6.- Supresión de escenas, secuencias... (<i>supra</i>) que abren cesuras textuales (afectando a su entidad), provocando una nueva estructuración de episodios y secuencias que requieren de enlaces o soluciones escénicas. 7.- Modificación del orden de las escenas, cuadros, episodios... a fin de clarificar e intensificar el desarrollo de la acción. 8.- Supresión de finales estereotipados, que anticipan el desenlace.	
		9.- Incorporación de escritos de otras obras del propio autor. 10.- Añadir texto de contemporáneos del autor (no solo teatrales). 11.- Adición de fragmentos de otras épocas. 12. Inserción de materiales textuales escritos específicamente para la obra en cuestión.
REVISIÓN +	VERSIÓN +	ADAPTACIÓN

Este esquema referente a los pasos que implica el hacer una “revisión”, “versión” y/o “adaptación” es una síntesis de lo que Juan Antonio Hormigón denomina el “trabajo dramático”, que expone en su libro *Trabajo dramático y puesta en escena* (Hormigón, 2002, pp. 161-165). La confusión terminológica al respecto es considerable, dado el uso en un sentido lato de estos términos dramáticos. Más información sobre ello, o sobre metodología de escritura creativa, bibliografía, etc., en la revista *Rituales* 3 y 4.

5.1. Recomendaciones tanto para la investigación humanística como artística

- 1.- Como puede verse al atender al concepto de “Espiral de investigación” y “Espiral de la investigación creativa”, lo importante es empezar. Empezar por la elección del tema sería lo lógico, pero muchas veces uno se ve obligado a redefinir su tema cuando ya ha comenzado a leer, recolectar y analizar.
- 2.- La motivación personal a la hora de investigar sobre un tema y a la hora de elegirlo es buena consejera.
- 3.- Aunque no hay que obsesionarse con el “grado de innovación”, una investigación creativa debe buscar la originalidad, una investigación humanística debe buscar la utilidad social, cultural o artística en su preocupación por descubrir, analizar, documentar, etc.
- 4.- En la investigación no hay una “verdad objetiva”, en todo caso hay una “perspectiva de la realidad subjetiva”, lo que no quiere decir que no podamos encontrar datos empíricos o hechos verazmente aceptables.

- 5.- Como investigadores hay que tener en cuenta ¿para quién investigo?, ¿qué debe quedar claro?, ¿cómo adoptar mi presentación ante este público? Evidentemente, un investigador profesional piensa en los especialistas de su campo como público, vosotros en el tribunal de TFG: docentes de distintas especialidades del arte dramático que evaluarán no solo el contenido sino la forma del contenido, no solo el resultado sino el proceso de investigación, por tanto, debe quedar claro que sabes organizar tu trabajo (qué aportas tú y qué tomas de otros y qué rechazas de otros, tu hipótesis, tu argumentación y los resultados del análisis, es decir, las conclusiones). Por lo que debes ser ordenado y claro, intenta abarcar cuestiones no solo específicas de tu investigación sino del arte dramático en general, demostrar la utilidad de las competencias adquiridas durante la carrera.
- 6.- No olvidar que el trabajo debe presentarse de forma que facilite la corrección del mismo, destacando cómo se ha hecho, originalidad e innovación, objetivos y resultados.
- 7.- Llevar un pequeño diario de la investigación y/o un sistema personal de ordenación por fichas de la información encontrada (quién dice qué, bibliografía completa, aplicación de una teoría concreta a mi caso de estudio, conceptos o citas de utilidad, en qué libro y en qué página se encuentran, clasificar el material de trabajo, fotocopiar y recopilar la información, dónde he puesto las fotocopias, otros...) puede ser de mucha utilidad. En la investigación creativa es muy normal tener un cuaderno de trabajo donde uno va tomando nota de ideas, hace dibujos, croquis, etc. Este material y el otro no son muy distintos entre sí y utilizar un modo riguroso de ordenación puede ser más que interesante cuando uno quiere formalizar por escrito la investigación o el proceso creativo o del trabajo científico.
- 8.- Es fundamental siempre tener MODELOS: modelos de una introducción, de un estado de la cuestión, de una investigación similar a la mía, modelos de análisis, modelo de conclusiones, modelo de bibliografía... También podría decirse: modelos estilísticos, modelos de cómo trabajar interiormente, modelos de cómo moverse, de cómo comportarse, modelos de la naturaleza... Lo normal cuando se investiga es que, según se va leyendo para la investigación o para la creación, uno vaya encontrando esos modelos: autores que te gusten cómo exponen su discurso, cómo trabajan, cómo actúan, cómo crean la atmósfera. Tenlos cerca.
- 9.- No debéis elegir un objeto de estudio que exceda vuestras posibilidades, se ha de tener en cuenta la extensión, el tiempo real de dedicación y la facilidad para adquirir la documentación apropiada. Tampoco es desdeñable pensar en vuestro perfil profesional a

la hora de elegir un tema sobre el que trabajar. Si esto es importante en la investigación humanística, cuánto más en la creativa, en la que el producto artístico y vuestra profesión andan tan estrechamente unidos. Es conveniente pensar siempre en el tema de forma concreta, lo más concreta posible, siempre hay tiempo de ampliar el tema de investigación.

10.- Es importante pensar en un título que diga claramente de qué trata vuestro trabajo, pero que, no obstante, siempre pueda modificarse *a posteriori*. El título inicial debe responder a ese aspecto concreto, pero sin dejar de estar abierto a otras generalidades, si luego hubiese que ceñir algo, es más fácil ceñir el título que la investigación.

11.- Hacerse preguntas claras ayuda a saber a uno sobre lo que quiere investigar, cómo investigar o qué quiere decir o aportar (QUÉ, QUIÉN, CÓMO, CUÁNDO, POR QUÉ, PARA QUÉ) y también ayudan a la hora de crear, investigar, redactar o exponer vuestras teorías. Esto no quiere decir que uno deba circunscribirse a lo que ya sabe o controla. Debéis seguir vuestras intuiciones, pero siempre hay que confirmarlas. De hecho, la hipótesis/filosofía de trabajo, como tal, es una respuesta inicial al proceso de investigación/intuición, a las preguntas que uno se formula. Como su nombre indica esta hipótesis/filosofía es solo una herramienta/línea de trabajo. Normalmente no es definitiva, ni una conclusión última, ni la respuesta real a la pregunta primera. No olvides que el trabajo/proyecto en sí es la respuesta a la investigación y no la hipótesis/filosofía de trabajo, propiamente dicha. Por lo tanto, es conveniente intentar darle forma cuando uno ya ha comenzado la investigación y leído para ello. Y terminar de darle la consistencia, coherencia y la verificación requerida en el término del proceso de investigación. No solo desde un punto de vista creativo, sino también científico, en este sentido, lo importante es el resultado final, bien el objetivo artístico, bien el análisis y conclusiones resultantes.

12.- De ahí que, muchas veces, especialmente en la investigación artística, uno empiece a investigar por un sitio y termine por otro demasiado alejado del primero. Por ello, cuando ya se ha comenzado a leer para la investigación, es conveniente hacer listas de conceptos, problemas o cuestiones que deben ser tratados o sobre las que se quiere trabajar, e intentar darles coherencia, un mapa conceptual, esquemas, dibujos, etc., incluso un índice que debe evolucionar a la vez que vas enfocando tu trabajo; todo ello puede ser de gran ayuda. No olvides consignarlo en tu diario.

13.- Es conveniente apuntar siempre la referencia bibliográfica y las páginas, cuando uno toma nota por escrito de los datos que le interesan, y, también, apuntar las ideas propias

que se os van ocurriendo a renglón de la lectura. Al repasar las notas es interesante indicar con algún código personal qué observaciones se relacionan con otras; emplear colores puede servir para distinguir aspectos concretos. Fotocopiar siempre la bibliografía de los libros que uno vaya a emplear puede ser de gran utilidad, pues facilita la búsqueda de la fuente documental cuando encuentras una referencia bibliográfica. Si uno solo fotocopia la parte de interés, muchas veces encuentras referencias incompletas que remiten a notas al pie de páginas anteriores, de modo que en realidad careces de dicha referencia.

14.- A la hora de leer para la investigación el primer contacto debe ser el índice de los libros, lo que permite aterrizar directamente en la información que os interesa. Para hojear es conveniente atender al comienzo y final de capítulos y subepígrafes. Ciertos tipos de índices (de láminas, índice onomástico, de títulos y por autores...) pueden también guiaros en esta búsqueda. No puedes olvidar investigar la bibliografía y atender a las notas a pie de página (aparato crítico) por si hubiese algún dato que te lleve a otra fuente documental. Recuerda siempre que el valor científico y fiabilidad de un libro se mide por su prólogo, aparato crítico y bibliografía especializada. El de vuestro trabajo o exposición también. Conocer estas herramientas permite al investigador moverse por las fuentes documentales que le interesan, tanto en lo creativo, como en lo teórico.

15.- Por todo lo dicho, en una investigación se ha de comenzar por leer para saber qué otras investigaciones hay sobre el tema elegido. Esto es común a ambas investigaciones. Los artistas creadores corren el riesgo de crear cosas que antes ya han sido creadas. Por su parte, los humanistas, de investigar cosas que están completamente superadas. Por ello, a la hora de buscar fuentes documentales, hay que cotejar siempre los catálogos de bibliotecas, consultar en *Google* (para tener una idea general) y en las bases de datos (donde encontrarás artículos científicos). No hay que olvidar que los libros en catálogos pueden buscarse por signatura; las signaturas parecidas hablan de cosas parecidas. De tener acceso libre a un fondo bibliográfico, normalmente estos se ordenan por temas siguiendo el CDU (Código Decimal Universal) u otro método parecido, por lo que es más que conveniente tener un ligero conocimiento sobre estos. Los bibliotecarios son personal muy preparado en estas cuestiones (bases de datos, recursos electrónicos, repositorios digitales, tesis doctorales, publicaciones periódicas especializadas, hemeroteca, manuscritos, colecciones, libros de consulta, monografías específicas...). De hecho, hay bibliotecas especializadas en materias concretas, según la universidad o la institución. Para

el tema que nos ocupa, hay que destacar el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, de Madrid, el CSIC, facultades y escuelas de Artes, de Filología, Magisterio, Filmotecas, Videotecas, etcétera. Incluso algunos teatros tienen fondos documentales o realizan sus propias ediciones, como el Teatro Español.

El problema de la investigación es que en algún momento hay que parar, analizar los datos y empezar a escribir, ya que siempre debe tomarse como un proceso de reescritura constante. En este proceso de escritura cabe citar algunas buenas prácticas básicas. Es conveniente escribir pensando en que deben entenderte, así, pues, es preferible no utilizar frases muy largas, ordenar bien el discurso, intentar ser directo, clarificar siempre las partes del mismo y las líneas de acción a seguir en la exposición; utilizar estilos impersonales (evitar el plural de modestia), conectores del discurso, intentar relacionar las partes entre sí, etc. Así mismo, **es conveniente escribir párrafo a párrafo, aunque se tarde, intentar que cada párrafo añada algo a vuestra argumentación. En resumen, dar forma escrita a la investigación**, no olvidar que se trata de facilitar algo complejo, ya sea una exposición sobre vuestro trabajo creativo o las observaciones críticas sobre un producto escénico.

Con estas líneas básicas sobre la investigación escénica espero haber clarificado las dificultades que implica el estudio científico-artístico del hecho teatral, sus diferentes líneas o finalidades, las posibles metodologías a seguir, el rigor y la creatividad a la par inherentes a la investigación artística, y, como ya se dijo, la conciencia clara de trabajar desde posicionamientos teóricos aplicados a una realidad y práctica escénica, o desde posicionamientos artísticos que implican un razonamiento analizable y una manifestación social.

6.- Metodología científica (aspectos y recursos)

Toda orientación metodológica de una investigación puede ser deductiva, inductiva o mixta. La investigación **deductiva** es aquella que analiza todos los casos particulares para llegar a conclusiones objetivas. Por ejemplo, para establecer conclusiones sobre quién es el asesino analizas todas las pruebas posibles, verificando la información y viendo hacia dónde o a quién te dirigen las pruebas. Otro ejemplo, sería establecer conclusiones sobre un tipo concreto de insecto en una zona geográfica concreta. Es decir, recolectas y apuntas mediante observación el mayor número posible de esos insectos y estableces similitudes con otras poblaciones ya estudiadas, así como peculiaridades que sean propias. Dicho de

otro modo, las investigaciones deductivas no establecen con anterioridad su hipótesis de trabajo, sino con posterioridad, uno sale a ver qué se encuentra. En este caso la investigación nace de una pregunta que no tiene una respuesta intuitiva, por ejemplo, ¿quién es el asesino?, ¿qué pasa con estos coleópteros?, ¿qué me voy a encontrar? Cuando ya has analizado el campo de estudios estableces una hipótesis, sigues trabajando para verificarla. Se establecen, por tanto, observaciones particulares a partir de lo general, que suelen ser datos cuantitativos. La conclusión de su razonamiento está incluida en sus premisas y son rigurosas y válidas, ya que nacen de la observación previa del campo de estudio. No genera, necesariamente, por sí mismo, nuevo conocimiento, puesto que consiste en la verificación del conocimiento previo. En este sentido podría decirse que es un método que rehúye la subjetividad. Sin embargo, la **inductiva** parte de una intuición, intuición que nace de una pregunta y cuya respuesta previa se denomina “hipótesis de trabajo”. Esta hipótesis intuitiva se basa en la observación de hechos y fenómenos, generalizando a partir de dichas observaciones, que suelen ser datos cualitativos. Su objetivo es generar nuevos conocimientos y sus conclusiones son probables, yendo en su razonamiento de lo particular a lo general. Por tanto, su hipótesis debe ser defendida con argumentaciones y análisis, de modo que la conclusión viene a ser una verificación, matización o refutación de dicha intuición. Por su parte, la **mixta** hace uso de la intelección en un momento inicial, pero recurre a procedimientos deductivos para confirmar su hipótesis de trabajo. Es decir, recopila pruebas que analizadas desde la objetividad verifiquen esa intuición previa. Sus datos recurren tanto a los datos cualitativos como a los cuantitativos.

Normalmente, la investigación **humanístico-científica** sigue un formato en que la verificación de las premisas de trabajo se da cuando llegamos a esas mismas conclusiones desde planteamientos deductivos (pruebas cotejadas, analizadas y confirmadas). Esta es la propia de un trabajo de carácter “documental”, de hecho, lo que uno hace es documentar con pruebas suficientes la hipótesis inicial (las premisas). Mientras que la investigación **artístico-creativa** tiende a una metodología inductiva, que bien puede confirmarse en los resultados del producto artístico. Es decir, aquella en la que el resultado debe ser valioso, funcional y/ o interesante desde criterios artísticos, y pueda y deba optar por una exposición teórica mediante mecanismos mixtos que lo clarifiquen y demuestren la coherencia interna

del proceso artístico. Eso es lo que se espera de vuestros trabajos de creación o proyectos de carácter profesional.

La metodología deductiva hace uso de **ciencias inmanentes**, que son aquellas que no se salen en su proceso de análisis, pruebas y argumentaciones del texto u objeto de estudio. La inductiva, en cambio, se centra en **ciencias no inmanentes**, es decir, aquellas que dan un predominio al contexto extra-textual. La metodología mixta emplea fórmulas **eclécticas** (inmanentes y no), ciencias que atienden tanto a cuestiones textuales, como extra-textuales. Voy a explicarlo con un poema. Hay escuelas humanísticas que cuando analizas un texto (poema) no tienen en consideración nada externo al poema, solo atienden a la forma, el lenguaje, el estilo, la estructura, la grafía, el tipo de papel, pero no atienden a las tendencias sexuales del autor, posibles aspectos biográficos, el contexto histórico-social del momento en que fue creado, planteamientos ideológicos del autor, simbología, influencias externas... Los formalistas o los estructuralistas son escuelas inmanentes, los estudios de género, la sociología de la literatura o la estilística son escuelas no inmanentes. Así, los estudios de género, cuando analizan una obra del pasado, incluso, hacen interpretaciones anacrónicas de un comportamiento o de un uso lingüístico, depende del rigor científico del investigador a la hora de cómo se interprete dicha información.

El teatro como discurso artístico ha ofrecido cierta resistencia a ser analizado científicamente, porque su discurso artístico puede ser analizado atendiendo a diferentes aspectos: el texto literario, la puesta en escena o, inclusive, un contexto mayor, incluyendo cómo interactúa este como fenómeno social. La **semiótica teatral** se caracteriza por ser la metodología científica que más se ha acercado al análisis del hecho teatral. Curiosamente existen tres líneas semióticas a lo largo del siglo XX: la **Semiótica de la Comunicación**, que básicamente atiende al hecho teatral desde el contexto literario y como una comunicación jakobsiana tradicional (autor [intención]→texto→público); la **Semiótica de la Significación**, que se centra en el contexto de la representación teatral (la puesta en escena), entendiendo dicho esquema desde la semiótica ternaria de Pearce, que incluye la mente del observador como último proceso de significación del signo escénico (autor → texto ←[comprensión]→ público); y, por último, la **Semiótica de la Producción**, que se centra en la idea de la construcción del signo escénico como producto artístico conformado por una multiplicidad de emisores pertinentes en este proceso de re-construcción sémica (texto literario←[intención]→texto partitura←[comprensión]→texto representación). La

Semiótica de la Comunicación es inmanente; la Semiótica de la Significación es no-inmanente, en tanto que es el espectador como elemento externo al contexto literario-dramático quien da sentido al hecho teatral; y, así mismo, la Semiótica de la Producción es ecléctica o mixta, dado que se sale del contexto literario-dramático, puesto que entiende el hecho teatral no como una traducción, sino como una re-creación en la que el resultado es un producto artístico diferente, en que cada nuevo texto nace del anterior y lo retroalimenta añadiéndole nuevas lecturas, incluso, de forma retroactiva.

Lo explico otra vez, sí, de acuerdo. La **Semiótica de la Comunicación** se centra en la idea de que el elemento fundamental del discurso teatral está en la intención del emisor, es decir, de esta depende lo que se quiere decir, comunicar o dar a entender. Por tanto, parte de la idea de que existe un mensaje o sentido más o menos unívoco en el texto literario-dramático. Es inmanente porque estudia el texto, solo y exclusivamente, olvidando otros aspectos como la interpretación del director o la puesta en escena. Pero la **Semiótica de la Significación** no es inmanente. Se plantea si, de hecho, existe o no un único mensaje o sentido más o menos unívoco. Es decir, pone en duda el hecho de que la intención del autor sea lo que da valor al texto dramático, ya que si añadimos al análisis del texto la presencia del público, como elemento externo (no-inmanente), evidentemente la subjetividad del público es la que hace que el texto se entienda de un modo u otro. Así como que no es igual cómo se entienda el texto antes o después de un hecho histórico: *Fuenteovejuna* antes o después del surgimiento de los movimientos feministas. No importa, por tanto, lo que autor quería decir, sino la intención que yo creo o entiendo que tenía al decir lo que dice. Es precisamente este principio en lo que se fundamentan escuelas científicas como los Estudios de género o la Sociología literaria, por ejemplo.

La **Semiótica de la Producción** añade un nuevo elemento al proceso de la comunicación artística, el de “signo artístico”, es decir, quién/es, cómo, cuándo, por qué se ha creado ese signo artístico. En el caso del teatro, la semiótica de la producción es fundamental, porque básicamente es el único enfoque científico capaz de abarcar el fenómeno llamado “teatro”. Este signo artístico llamado “teatro” incluye diferentes momentos del proceso de “producción”: fijación del texto (traducción, edición, adaptación, trabajo de mesa), producción teatral (diseño, dirección, ensayo, promoción, producción económica), representación (estreno, técnicos, crítica especializada, gira...). Cada uno de estos momentos responde a un contexto diferente: contexto de creación, contexto de

producción, contexto de representación... Es decir, que cada una de las escuelas semióticas existentes, lo que hace es añadir al campo de estudio un elemento de análisis: el TEXTO → el PÚBLICO → y el PROCESO DE CREACIÓN DEL ESPECTÁCULO (previo, durante y posterior), respectivamente, de la Comunicación, de la Significación y de la Producción.

En este sentido hay diferentes escuelas científicas que se vinculan o encuadran dentro de cada metodología, forma de atender al objeto de estudio e, incluso, con cada línea de la semiótica teatral, ya señaladas.

Deductiva (datos cuantitativos)	Inductiva (datos cualitativos)	Mixta (cuantitativos y cualitativos)
Inmanente: ciencias que no se salen del texto. (Entendemos texto como objeto de estudio).	No-inmanente: ciencias que dan un predominio al contexto extra-textual.	Eclética: que hace uso de las ciencias inmanentes y no inmanentes al 50%.
Semiótica de la comunicación (el signo y el sistema de comunicación).	Semiótica de la significación (el signo y su significado en la mente del receptor).	Semiótica de la producción (proceso de construcción del signo artístico).
Positivismo, Formalismo, Estructuralismo, Funcionalismo, New criticism, Crítica y análisis textual, ciencias empíricas, semiología, estilística (al autor), hermenéutica positiva, el historicismo y neohistoricismo, la <i>dramaturgia tradicional</i> .	Estética de la recepción, deconstruccionismo, ciencias comparadas, marxismo, sociología y psicología aplicada, filosofía general, estudios culturales y postcoloniales, hermenéutica general, estudios de género, <i>semiótica teatral</i> .	Pragmática, materialismo filosófico, teoría literaria, polisistemas, semiosfera, hermenéutica negativa, la crítica literaria, la <i>dramaturgia aplicada</i> y la <i>teoría teatral</i> .

Un ejemplo de la última casilla, los Polisistemas, podría servir para hacer entender por qué la Semiótica de la Producción es un enfoque que engloba científicamente más el signo artístico que otros. Un polisistema es aquel sistema de comunicación que incluye en sí varios sistemas de comunicación al mismo tiempo, que se requieren y condicionan. Es decir, quién es el emisor en una obra de teatro: ¿Shakespeare, el traductor, el dramaturgista que adapta la obra, el director de la puesta en escena, los actores, el diseñador de vestuario, de luces, el escenógrafo, el técnico de luces, el maquillador, el que ha hecho el cartel, la nota de prensa, el crítico que explica la lectura de la obra en el periódico que he leído antes de ir a ver la obra?, ¿todos ellos? Todos son emisores, todos añaden un valor significativo al signo artístico, a la “producción teatral”, todos van a condicionar al receptor en su manera de ver, sentir o entender la obra.

Cada emisor implica un receptor privilegiado que luego se convierte en emisor a su vez, cada emisión pertenece a un contexto y hace uso de un código y un canal diferente,

incluso ocurre en espacios-tiempos distintos. El receptor “director” es un lector privilegiado del texto emitido por el emisor¹ (autor-editor-traductor / adaptador) y el actor es el receptor privilegiado² del emisor², llamado “director”; el mensaje será lo que antes se denominó “texto partitura”; el contexto, los ensayos; el código sería un código técnico-escénico contemporáneo y el canal el propio de una comunicación ordinaria (la voz, el gesto...). Este sistema de comunicación estaría dentro de uno más amplio: autor (Shakespeare) → mensaje-texto (*Romeo y Julieta*) → público (Gran Teatro de Córdoba, la semana que viene). Pero, además, sería anterior al sistema “actor → representación → público”, puesto que el sistema de comunicación descrito arriba sería el de los “ensayos”, y este, a su vez, estaría condicionado por sistemas de comunicación de textos anteriores, por ejemplo: “actor de 1695 → representación estreno en el Globe → público de la época isabelina”.

Pero también por las representaciones que se hicieron en el Romanticismo, por lo que explicó tu profesor de secundaria, por lo que ha dicho la crítica de esta producción, en concreto, o por la versión de otra compañía u otro director o la versión cinematográfica última que has visto. Y esta lectura del signo artístico como algo que perdura en el tiempo y que se va cargando de significación no solo es propia de los Polisistemas, sino de todas las escuelas no-inmanentes. De hecho, esto es lo que justifica el análisis no-inmanente del texto, que este se va cargando de significaciones-interpretaciones (lecturas). Los Polisistemas se limitan a analizar por qué el texto es capaz de adquirir nuevas lecturas, lecturas que además pueden terminar convirtiéndose en lecturas históricas y predominantes que condicionan la forma de entender el texto para la posteridad. Esto es lo que se denomina como “lecturas heredadas”.

Esquema diferentes tipos de lecturas:

Lectura arqueológica	Lectura histórica	Lectura contemporánea
Intención/significación de la obra en su época (sería la 1ª lectura histórica)	Significación que adquiere el texto en una época determinada y que puede ser o no heredada por generaciones posteriores.	Significación de la obra para cualquier espectador, especialmente para el lector privilegiado llamado “director”, que incluye, cambia o desvirtúa totalmente las lecturas anteriores.

6.1. Recursos, técnicas y métodos de análisis y organización de la información

En cuanto a recursos, técnicas o métodos de análisis y organización de la información es necesario enumerar

- 1.- los **recursos bibliográficos** (fondos documentales y/o tipos de fuentes),
- 2.- la **técnica de la entrevista** (conversación con profesionales o con el objeto de estudio si son personas, autores, por ejemplo),
- 3.- **del relevamiento** (cuando el objeto de estudio son objetos propiamente dichos: un corpus textual, técnicas artísticas, materiales, artefactos...),
- 4.- **la encuesta** (sistema de preguntas y respuestas),
- 5.- **análisis estadísticos** (aproximación porcentual sobre una parte que representa al todo),
- 6.- **estudios porcentuales** (análisis porcentual sobre un total general o determinado),
- 7.- **análisis formal** (estudio de la forma del texto),
- 8.- **información teórica y/o histórica** (información tomada de teorías o conocimientos históricos),
- 9.- **trabajo de campo** (investigación *in situ*),
- 10.- **la investigación-acción** (estudio de una situación social cuyo objetivo es mejorar la calidad de las acciones que se ejecutan dentro de dicha situación),
- 11.- **estudios de casos** (consiste en estudiar un solo caso o ejemplo, o dos o tres),
- 12.- **la investigación experimental** (cuando se trabaja desde el experimento, se observa, analiza y anotan conclusiones),
- 13.- **la técnica del muestreo** (forma de atender al objeto de estudio: total, parcial, cronológico, por etapas, aleatorio, sistemático, por estratos, por grupos, calas, intencionado, por acontecimientos...), etcétera.

Todos estos recursos y técnicas son habituales tanto en la investigación humanística, como en la creativa. En todo caso, cabría sumar métodos, recursos y técnicas propias de la investigación artístico-creativa, dada su no-sistematización y flexibilidad. Se añaden a continuación un listado de páginas web con las que se intenta clarificar las implicaciones que conllevan las diferentes escuelas científicas citadas en la tabla anterior.

6.2. Algunas escuelas científicas ordenadas siguiendo el esquema dado

6.2.1. Inmanentes:

Semiótica y/o semiología → <http://es.wikipedia.org/wiki/Semiolog%C3%ADa>

Positivismismo → <http://es.wikipedia.org/wiki/Positivismismo>

Formalismo → http://es.wikipedia.org/wiki/Formalismo_%28literatura%29 y <http://peripoietikes.hypotheses.org/618>

Estructuralismo → http://es.wikipedia.org/wiki/Estructuralismo_%28ling%C3%BC%C3%ADstica%29

Modelos actanciales → <http://es.wikipedia.org/wiki/Actante> (Greimas es estructuralista).

Postestructuralismo → <http://es.wikipedia.org/wiki/Posestructuralismo>

Funcionalismo → <http://es.wikipedia.org/wiki/Funcionalismo>

New Criticism → http://es.wikipedia.org/wiki/New_criticism

Crítica textual → <http://es.wikipedia.org/wiki/Ecd%C3%B3tica>

Historicismo (o método histórico) → http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9todo_hist%C3%B3rico

Neohistoricismo → <http://es.wikipedia.org/wiki/Neohistoricismo>

Empirismo → <http://es.wikipedia.org/wiki/Empirismo>

Estilística → <http://es.wikipedia.org/wiki/Estil%C3%ADstica> ver tb. <http://peripoietikes.hypotheses.org/290>

Hermenéutica → http://es.wikipedia.org/wiki/Hermen%C3%A9utica#V.C3.A9ase_tambi.C3.A9n

Dramaturgia → hay varios libros en biblioteca.

Teoría teatral y Semiótica teatral → <http://peripoietikes.hypotheses.org/399>

6.2.2. No-inmanentes:

Estética de la recepción → http://es.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A9tica_de_la_recepci%C3%B3n y <http://peripoietikes.hypotheses.org/509>

Semiótica de la significación o de la lectura → <http://peripoietikes.hypotheses.org/539>

Deconstruccionismo → <http://es.wikipedia.org/wiki/Deconstrucci%C3%B3n> y <http://peripoietikes.hypotheses.org/568>

Literatura comparada → http://es.wikipedia.org/wiki/Literatura_comparada

Sociología de la literatura → http://es.wikipedia.org/wiki/Sociolog%C3%ADa_de_la_literatura

Teoría marxista de la literatura → <http://peripoietikes.hypotheses.org/341>

Postmarxismo → <http://es.wikipedia.org/wiki/Posmarxismo>

Crítica psicoanalítica de la literatura → <http://digitum.um.es/jspui/bitstream/10201/15175/1/03%20vol69%20La%20critica%20psicoanalitica.pdf>

Estudios culturales → http://es.wikipedia.org/wiki/Estudios_culturales

Estudios poscoloniales → <http://es.wikipedia.org/wiki/Poscolonialismo>

Feminismo y Estudios de género → <http://es.wikipedia.org/wiki/Feminismo> y http://es.wikipedia.org/wiki/Estudios_de_g%C3%A9nero

6.2.3. Mixtas:

Pragmática literaria → <http://peripoietikes.hypotheses.org/562>

Teoría literaria → http://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_literaria

Materialismo filosófico como teoría de la literatura →

<http://www.worldcat.org/title/que-es-la-literatura-y-como-se-interpreta-desde-el-materialismo-filosofico-como-teoria-de-la-literatura/oclc/690835257>

Teoría de los polisistemas → <http://es.scribd.com/doc/29169770/Teoria-de-Polisistemas>

<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf> y

http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf

Semiosfera → <http://es.wikipedia.org/wiki/Semiosfera>

Hermenéutica negativa → <http://filosofiacontemporanea.files.wordpress.com/2007/01/hermeneutica-y-filosofia-en-ricoeur-y-levinas.pdf>.