UNIVERSIDAD DE PANAMA
VICERRECTORIA DE INVESTIGACION Y POSTGRADO
CENTRO REGIONAL UNIVERSITARIO DE LOS SANTOS
MAESTRIA EN LENGUA ESPAÑOLA Y
LITERATURA EN EL NIVEL SUPERIOR

ESTRATEGIAS DIDACTICAS PARA LA ENSEÑANZA DEL TEATRO EN EL NIVEL SUPERIOR APLICADAS A LAS OBRAS BODAS DE SANGRE Y YERMA de FEDERICO GARCIA LORCA

Por

Omaris L Bernal C

Trabajo presentado a la consideración de la Vicerrectoría de Investigación y Postgrado para optar por el título de Magíster en Lengua Española y Literatura en el Nivel Superior

Las Tablas, mayo de 2011

11982
Alberto Jurado Quintero
6 DEC 2011

DEDICATORIA

A mi madre Omaris Yasmina, por brindarme su apoyo en los momentos que más lo necesité y poder alcanzar uno de los más altos grados de superación académica

A mis hijos Lourdes, Darinella y Ediquio Darinel pues son ellos los que principalmente me han motivado a concretar mis sueños, con la finalidad de ofrecer un óptimo desempeño en el proceso de educación y además, mejorar su calidad de vida

Omaris

AGRADECIMIENTO

Al Profesor Melquiades Villarreal por haber gestionado la aprobación de esta Maestria en nuestra región

A la Profesora Vielka Delgado quien me orientó para el desarrollo de este trabajo de investigación a nivel superior

A mis compañeros de maestría unos porque me proporcionaron material de estudio y asignaciones que debía trabajar cuando me ausenté por motivos de salud a todos, en general porque nutrieron aun más mis conocimientos en la materia con sus aportes y experiencias como docentes

A mis amigos incondicionales, quienes me aportaron material didáctico valioso para la realización de este escrito

RESUMEN

Los textos literarios y no literarios son materiales didácticos empleados en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Sin embargo, en la actualidad confrontamos un grave problema: los jóvenes sienten "apatía" hacia la lectura, y si logramos que lean textos con un lenguaje simple, expresivo y accesible al nivel de la clase, se nos convierte en un obstáculo desarrollar en ellos el nivel de reflexión, interpretación y análisis, pues temen manifestar sus pensamientos, opiniones, aportes, criterios o juicios formados sobre una obra en particular u otro asunto.

Es posible que las causas de esta problemática recaigan en la forma en la que se enseña a estudiar textos literarios y textos no literarios; de allí que, lo ideal sería que todo aprendizaje se desarrolle dentro de una situación real de vida. Para alcanzar esta finalidad, proponemos que, la lectura de obras dramáticas se complementen con estrategias o técnicas didácticas, tales como: sociodrama, intertextualidad y la teoría actancial de A. J. Greimás, entre otras.

SUMMARY

Literary and non literary texts are used in the process of teaching learning materials However currently it faces a serious problem today youth feel apathy towards reading, and if we get them to read texts with a simple expressive language and accessible to the class level we create and obstacle for reflections, interpretations and analysis because they (the youth) will fear to express their thoughts, point of view inputs, criteria or formed trial about a work or any other issue It s possible that this problem rests on how we teach and study literary and non literary texts

Hence the ideal would be that all learning is carried out on a real life situation To reach the final we propose reading plays complementary strategies or technical education, such as plays from texts, intertextualite A J Greimas actancial theory and others

INDICE

DEDICATORIA ii
AGRADECIMIENTO iv
RESUMEN vii
INDICE x
INTRODUCCIÓN xiv
CAPÍTULO I MARCO TEÓRICO 1
1 El Teatro 2
1 1 Origen 2
1 2 Definicion y sus elementos 7
1 3 Caracteristicas 12
1 4 Clasificacion 14
1 4 1 Por el contenido y tratamiento del tema 14
1 4 1 1 Géneros mayores 14
1 4 1 1 1 Comedia 15
1 4 1 1 2 Tragedia 15
1 4 1 1 3 Drama 16
1 4 1 1 4 Tragicomedia 17
1 4 1 1 5 Auto Sacramentales 17
1 4 1 2 Géneros menores 18
1 4 1 2 1 Entremés 18
1 4 1 2 2 Sainete 18
1 4 1 2 3 Paso 18

1 4 1 2 4 Farsa 19

1 4 1 2 5 Vodevil 19

1 4 1 3 Obras musicales 19

1 4 1 3 2 La Zarzuela 20

1 4 1 3 1 La Ópera 20

1 4 1 3 3 La Opereta 20

1 4 1 3 4 El Musical 20

CAPÍTULO II. MARCO METODOLÓGICO 21

Federico García Lorca y el teatro como espectáculo total 22

1 Federico Garcia Lorca y su tiempo 22

1 1 La España de principios de siglo XX 22

1 2 Biografia de Federico Garcia Lorca 25

2 Produccion teatral de Federico Garcia Lorca 27

3 Análisis de **Bodas de Sangre** y **Yerma** 31

3 1 Estructura general de las obras de Federico Garcia Lorca 31

3 1 Personajes 37

3 2 Lo trágico y simbólico en la obra de Federico Garcia Lorca 43

CAPÍTULO III ESTRATEGIAS DIDÁCTICAS PARA LA ENSEÑANZA DEL TEATRO EN EL NIVEL SUPERIOR APLICADAS A LAS OBRAS BODAS DE SANGRE Y YERMA de FEDERICO GARCÍA LORCA

1 Caracteristicas del tema 50

2 Preguntas orientadoras 52

3 Justificación 53

4 Limitaciones 54

5 Delimitaciones 55

6 Metodología empleada 56

7 Hipótesis de trabajo 56

8 Cronograma 57

9 Propuesta 58

9 1 Objetivos 57

9 2 Análisis de la realidad 59

9 3 El teatro como herramienta didáctica en el nivel superior 60

9 3 1 Sociodrama La extrapolación al contexto del participante 62

9 3 2 La Intertextualidad 64

9 3 3 Teoría Actancial de A J Greimás 66

CONCLUSIONES 79

BIBLIOGRAFÍA 83

INTRODUCCION

La literatura como proceso y resultado intelectual como fenómeno artístico tiene un sinnumero de caminos de acceso para su debido análisis interpretación y valoración, que le permiten al lector interpretar de manera diferente el significado y mensaje de la obra literaria, por lo tanto apoderarse de un nuevo significado con lo que hace de la lectura una experiencia personal sumamente agradable

Lastimosamente este no ha sido el principio metodológico que se ha puesto en practica en nuestro sistema educativo especialmente en la casa de estudios superiores por lo que la lectura, lejos de resultar apasionante en la mayoria de los casos ha derivado en una especie de tarea tediosa, que algunos estudiantes afrontan, simplemente por compromiso por no recibir las repercusiones de una evaluación negativa En estos casos el análisis de un texto sale forzado sin que llegue a convertirse en un aprendizaje significativo Asi no puede enseñarse literatura.

El siguiente trabajo de investigación es una propuesta metodológica para tratar de rectificar esa deficiencia en la didáctica de la literatura a nivel universitario Una propuesta que se concentra en el género dramático por sus multiples posibilidades y porque – como se verá más adelante – es un género híbrido es literatura y es espectáculo Más especificamente dentro del teatro nos concentraremos en dos obras del dramaturgo español Federico Garcia Lorca, dos piezas que la tradición ensalza por su riqueza dramática, pero que también presentan dificultades de interpretación por la complejidad temática,

estructural estilística y hasta humana. No olvidemos que en medio de todo proceso literario están la palabra y la persona, y desde allí han de entenderse todos los intentos por vincular la obra con nuestra propia experiencia.

Esta investigación se presenta en tres capítulos el primero contiene el marco conceptual ha sido destinado a estudiar el teatro en sí, su origen, definición elementos rasgos clasificación todo como una base conceptual, pues quien enseña no sólo debe conocer cómo hacerlo sino saber también aquello que enseña

Un segundo capítulo reduce el amplio espectro del teatro para concentrarlo en la figura de Federico Garcia Lorca, solo haciendo este acercamiento a su tiempo a los hechos fundamentales que rodearon su vida y que influyeron en su obra a su poética teatral a dos de sus principales obras se puede comprender la propuesta metodologica de esta investigación, pues sólo en la medida en la que conozcamos el complejo e imbricado tejido de las obras dramáticas elegidas podremos comprender la intención de la propuesta metodológica.

Finalmente el tercer capítulo contiene la propuesta metodológica en si una vez analizado el teatro en general y precisado algunos rasgos esenciales de la dramaturgia lorquiana, las tres tecnicas de interacción y comentario de texto tienen todo el sentido con el que fueron concebidas Se empieza por una descripción de la técnica en sí y luego cuál es el proceso a desarrollar En el

caso de la Teoria Actancial de A J Greimás se expone un argumento de los resultados

Con la elaboracion de esta tesis de maestría, se espera llenar las expectativas creadas dentro del programa, alcanzar los objetivos propuestos y hacer mi aporte personal a la tan necesitada didactica de la literatura en el nivel superior por el bien de la literatura y de la educación panameña

CAPITULO I

MARCO TEORICO

1 El Teatro

1 1 Origen

Jean Jonvent en su libro *El Teatro y su Historia* sostiene que *las danzas son las manifestaciones teatrales mas antiguas de que se tiene conocimiento desde antes de que naciera el teatro en Grecia* "[1]

Fueron los magos de las tribus quienes celebraron por primera vez, rituales con la presencia de estas danzas a las que acompañaban la musica y los coros y cuya finalidad era la de repeler los espiritus malévolos Sin embargo tales rituales no fueron las unicas manifestaciones de lo que podria llamarse teatro primitivo sino que junto a ellas convivieron otras formas teatrales como el mimo que se basaba en el uso de figuras y gestos y que era una especie de teatro mudo lo que luego vendria a llamarse pantomima

Otra manifestación de este teatro incipiente fue el aporte sustancial que en la historia evolutiva del teatro forjaron los atenienses quienes en sus celebraciones en honor a Dionisio dios del vino y la fertilidad pusieron en práctica una danza, llamada ditirambo que dio origen al teatro griego

Estas danzas codificadas en el ditirambo se expandieron por el territorio griego a finales del siglo VII a C tales representaciones se propagaron desde Sición en las tierras dóricas del Peloponeso donde tuvieron su origen, hasta los

---

[1] JONVENT Jean El Teatro y su Historia España Ediciones G P

alrededores de Corinto lugar éste en donde adquirieron importancia y calidad literarias Desde allí se extendieron hasta Tebas y hasta las islas de Paros y Naxos

El baile fue así la mas primitiva forma de teatro fue el embrión del gran teatro griego posterior que, paulatinamente sufrió grandes transformaciones hasta llegar a un nivel de desarrollo óptimo a la epoca de los tres grandes trágicos Esquilo, Sofocles y Euripides

Este proceso de transformación o mutación de las formas en el teatro se inicia con la introducción de nuevos personajes superhombres y reyes que remplazaron los viejos mitos Estas primeras transformaciones fueron desarrolladas por los poetas Tespis Epígenes y Arión

El corifeo quien narraba las historias de un héroe o de un dios constituyó en el teatro griego primitivo la base de la estructura, que se complementaba con un coro cuya función principal era la de ser guia de lo que el corifeo habia anunciado ya con interrupciones interrogativas o exclamativas Lorenza de Wall y Fernandez en su estudio de la tragedia griega sostiene que *el coro tenia una función mas que accesoria no podemos quedarnos en sus ayes lastimeros sino que hay que precisar su verdadero significado teatral y significativo* [2]

El teatro griego es el resultado de un proceso evolutivo muy dinámico que comienza en la danza, como ya dijimos, y va transformándose con la aparición de otros elementos como el corifeo la presencia de un héroe enajenado del coro

[2] WALL Y FERNÁNDEZ, Lorenza La tragedia griega primitiva historia de dioses y hombres en Asterisco UNA Pamplona 2001 Pág 64

recurso que dio origen al diálogo dramático que lleva implícito la aparicion misma de la tragedia Y asi sucesivamente fueron integrándose otros elementos más el maquillaje que consistia en untarse el rostro con las heces del vino la incorporación del prólogo y la creación de la mascara, elementos todos que la tradición atribuye a Tespis

EL teatro griego que se inicia como ritual en torno a la mesa del altar en honor a Dionisio va creciendo en actores y por ello requiere mayor espacio físico con lo cual va convirtiéndose en espectáculo

> Jonvent explica que *en la epoca de Sofocles ya existia el telon una cortina doble que se desplegaba hacia los lados Los decorados -invencion de Agatardo estaban colocados a guisa de forrillos tras las puertas de enfrente Estos decorados prismas (periaktes) atravesados por un eje eran giratorios y en cada una de sus caras tenian pintado un motivo diferente conforme a los tres generos teatrales de entonces tragedia comedia y satira Se suponia que la tragedia ocurria en templos o en palacios la comedia en interiores en calles en plazuelas en mesones y la satira en grutas o arboledas* [3]

No debe perderse de vista que las primeras tragedias griegas encumbraban las indulgencias de los dioses Los autores trágicos por excelencia, los ya mencionados Esquilo (525-456) Sófocles (496-406) y Euripides (480-406)

---

[3] JONVENT Jean Op Cit

–dramaturgos maestros de la edad de oro del teatro griego- se inspiraron arquetipicamente en Homero primer cantor que ensalzó a los dioses semidioses y héroes Es precisamente la epopeya homérica la que sirve de paradigma para el desarrollo significativo y estructural de la tragedia griega

El teatro griego primitivo y todo el desarrollado en la época posterior llamada de la madurez, es ambivalente esto quiere decir que no sólo ha sido la tragedia el genero desarrollado en la Grecia Clásica, a pesar de su gran valor al momento de estudiar el teatro de esta civilización hay que acotar que convivió con la comedia, que si bien es de menor importancia, se pueden distinguir tres etapas claramente reconocibles antigua, media y nueva

En el periodo conocido como de la comedia antigua este género dramatico presenta las siguientes caracteristicas esencialmente satirico los autores presentaban en escena, perfectamente descritos, a personajes con sus nombres de pila, lo que trajo serios problemas a los dramaturgos una vez que el gobierno ateniense cae en poder de una oligárquica tiranía, ésta prohibió que se llevaran a la escena a estas figuras publicas Posteriormente se desarrollo la comedia media, que aunque permitió a los autores seguir expresando libremente sus pensamientos y sentimientos se vieron impedidos de mencionar los nombres de los hombres importantes del Estado lo que no evitó que el publico los reconociera fácilmente

La comedia de este periodo es de una duracion muy corta, pues se catalogó como peligrosa y sediciosa, y sucumbió a la censura

Un tercer periodo es el denominado de la comedia nueva, también llamada de costumbre que hizo una clara apuesta por luchar contra los vicios de la sociedad, tanto en el ambito familiar como en el ámbito publico Por ello se caracterizó por dar preponderancia a las corrupciones y vicios de la sociedad como temas primordiales que se destacaban en el teatro

Pero no solo por el factor político presenta rasgos distintivos sino también por razones que podrian llamarse evolutivas intrinsecamente dramáticas tales como la carencia del coro el uso de la pantomima y el hecho de que personajes principales del drama bufo tenian que ser sátiros y faunos y en su naturaleza literaria, se caracterizaba por estar impregnada de elegancia, finura e ironia

En los comienzos del teatro el actor y el autor eran un mismo personaje hasta cuando Esquilo decidió cambiar la cantidad de los intérpretes No obstante fue Sófocles quien contribuyó con las grandes reformas al teatro elimino las ingentes y suntuosas ristras de versos acrecentó el numero de actores a quienes dio a través de sus personajes un hálito de humanidad Para Fernando Savater *Sofocles doto de profunda humanidad a los personajes tragicos en tanto fue el*

mas moderno – en el sentido literario – de los dramaturgos griegos y concebia el teatro mas como desarrollo de caracteres que como mito y poesia [4]

La mayoria de las obras de teatro ateniense se han perdido Tan sólo se guarda un registro de nombres de autores y titulos Lo cierto es que casi todos los estudiosos de la literatura griega llegan a la conclusión de que es en la época de Pericles cuando la tragedia logra la perfección artística, alcanzando un rango equivalente al de la filosofía, la historia, la democracia y la retórica

1.2 Definición y sus elementos

La palabra *teatro* procede del griego y significa lugar para contemplar Este arte presenta historias ante una audiencia, donde mezcla la actuación, el discurso gestos escenografía, musica y sonido

También se conoce con el nombre de teatro al género literario que desarrolla las obras que seran representadas en escena

Otra definicion de teatro es la que lo enmarca como una disciplina que se encarga de formar actores para desenvolverse en este u otros artes dramáticos como el cine y la televisión

---

[4] SAVATER Fernando La Tarea del héroe Madrid Taurus 1982 Pág 11

Como obra de arte estructurada, el teatro presenta diversos elementos entre los cuales se pueden mencionar

1 2 1 Estructura externa

La estructura externa esta formada por

Acto el argumento y la tensión discursiva del teatro sostenida por la representatividad, se presenta organizada en trozos argumentales coherentes denominados actos partes o jornadas En el caso especifico de la tragedia griega clásica, se usaba la denominación episodios usualmente entre dos y seis Los limites de esas subunidades dramáticas que estructuraban la tragedia griega estaban indicados por las intervenciones del coro Posteriormente la versión romana del teatro clasico popularizó la división en cinco actos y asi perduró por toda la Edad Media, hasta que en el Siglo de Oro de la Literatura Española, en lo que se llamo la modernización del teatro Lope de Vega redujo la acción a tres actos, división que llega hasta nuestros días

Estas subunidades discursivas del teatro estan a su vez compuestas por escenas ya que cierta cantidad de escenas forma un acto

Este por la caracteristica de la acción que contiene representa una unidad

Escenas es cada una de las unidades de acción dramática limitadas por la entrada y salida de los personajes del escenario Cuando los personajes abandonan el escenario u otro entra, se marcan el final de una escena y el inicio de otra Una

escena esta hecha con base en monologos dialogos silencios y acotaciones para la puesta en escena

Cuadro a veces por el tema y el tratamiento de éste por la grandilocuencia y por la misma concepción de teatro del dramaturgo un acto aparece dividido en cuadros los cuales estan segmentados por el cambio de escenario o de lugar en que se desarrolla la historia Es decir cuando un acto se desarrolla en más de un espacio escenográfico la obra debe dividirse en cuadros

1 2 2 Estructura interna

La estructura interna está formada por

Acotaciones son el instrumento que utiliza el dramaturgo para comunicar al posible director o productor los detalles de indole técnica que deben acompañar la escena, son unas aclaraciones con el fin de que se comprendan todos esos aspectos implicitos en aquella

Existen diversos tipos de acotaciones de lanzamiento de lugar y tiempo de descripción física y psiquica del personaje de tensión dramática, de gesticulación Para Aldo Santeri *las acotaciones son el alma de la escena*

estas nacen en la inspiracion del autor y son una pauta de accion para el actor y para el director despues de ellas nada falta en la obra [5]

Las acotaciones siempre van entre paréntesis y tienen una cualidad formal muy importante la sintesis expresiva

Espacio-tiempo un antiguo precepto teatral sostiene que la obra dramática *debe ser una sencilla y clara* y no debe quebrantarse esta unidad bajo ningun concepto Por asuntos presupuestarios la llamada unidad de lugar" se ha mantenido vigente pues su alteración supondría el montaje de más de un escenario lo que representa un gasto mayor en la producción En otras palabras más por asuntos colaterales que por motivos intrinsecamente literarios la unidad de lugar se ha respetado puesto que exige un solo espacio dramático

En este sentido cabe señalar lo dicho por Aristóteles sobre la tragedia, *esta debe estar lo mas que se pueda bajo un mismo periodo de sol o excederlo en poco* [6] lo que significa que no deberian sobrepasarse las 24 horas de duración en todo el discurso dramático

Una obra dramatica refleja el tiempo a través de dos ejes

---

[5] SANTERI Aldo El desarrollo de la escena en el teatro en **Observatore Teatrale** Roma UR 2006 Pág 14

[6] ARISTÓTELES **La Poética** Citado por Ignacio de Luzán en **Arte Poética** Madrid Taurus 1988 Pág 121

a Tiempo cronológico se vincula con el espacio alrededor de la obra, el tiempo comun de la realidad extra literaria, el tiempo de la representación el tiempo que dedica el espectador a presenciar la obra

b Tiempo escénico paralelo al tiempo cronológico pero con total independencia, existe el tiempo escénico que es el que discurre dentro de la acción el tiempo requerido para que en la trama se lleven a cabo los hechos de la acción El tiempo escénico puede ser de horas dias meses o años

Convenciones teatrales el lenguaje dramático tiene establecidos unos acuerdos entre la acción dramatizada y el espectador De entre ellos el más utilizado es el **aparte** Este recurso se pone en práctica cuando un personaje pronuncia unas palabras que oye el espectador y evidentemente los actores que están en ese momento en escena, pero no los personajes que representan De esta manera, se aumenta el grado de complicidad entre la accion y el espectador que va conociendo poco a poco ciertos elementos que incluso desconocen algunos personajes Gráficamente el aparte se coloca entre paréntesis e implica una determinada actuación, en convivencia siempre con el publico

Diálogo este es la esencia del teatro claro está en una armonía con la actuación El diálogo es la palabra representada en las tablas de un escenario Cuando Federico Garcia Lorca, de cuya obra teatral se presentará un análisis en

capítulos posteriores decia que *el teatro es poesia que se levanta en las tablas* se refería a los diálogos a la palabra que adquiere rango de representatividad

La intervencion de cada personaje con dialogo aparece precedida de su nombre Todas las posibilidades expresivas y figuras literarias se reducen a él Mediante el diálogo se presenta el conflicto dramático que da vida a la pieza, se desarrolla ante los ojos y oidos del espectador el perfil y talante de los personajes a final de cuentas es el mayor recurso con que cuenta el dramaturgo para conectar con el receptor de la señal convertida en arte de la representacion

Conflicto la presencia de bandos en pugna es la fuerza que impulsa el flujo argumental de la obra dramatica Sin este elemento la esencia de la pieza se diluye son necesarias esas fuerzas contradictorias que tensaran la acción tirando cada una hacia puntos en direcciones inversas La acción es esa fuerza que el espectador va descubriendo poco a poco hasta que pueda establecer los limites entre los bandos en pugna que constituyen lo que la tradición ha llamado *conflicto*

Personajes los tipos humanos que se desdoblan y se desarrollan en la obra constituyen los personajes quienes por obra y gracia de la representatividad y de las necesidades argumentales o técnicas pueden estar dotados de poderes sobrenaturales parasicológicos o estar sumidos en debilidades inexplicables aunque sólo comprensibles a la luz para textual Además, de su componente actitudinal dentro del devenir de la obra, es la caracterización de esos tipos

humanos lo que complementa la visión que de ellos ha de hacerse el lector o el espectador segun sea el caso (voz, entonación, maquillaje vestuario)

1.3 Caracteristicas del género dramático

El teatro como género presenta una serie de rasgos distintivos que lo distancian, por lo tanto de los otros dos grandes géneros Entres estos rasgos tenemos

1 3 1 El uso del tiempo ha de ser lo más eficientemente posible desarrollado pues el dramaturgo necesita en un lapso determinado presentar la acción argumental que da vida a la obra Usualmente este lapso está limitado por unas convenciones relacionadas con la naturaleza del espectáculo

1 3 2 La accion argumental debe estar conectada estructural y semánticamente a lo largo de su desarrollo es decir debe existir lo que en teatro se denomina *hilo argumental*, el cual debe servir además, para la inteligibilidad para cautivar la atencion de los espectadores a lo largo de la representación La forma más comun para el logro de este objetivo es desarrollar la estructura de crestas y ondas aumentando y disminuyendo deliberadamente la intensidad de la acción dramática hasta que se vaya perfilando el posible desenlace de la obra

1 3 3 El teatro es una obra literaria destinada a la representación por lo que es una simbiosis de recursos lingüisticos y espectaculares Es decir a la

obra escrita se le suman los elementos escenicos pertinentes para conseguir un espectáculo completo Sólo asi la obra de teatro estara completa

1 3 4 La esencia misma del teatro es la representatividad por lo que sus personajes espacios y recursos propios son concebidos para tal función para desarrollarse en el escenario a pesar de que podamos leer una obra de teatro en el proceso de concepción de la obra de teatro todo esta al servicio de la representacion

1 4 Clasificación

1 4 1 Por el contenido y tratamiento del tema

Los Géneros Literarios de la Dramática se clasifican en dos grandes grupos de acuerdo con el contenido o tema tratado y al tratamiento de ese contenido a saber géneros mayores y generos menores Esta es una clasificación que también obedece a un criterio estructural y de extensión

1 4 1 1 Géneros Mayores con esta denominacion se conoce aquellos géneros dramáticos que históricamente corresponden a obras extensas de fuerte contenido sarcástico y dramático en las que los escritores pueden desarrollar el tema a sus anchas sin limitaciones de espacio ni tiempo En esta categoria se encuentran los generos dramáticos comedia, tragedia, drama tragicomedia y auto sacramentales

Estos géneros dramáticos han existido desde la Antigüedad y se han mantenido estables hasta la epoca contemporánea, respecto de aquel primer intento de Aristóteles de definirlos

1 4 1 1 1 Comedia la comedia se define como el género literario de los temas ligeros de tono festivo que tiene la intención de hacer reir al espectador aunque no se debe reducir a una serie de elementos reiterados que buscan un efecto determinado en el espectador Para José Dominguez Caparrós, la comedia *es la suma de las partes cualitativas y cuantitativas y las relaciones con los tópicos que producen risa y que se diferencia de los otros generos dramaticos por su tematica y el tratamiento de esta* [7]

1 4 1 1 2 Tragedia quizás la primera gran definición de la tragedia la dio Aristóteles quien la concibe como *una imitacion de una accion esforzada y completa de cierta amplitud en lenguaje sazonado separada cada una de las especies en las distintas partes actuando los personajes y no mediante relato y que mediante compasion y temor lleva a cabo la purgacion de tales afecciones (pasion y temor)* [8]

La tragedia como género narrativo presenta algunas características que no pueden dejarse de lado en el estudio de la obra de teatro

---

[7] DOMÍNGUEZ CAPARRÓS José **Historia Crítica de la Literatura Española** Madrid, UNED 1991 Pág 136

[8] ARISTÓTELES **Ars Poética.** París, Unesco 1997 Pág 127

- Es un discurso que posee sus propios medios de imitación (lenguaje propio)
- Discurre de acuerdo con un referente que es su objeto de imitacion
- Además de su lenguaje posee sus propias formas de imitación representatividad de la realidad

1 4 1 1.3 Drama aunque hay autores que no ven ninguna diferencia entre una tragedia y un drama, hay que señalar que la inmensa mayoría de los estudiosos consultados concuerdan en que si hay unas diferencias no sólo en la carga conceptual de uno y otro subgénero sino en el tratamiento en el tono Kayser Wolfgan sostiene que *la gran diferencia entre el drama y la tragedia esta en la pre anunciacion del Tanatos a traves de los simbolos presentes en la tragedia y ausentes en el drama aun cuando el origen de ambos generos sea el mismo* [9]

Ciertamente el drama en si carece de la fuerza de la muerte en sentido de desenlace pero es la forma en la que el autor aborda el tema lo que marca una diferencia significativa

Un drama se puede definir como aquel subgénero teatral o dramático de larga duración en el que la representatividad se fundamenta en un conflicto profundamente humano que apela a la reflexión del espectador, sin que el punto

[9] KAYSER Wolfgang **Interpretación y Análisis de la Obra Literaria** Madrid Gredo 1991 Pág 238

clímax se materialice en la muerte de alguno de los protagonistas En ella se manifiestan elementos comicos y trágicos sin decantarse el texto hacia ninguno de estos dos aspectos

1 4 1 1 4 Tragicomedia algunos autores llaman tragicomedia al drama, pero hay otros especialistas que ven en la tragicomedia una intensificación de los elementos cómicos y trágicos lo que establece por si una diferencia notoria con respecto al drama, pues en éste hay un interés de reflejar la vida sin trasgredir los limites de la ficcionalidad, llevada a su punto máximo en la intencionalidad de *hacer reir* o *hacer llorar* A pesar de que algunos teóricos ponen en tela de duda su existencia hay que recordar que su uso y denominación vienen desde la Antigüedad con Plauto pasando por epocas de gran desarrollo y esplendor en el Renacimiento y en los siglos XVIII y XIX

1 4 1 1 5 Auto Sacramentales[10] este tipo de pieza tiene un rasgo esencial y lo es su referente externo pues son episodios de la Biblia, misterios de la religión o conflictos morales o teológicos que fueron representados en los templos o atrios El Español tiene una larga tradicion y riqueza de auto sacramentales especialmente en el Siglo de Oro con las figuras cimeras de Tirso de Molina, Calderón de la Barca y Lope de Vega

1 4 1 2 Géneros Menores con esta denominación se conoce a los subgéneros dramáticos que en espacio tiempo tratamiento intensidad de la

[10] Hay autores como Terry Eagleton que consideran los Auto Sacramentales como formas menores pero existe otra corriente encabezada por Ángel Balbuena que los conciben como una forma mayor

accion y desarrollo de caracteres son más breves que los llamados *Generos o Formas Mayores* Entre estas formas tenemos

1 4 1 2 1 Entremés como manifestación teatral nació en España en el siglo XVI y era una pieza teatral corta, de un solo acto que se representaban entre los actos de una obra mayor Se caracteriza por su trama jocosa y sarcástica, que tiene la intención de hacer reir al publico

1 4 1 2 2 Sainete en este mismo sentido, se presenta esta pieza jocosa de corta duracion – inferior a un acto – cuyo signo principal es su perfil y temática popular y cuya intención fundamental es la de zaherir los desenfrenos y pactos sociales Algunos historiadores del teatro lo consideran como un subgénero derivado del entremes para otros está en la categoria de los musicales ya que se puede representar con o sin canciones que aderecen su trama

1 4 1 2.3 Paso este subgénero es para muchos el precursor del entremés Es una pieza corta, que al igual que aquél se intercalaba entre los actos de una obra mayor casi siempre cuando se trataba de una comedia El paso utilizó un lenguaje sencillo y aunque se le notaba el rictus dramático subyacian ciertos elementos cómicos en el tratamiento del asunto Entre sus rasgos formales el mas llamativo era su lenguaje realista, desprovisto de figuras y recursos retóricos El nombre de paso se lo asignó Lope de Rueda, escritor español más conocido por su celebre *Paso de las Aceitunas* Para Juan Carlos

Rodríguez Gómez, *los pasos no han logrado la ruptura definitiva respecto del epilogo medieval no obstante su marcado interes por la representatividad* [11]

1 4 1 2 4 Farsa este subgénero teatral es de corte cómico breve que tiene como finalidad hacer reir criticando los vicios sociales exagerando de tal forma la accion y los caracteres que muchas veces cae en el plano de lo inverosímil y rebasa los límites permitidos de lo grotesco

1 4 1 2 5 Vodevil para muchos este género deberia estar en la categoria que se presentara mas adelante el de las obras musicales pero al igual que el sainete puede presentarse sin la parte musical Un vodevil es una pieza teatral de corte comico evasivo y superfluo que basa toda la acción argumental en la intriga y en el malentendido en los juegos de ingenio y en el humor En este tipo de pieza se suele alternar la musica, intercalada con los diálogos

1 4 1.3 Obras musicales las obras de este tipo se aglutinan en una categoria aparte porque ellas se caracterizan por la importancia que tiene la musica, la cual en ocasiones ocupa toda la obra, en la que no aparecen diálogos Entre las formas de musical más conocidas se pueden citar la ópera, la zarzuela, la opereta y el musical tambien llamado *revista*

---

[11] RODRÍGUEZ GÓMEZ Juan Carlos **Historia Marxista de la Literatura Española Formas Ideológicas de la Creación** Granada Almenares 1996 Pág 186

1 4 1 3 1 La Ópera es una obra dramática compuesta para ser cantada. En ella se mezclan la literatura, la musica y la danza, y cobran singular importancia la escenografia y las artes plásticas

1 4 1.3 2 La Zarzuela subgénero teatral de tema popular en el que la musica, el canto y la recitacion se alternan con los diálogos Es original de España y en la zona central de este pais es donde ha alcanzado su mayor desarrollo especialmente en Madrid, su capital

1 4 1 3 3 La Opereta es un subgénero muy parecido a la ópera, sobre todo en su estructura, aunque difiere de aquella por su intención La opereta siempre persigue la satira De tono alegre usualmente resulta superficial y frivola

1 4 1 3 4 El Musical es un subgénero que intenta lograr la experiencia teatral como espectaculo total Normalmente, sus temas son alegres o de corte comico Se basa en un bien trabajado equilibrio entre los diálogos y numeros musicales Su extensión es equiparable a la de los generos mayores

CAPÍTULO II

MARCO METODOLOGICO

Federico García Lorca y el teatro como espectáculo total

Los acontecimientos más relevantes de la España de principios del siglo XX marcaron la vida y la obra de Federico Garcia Lorca sin lugar a dudas un hombre y un artista de su tiempo

1 1 La España de principios de siglo XX

La España decadente de finales del siglo XIX trae consigo una crisis económica, politica y social que es el resultado de un sinnumero de situaciones históricas que se agudizan con una economia maltrecha, agravada hacia 1898 año en que España pierde sus ultimas posesiones de ultramar (Cuba, Puerto Rico y Filipinas) en la costosa y humillante guerra con Estados Unidos de América, situación limite que aviva el viejo debate y las confrontaciones entre las ideologias que existian en la sociedad española, llevándola incluso a un grave problema de convivencia social Asi, España se asoma a la modernidad en medio de una crisis en la que el escepticismo y la desilusión, pero tambien el espiritu autocritico, afloran como sello de un país que parece añorar su pasado glorioso pero que no queda exento de que aparezcan nobles y altos espiritus sobre todo en el arte para señalar los nuevos caminos por los que ha de transitar esa sociedad que aparentemente habia perdido el rumbo

Cuatro años después del desastre sube al trono Alfonso XIII en cuyo reinado tuvo lugar el desarrollo industrial que consolida la clase obrera, que

desempeñará un papel importante en la España de las siguientes décadas Sin embargo esto no evitó que continuaran incluso se agravaron los enfrentamientos sociales que desembocaron en la conocida Semana Trágica de Barcelona, en la que el ejército reprimió brutalmente a los trabajadores organizados en sindicatos que llevaban a cabo una huelga general y violentas protestas callejeras incidentes que en el mes de julio se saldaron con más de 70 muertos y muchisimos heridos y detenidos asi como un sinfin de edificios destruidos

Mientras en el interior de España se estaban dando estos acontecimientos, grandes transformaciones de toda indole sacudian el mundo que pronto hacia 1914, se veria inmerso en la primera gran confrontación global, la Primera Guerra Mundial

Tras este periodo de luchas intestinas sin que los gobiernos de turno llegasen a encontrar soluciones valederas irrumpe en el panorama politico español de entonces la figura de Miguel Primo de Rivera, quien en su condición de Capitán General de Cataluña se subleva contra el Gobierno y da un golpe de Estado con el apoyo de la mayoria de las unidades militares La reunión prevista de las Cortes Generales para fechas inmediatamente posteriores con el objetivo de analizar el problema de Marruecos y el papel del ejército en la contienda fue el detonante ultimo de la sublevacion A esta situacion se une una grave crisis del sistema monárquico que no acaba de encajar en un siglo XX marcado por la revolucion industrial acelerada, un papel no reconocido a la burguesia, tensiones

nacionalistas y unos partidos politicos tradicionales incapaces de afrontar un régimen democrático pleno

Detrás de la crisis económica de 1927 acentuada en 1929 la violenta represión de obreros e intelectuales y la falta de sintonia entre la burguesia y la dictadura, la monarquia, complice será el objeto en a partir de la unión de toda la oposición en agosto de 1930 en el llamado Pacto de San Sebastián Los gobiernos de Dámaso Berenguer denominado la dictablanda' y de Juan Bautista Aznar Cabañas no haran otra cosa que alargar la decadencia

Después de las elecciones municipales de 1931 el 14 de abril se proclama la Segunda Republica, dando asi fin a la restauración borbónica en España y dando paso a la unión de las izquierdas pero sin mucho exito para mejorar la quebrantada sociedad española, puesto que la situacion se complico por los disturbios las huelgas el triunfo de la derecha en 1933 la revolución en Asturias en 1934 la union de izquierdas en el Frente Popular que gana las elecciones en 1936 año en que se inicia la trágica Guerra Civil Española

La Guerra Civil Española (17 de julio de 1936 1 de abril de 1939) ha sido considerada como el preámbulo de la Segunda Guerra Mundial puesto que sirvió de campo de pruebas para las potencias del Eje además de que supuso una confrontacion entre las principales ideologias politicas que entonces convivian en Europa y que entrarian en conflicto poco después el fascismo la democracia de

tradicion liberal y los diversos movimientos revolucionarios (socialistas comunistas y anarquistas)

Aparte del drama que supuso el conflicto civil el triunfo nacionalista dirigido por el general Franco creó el establecimiento de una dictadura durante treinta y seis años

En una España enfrentada ideológicamente en una sucesión de regimenes ineficaces y dictaduras sangrientas transcurre la vida del escritor granadino y asi como en su alma se notan las huellas de un pais en efervescencia, asi mismo las refleja en su obra poética y dramática.

1 2 Biografia de Federico García Lorca

Federico Garcia Lorca nacio en 1898 en un pequeño pueblo rural de nombre Fuente Vaqueros en la provincia andaluza de Granada Su nombre completo era Federico del Sagrado Corazón de Jesus Garcia Lorca Su familia gozaba de una buena posicion económica, pues su padre Federico Garcia Rodriguez era un hacendado agricultor rico y su madre Vicenta Lorca Romero maestra de escuela Fue ella quien le infundió el gusto por la literatura a su hijo

Segun el biógrafo Edwin Honig, Federico García Lorca aprendió canciones populares a sus dos años de edad y tambien escenificó en miniaturas oficios religiosos Su salud siempre fue delicada, puesto que sufrio un sintoma de

paralisis por lo que empezó a caminar a los cuatro años Estudio en un colegio de Almeria bajo la tutela del maestro Rodriguez Espinosa Continuó sus estudios superiores en la Universidad de Granada, donde cursó derecho filosofía y letras, sin embargo se ausentó por un tiempo de la Facultad de Derecho para instalarse en la Residencia de Estudiantes de Madrid (1918-1928) Allí conoció a Juan Ramón Jiménez y a Antonio Machado ademas se relacionó con poetas de su generación como Rafael Alberti y artistas como el cineasta Luis Buñuel y el pintor Salvador Dalí De allí que cultivara con frenesí la poesía, la musica, el dibujo y el teatro No obstante fracaso con su primera obra teatral *El maleficio de la mariposa* (1919 ó 1920) Después de un tiempo Federico García Lorca volvió a la universidad de Granada, donde culminó su Licenciatura en Derecho aunque se dedico plenamente a la literatura

El 19 de agosto de 1936 el célebre poeta y dramaturgo Federico García Lorca fue fusilado cerca de Granada por las tropas nacionalistas en el comienzo de la Guerra Civil Española El mismo se consideró anarquista y artista apolitico sólo fue un creador literario dispuesto a despertar la conciencia del publico ante los problemas del hombre y la mujer en su entorno local y en su dimensión universal Su trágica muerte se debió a su afinidad con el Frente Popular y por ser homosexual considerado en esa época como un delito imperdonable

2 Producción teatral de Federico García Lorca

Federico Garcia Lorca distribuyó su vida creativa entre la literatura, la musica y la pintura En el caso especifico de la literatura se dedicó a la poesia y al teatro que en la concepcion lorquiana son casi inseparables su cariz lirico es efectista, mientras que su teatro es altamente poetico En ambos géneros tiene un sitial de honor en las letras españolas En una entrevista que concediera, citada por Miguel García Posada en su edición de las Obras Completas tomo III anunciaba su forma de pensar al respecto *El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesia y al mismo tiempo se le vean los huesos la sangre* [12]

Desde muy pronto en su evolución como artista dramatico Federico García Lorca dejó entrever su veta trágica, es decir que desde sus primeros intentos hubo en el artista como una vocación hacia lo trágico Tal cual lo señala Ian Gibson *sin lugar a dudas hay en Federico Garcia Lorca una vocación tragica que bebe en las raices del teatro griego pero que perfectamente españoliza en sus obras de tema andaluz* [13]

No obstante hay que señalar que Garcia Lorca también dedicó grandes esfuerzos y talento al teatro comico burlesco y en esa época creativa que abarca poco menos de 20 años (entre 1917 y 1936) produjo paralelamente comedias

---

[12] GARCÍA LORCA Federico **Obras Completas III** ed de Miguel Garcia Posada Madrid Galaxia Gutemberg Pág 223

[13] GIBSON Ian **Vida pasión y muerte de Federico Garcia Lorca** Barcelona Plaza & Janés 1994 Pág 407

teatros de títeres, dramas y tragedias. Incluso hoy se discute si realmente García Lorca sintió afición por el teatro cómico o si era una estrategia para hacerse de un nombre. No se puede olvidar que para este autor, era sumamente importante desarrollar una carrera teatral económicamente exitosa, pues tenía una deuda moral con sus familiares, a quienes tenía que demostrar que las decisiones profesionales que había tomado en su vida eran las acertadas.

Todo análisis de la obra teatral del genial granadino, apunta a que su fama y prestigio, corrieron junto a su gran deseo de dar al teatro español tragedias. En una famosa entrevista del escritor Juan Chabás a Federico García Lorca, publicada por el diario madrileño Luz, el 3 de julio de 1934, sostenía el dramaturgo: *"(...) Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias..."*[14]

La producción teatral de Federico García Lorca de cara al público, se inicia en 1919 con el estreno en un teatro comercial de Madrid de **El Maleficio de la Mariposa**, obra de una etapa de falta de madurez literaria, pero que preanunciaba el talante innovador y vanguardista de su posterior producción.

Para 1926, estrena su segunda obra teatral: **Mariana Pineda** y cuatro años más tarde, **La zapatera prodigiosa.** Un año antes había intentado estrenar **Amor**

[14] CHABÁS, Juan: "Entrevista con Federico García Lorca". Diario LUZ, Madrid, 3 de julio de 1934. Pág. 7.

de don Perlimplín con Belisa en su jardín, pero la censura se lo prohibió y no fue sino hasta 1933 cuando finalmente logró estrenarla Este mismo año se dio el estreno de **Bodas de Sangre** la primera gran tragedia de Garcia Lorca, y la que inicia su triunfo arrollador como dramaturgo Al año siguiente estreno **El retablillo de don Cristóbal**

Si se toma el criterio de obra estrenada tal vez no se complete la cronologia más fiel de la producción teatral lorquiana, puesto que escribió obras que luego fueron estrenadas varios años después a la vez que estrenaba obras apenas las terminaba de escribir incluso su teatro más innovador y experimental cima de la vanguardia dramática española, no llegó a representarse en vida del autor a pesar de que los dos titulos mas importantes de esta etapa **El Publico** y **Así que pasen cinco años,** habian sido publicados seis y cinco años antes del asesinato del escritor respectivamente

1934 es el año de la consagración del Lorca trágico con el estreno de **Yerma,** y en 1935 se presentó **Doña Rosita, la Soltera** Un año después el año de su muerte se publicó **La Casa de Bernarda Alba,** estrenada en Buenos Aires en 1945

A manera de resumen Allen Josephs y Juan Caballero presentan una clasificacion general de la producción dramática de Federico Garcia Lorca de la siguiente manera la etapa primera con **El Maleficio de la Mariposa,** dos piezas

para títeres formada por la **Tragicomedia de Don Cristóbal y El retablillo de don Cristóbal,** dos farsas **Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín** y **La zapatera prodigiosa,** dos comedias irrepresentables **El Publico** y **Así que pasen cinco años,** dos piezas granadinas **Mariana Pineda** y **Doña Rosita, la soltera,** dos tragedias andaluzas **Bodas de Sangre** y **Yerma** y un drama andaluz **La Casa de Bernarda Alba** [15]

Desde luego hay opiniones en contra de esta clasificación porque la teoria de la trilogia tiene mucha fuerza, primero en cuanto a la denominación generica de **La Casa de Bernarda Alba,** que para una amplia corriente de estudiosos es una tragedia y no un drama, a pesar de que el propio García Lorca la subtituló como drama, y segundo porque tal cual lo sostenia el autor, esta ultima obra es de tema andaluz, de la tierra española elemento por demás importantisimo porque es allí donde se apoyan los defensores de la existencia de la trilogia Esta clasificación abarcadora es temática y genérica, pero no infalible ya se ha anotado el punto de desacuerdo por parte de los defensores de la trilogia, quienes también se inspiran en las palabras del autor para defender sus teorias cuando se refería a la trilogia que deseaba crear y en la que estaba trabajando Pero Josephs y Caballero van más alla cuando sostienen

[15] JOSEPHS Allen y CABALLERO Juan Estudio Preliminar a **La Casa de Bernarda Alba** Madrid Cátedra 1999 Pág 30 y ss

Muchos criticos insisten en decir que ***Bernarda Alba*** *constituye una tercera tragedia de una trilogia tragica El error probablemente es inducido porque Lorca hablo de una trilogia y porque* ***Bodas de Sangre Yerma*** *y* ***Bernarda Alba*** *son tres obras que tienen muchos elementos en comun tratamiento de problemas sexuales mujeres como protagonistas la muerte al final de las tres y el campo andaluz como fondo Pero el numero tres es accidental y no implica trilogia necesariamente* ***Bodas de Sangre*** *y* ***Yerma*** *son dos tragedias de una proyectada trilogia tragica* ***Bernarda Alba*** *es ya otro estilo otro procedimiento otro genero otro experimento ¿Por que nadie habla de doña Rosita en este contexto?* [16]

[16] Ibídem Pág 58

3 Análisis de Bodas de Sangre y Yerma

3 1 Estructura general de las obras de Federico García Lorca

Tras el análisis de la producción teatral de Federico Garcia Lorca, pueden señalarse ciertas constantes que funcionan como ejes sobre los que descansa esta producción teatral, sin embargo por los propósitos y el espacio de este estudio sólo se estableceran estas coincidencias de corte estructural en dos de las obras más famosas del dramaturgo andaluz **Bodas de Sangre** y **Yerma.**

En la concepción dramática de Garcia Lorca, (y aprovechando una serie de comentarios que hiciera el propio autor) hay una diferencia importante para el **Bodas de Sangre** es una tragedia, pero **Yerma** es un poema trágico Salvada esta diferencia de criterios un tanto técnicos en ambas obras hay una serie de elementos en comun el primero de ellos la conciencia estructural En estas dos piezas la estructura está al servicio de un cariz anti realista que choca frontalmente con el teatro español de entonces El Garcia Lorca de **Bodas de Sangre** y **Yerma,** que lleva al publico español a reencontrarse con sus raices presenta unos elementos dramaticos que se alejan de la realidad cotidiana, aun cuando los temas no son precisamente nuevos aunque si su tratamiento

Asi una estructura concebida en función de los elementos altamente poéticos en los que la metáfora y el simbolo estarán presentes es el andamiaje en el que se desarrollarán dos historias profundamente humanas

De la estructura general lo primero que ha de notarse es la presencia de una division en actos que luego se subdividen en cuadros **Bodas de Sangre** se estructura en siete cuadros y **Yerma,** en seis Esta decisión técnica es sumamente importante para el autor que como ya hemos dicho, cree en el teatro como espectaculo total pues como afirma Ildefonso Manuel Gil en su prólogo a **Yerma,** *la division en cuadros permite una eficaz utilizacion* de *los espacios dramaticos* [17]

Pero más alla de la utilización de unidades dramáticas con limites espaciales bien definidos y una estructura al servicio de una nueva realidad textual y poética que se aleja de la cotidiana, materializado en un lenguaje muy particular en el que la economia y la precisión parecen ser las notas distintivas hay unos elementos escénicos que se entroncan en la estructura de una y otra pieza ya en el cuadro primero del acto primero de **Yerma** apenas empieza la obra, se desarrolla un intento por "*desrealizar la escena* el sueño de Yerma El escritor pone barreras entre el espectador y su realidad convencional con ese hálito de poesia con que recubre la escena Aqui el valor fundamental descansa en la acotación con lo cual Garcia Lorca deja entrever como muchas otras tantas veces sus preocupaciones por la adecuada práctica escénica Este cuadro se acota así

> *(Al levantarse el telon esta Yerma dormida con un tabanque de costura a los pies* ***La escena tiene una extraña luz de***

[17] ILDEFONSO-MANUEL GIL, A Prólogo a **Yerma** de Fedenco García Lorca 2000 Pág 16

> ***sueño***[18] *Un pastor sale en puntillas mirando fijamente a Yerma Lleva de la mano a un niño vestido de blanco Suena el reloj Cuando sale el pastor la luz se cambia por una alegre luz de mañana de primavera Yerma se despierta)* [19]

De inmediato se puede establecer un paralelismo con **Bodas de Sangre,** en cuanto a una estructura que intenta desrealizar el momento especificamente con el cuadro primero del acto tercero En este segmento de la obra el valor no recae sobre la acotacion sino el desarrollo de la accion misma, con la participación de los leñadores la luna y la mendiga, ellos con valor de coro primitivo mas bien con función y ellas con un alto contenido trágico

Un cuarto elemento estructural comun entre ambas obras es la existencia de una situacion dramática básica, que no solo esta presente en estas dos obras sino que permea toda la producción teatral de este autor una situación que Francisco Ruiz Ramón localiza en todas las obras de Garcia Lorca y que segun él es la matriz que genera todos los temas lorquianos Señala Ruiz Ramón

> *El universo dramatico de Lorca como totalidad y en cada una de sus piezas esta estructurado sobre una sola situacion basica resultante del enfrentamiento conflictivo de dos series de fuerzas que por reduccion a su esencia podemos designar principio de autoridad y principio de libertad Cada uno de estos principios basicos de la*

---

[18] El resaltado es nuestro
[19] GARCÍA LORCA Federico Yerma Madrid Cátedra 2000 Pág 41

dramaturgia lorquiana cualquiera que sea su encarnacion dramatica – orden tradicion realidad colectividad de un lado frente a instinto deseo imaginación individualidad de otro – son siempre los dos polos fundamentales de la trama dramatica

Josephs y Caballero lo entienden como un conflicto entre la ley natural y la ley social La Novia se sabe destinada a la perdicion, aun cuando cree amar al Novio Es consciente de la presencia de una ley social que le impide actuar a sus anchas y segun el dictamen de la pasión, enfrentada inexorablemente a la ley natural del deseo y la tentacion que imbuida por una predestinación de la cual no puede escaparse va a desencadenar el momento trágico que da la fuerza y el impetu al fluir dramático

Novia *¡Porque yo me fui con el otro me fui! (Con angustia) Tu tambien te hubieras ido Yo era una mujer quemada llena de llagas por dentro y por fuera y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos tierra salud pero el otro era un rio oscuro lleno de ramas que acercaba a mi el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes Y yo corria con tu hijo que era como un niñito de agua fria y el otro me mandaba cientos de pajaros que me impedian el andar y que me dejaban escarchas sobre mis heridas de pobre mujer marchita de muchacha acariciada por el fuego Yo no queria ¡Oyelo bien! Yo no queria ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado pero el brazo del otro me arrastro como un golpe de mar como la cabezada de un mulo y me hubiera arrastrado siempre*

siempre siempre aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo que me hubieran agarrado de los cabellos! (Entra una vecina) [20]

Esta misma estructura básica se puede encontrar en Yerma, aunque el concepto social y personal de honradez del personaje femenino da un matiz diferente a este enfrentamiento entre ley social y ley natural No hay ninguna otra cosa en el universo que Yerma espere más que concebir un hijo pero ni aun en tal vehemencia, ella es capaz de trasgredir la ley social al presentársele la oportunidad de irse con Victor y concebir un hijo pues a tales alturas del desarrollo dramático ya ha cobrado mucha fuerza la posibilidad de que sea Juan su marido el estéril y no ella o cuando la Vieja le ofrece a Yerma en la romeria la ocasion de irse a vivir con ella y su hijo Pero el enfrentamiento es inevitable y el rictus trágico llega cuando ella se resigna a la esterilidad definitiva, manifestada en la muerte de Juan en manos de Yerma

En el climax de **Yerma,** hay una intervención que ilustra perfectamente este enfrentamiento entre la ley natural y la ley social el famoso cierre de Yerma del cuadro ultimo

Yerma *Eso nunca Nunca (Yerma da un grito y aprieta la garganta de su esposo Este cae hacia atras Le aprieta la garganta hasta matarle Empieza el coro de la romeria) Marchita Marchita pero segura Ahora si que lo se de cierto Y sola (Se levanta*

[20] GARCÍA LORCA Federico **Bodas de Sangre** Santa Fe de Bogotá Educar 1999 Pág 129

Empieza a llegar gente) Voy a descansar sin despertarme sobresaltada para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva Con el cuerpo seco para siempre ¿Que quereis saber? No os acerqueis porque he matado a mi hijo ¡yo misma he matado a mi hijo!

3 2 Personajes

Uno de los grandes valores de la dramaturgia lorquiana son sus personajes principalmente sus mujeres prototipos que desarrolla con una fuerza avasalladora, gracias a la cual el rictus trágico es posible Estos desdoblamientos humanos a los que Garcia Lorca preferia llamar caracteres estarán enraizados en el flujo dramático integrados a ellos, dibujados por el autor como por una necesidad inevitable para que sólo con su existencia, la accion trágica se cumpla

Desde luego la fuerza de los personajes en las obras no trágicas de Federico Garcia Lorca también es digna de reseñarse pero es precisamente en sus tragedias en las que desarrolla toda la fuerza que hace de sus personajes unos tipos humanos perfectamente terminados respecto de la circunstancia dramática que le corresponde a cada uno No se pueden negar los nexos entre la Novia de **Bodas de Sangre,** Yerma en la tragedia homónima, y Bernarda en **La Casa de Bernarda Alba** Pero ¿acaso esa fuerza interior esa condición de mujer total no es ya la que se presagia en la heroina granadina de **Mariana Pineda?**

Obsérvense esos rasgos prototípicos que emparentan a los distintos personajes femeninos

En **Bodas de Sangre,** la Madre adopta una postura que bien pareceria de Bernarda Alba, cuando se refiere a la honra de su hijo

'Madre *Mi hijo es hermoso No ha conocido mujer La honra mas limpia que una sabana puesta al sol* [21]

En **La Casa de Bernarda Alba,** en el parlamento final dice Bernarda

' *Y no quiero llantos La muerte hay que mirarla cara a cara ¡Silencio! (A otra hija) ¡A callar he dicho! (A otra hija) Las lagrimas cuando estes sola ¡Nos hundiremos todas en un mar de luto! Ella la hija menor de Bernarda Alba ha muerto virgen ¿Me habeis oido? Silencio silencio he dicho ¡Silencio!*

Son precisamente los personajes femeninos lorquianos los que encarnan la lucha entre la ley natural y la ley social de la que ya se habló en el apartado anterior En **Bodas de Sangre** apunta Pedro Provencio en su prólogo a la edición de EDAF Editores

> *La madre y la Novia se disputan la primacia entre los personajes Si la Novia es el motor de la accion – todo gira alrededor de ella tanto los buenos deseos como las intenciones ocultas - la Madre habla siempre con la voz*

[21] GARCÍA LORCA, Federico Op cit Pág 144

velada por el duelo que ha debido llevar a raíz de la muerte violenta de su marido y de su hijo mayor [22]

Así según esta aseveración se puede hacer un recuento de personajes – obviamente esta especie de catálogo solo se realiza sobre el criterio de importancia dramática

En **Bodas de Sangre,** la Novia y la Madre destacan por encima de todos los demás personajes aunque no debe descuidarse el personaje de la Criada, que a decir del ya citado Pedro Provencio *Ella hará de bisagra entre el plano donde se desenvuelven las acciones trascendentes y el de los hechos cotidianos entre la fatalidad intemporal y la aceptación del humilde placer de cada día entre lo posible y lo imposible* [23]

Tal es la fuerza de personajes como la Novia que le dan forma a toda la tragedia, es ella en sí la génesis del conflicto que producirá el fatal desenlace Al respecto escribe Vielka Delgado

> *La Novia es una joven que ha sido abandonada por su primer enamorado pero a quien sin embargo sigue queriendo Ella ha sufrido mucho al saber que Leonardo su antiguo novio se ha casado Al transcurrir del tiempo ya no abriga ilusiones ni esperanzas de rehacer su vida Pero llega el momento en que*

---

[22] PROVENCIO Pedro Prólogo a **Bodas de Sangre** de Federico García Lorca Madrid Edaf 1998 Pág 34
[23] Ibídem Pág 36

reacciona y ve la posibilidad de casarse con otro joven y logra así la felicidad que no logro ni encontro en el primero

Aquí comienza realmente su conflicto emocional Se da cuenta de que no ha podido olvidar a ***Leonardo*** *pero la vida se representa con todas las posibilidades a su favor El joven que se quiere casar con ella es bueno es un prospero agricultor y sobre todo la ama intensamente* [24]

En **Yerma,** hay que señalar a Yerma, personaje fundamental de la tragedia que deja poco espacio para los demás personajes no sólo en el aspecto cuantitativo sino también cualitativo Ya lo dijo el propio autor en más de una ocasión *Yerma carece de argumento es un caracter desarrollado a lo largo de la obra* [25]

Al ahondar un poco más en este personaje se podria describir a Yerma así

Yerma es el nucleo temático de la tragedia, signada por su propio nombre es la evidencia material de que el problema que ha de plantearse es insoluble pero plantea también un problema de indole estructural porque al dar titulo a la obra con ese nombre es indicativo de cuales son los cauces por los que ha de transcurrir la acción

---

[24] DELGADO Vielka Perspectivas de Obras Representativas de la Literatura Panama Rapid Impresos 1997 Pág 43

[25] GARCÍA LORCA Federico Obras Completas Madrid Aguilar 1963 Pág 1783

Yerma es un personaje marcado por su infertilidad, y más que por esa condición biológica, por su obstinación en negarse a asumir esa realidad suya Sólo cuando el personaje alcanza el punto de vehemencia hacia la maternidad, es cuando se desarrolla a máximo grado el valor absoluto de lo trágico cuando el personaje es consustancialmente aquello que no puede ser o tener Y es allí en esa diatriba posibilidad imposibilidad en la que la Yerma lorquiana se revela como personaje de primera línea en la literatura universal

Si se flexibilizan los criterios hay que rescatar dos personajes femeninos más María, su amiga y la Vieja, que por la hondura de sus rasgos son un complemento perfecto para la protagonista

De menor hechura son los personajes masculinos lo que no representa ningún demérito sólo que ellos no han logrado estar a la altura de los femeninos No hay en ninguna de las grandes obras de García Lorca un hombre que se destaque como lo hicieron los personajes femeninos aquí citados Tal vez, el Juan de **Yerma,** y el Víctor de esta misma obra sean los dos ejemplos más destacables El primero como una representación de los preceptos sociales que contribuye a la riqueza trágica de la pieza el segundo un personaje claramente construido a través de los ojos de Yerma y quien representa una posibilidad vaga de romper o acelerar el desenlace trágico En el cuadro primero del acto tercero hay dos intervenciones de Juan que nos dejan ver todas sus valías como personaje

Juan *Lo esta haciendo desde el mismo dia de la boda Mirandome con dos agujas pasando las noches en vela con los ojos abiertos al lado mio y llenando de malos suspiros mis almohadas* [26]

O

'Juan *Y yo no puedo mas Porque se necesita ser de bronce para ver a su lado una mujer que te quiere meter los dedos dentro del corazon y que se sale de noche fuera de su casa ¿en busca de que? ¡Dime! ¿buscando que? Las calles estan llenas de machos En las calles no hay flores que cortar* [27]

Sobre Victor habria que agregar que es un personaje de suma importancia que aparece en escena escasamente y con intervenciones breves lo que resulta engañoso porque él asi dibujado con vaguedad, reafirma con su sola presencia el carácter de Yerma, que es quien, se ha dicho ya, constituye el centro de la tragedia

En cuanto a los personajes masculinos en **Bodas de Sangre,** el ya citado Pedro Provencio entiende perfectamente la diferencia notoria entre personajes femeninos y masculinos

Las mujeres llevan adelante la carga emotiva y la accion principal Los personajes masculinos –el Novio Leonardo el Padre de la Novia actuan en

---

[26] Ibidem Pág 95
[27] Ibidem Pág 96

consecuencia con los hechos pero no muestran el talante complejo y el empuje de las heroinas [28]

3 3 Lo simbólico y lo trágico en la obra dramática de Federico García Lorca

Si hay un rasgo digno de señalarse en la obra poética y dramática de Federico Garcia Lorca es el simbolismo esa utilizacion enérgica y vivaz de la metáfora que se convierte en instrumento sugerente en toda la obra del poeta y el dramaturgo El codigo estético de Garcia Lorca obedece claramente a la modernidad la vanguardia es su circunstancia artistica, y ni siquiera su originalidad podrá sustraerlo de esta realidad Desde alli hay que analizar y valorar su obra, y es además un elemento que se yergue como recurso esencial para estimular el análisis y comentario de texto de este autor porque la sola presencia del simbolo es una apelación a la sagacidad y pericia del lector que ha de estar atento a la presencia de esos simbolos algunos de los cuales se convierten en isotopias en la obra del granadino

Más alla de buscar los vínculos con el sustrato surrealista o neo popularista, lo que debe intentarse es la interpretación del simbolo tarea que sólo es posible completarla desde una perspectiva diacrónica

En el caso concreto de las obras elegidas para este estudio el lector encontrará una serie de simbolos que representan, por tanto ese elemento

[28] PROVENCIO Pedro Op cit Pag 35

estructural que García Lorca pone en juego para sugerir y activar el segundo sistema de significados en esa polivalencia semantica que caracteriza a la obra moderna Es asi como la luna, la sangre el agua, la navaja, el caballo la flor adquieren un segundo y hasta tercer significado en el sistema textual porque ellos son elementos a disposición del autor para desarrollar su particular poética, en la que hay una especie de unión casi inseparable del eros y del tanato

Pero es que el simbolo no es solamente una puesta en escena de la estructura semántica del lenguaje lorquiano sino que cumple una tarea muy especifica, son los agentes que contienen los valores trágicos de la obra dramática de este autor

A continuación se tratará de analizar esos simbolos importantes en la obra dramática de Federico Garcia Lorca, con especial atención a la representacion de la realidad trágica

La luna es el simbolo más caro a Lorca Su significación más comun es la de muerte pero también hay rastros en la obra lorquiana en los que se le atribuye un valor semantico hacia el amor sensual la fecundidad la esterilidad o la belleza

En **Bodas de Sangre** adquiere rango de personaje y su claridad en medio de la noche y del bosque ilumina a los contrincantes para que en duelo fatal se cumpla el destino manifiesto de la tragedia, adelantado mucho antes desde los primeros cuadros

La escena de los leñadores es lo suficientemente ilustrativa al respecto:

"Leñador 3.° - *Ahora sale luna. Vamos a darnos prisa. (Por la izquierda surge una claridad).*

Leñador 1.° -*¡Ay luna que sales!*

Luna de las hojas grandes.

Leñador 2.° -*¡Llenas de jazmines la sangre!*

Leñador 1.° -*¡Ay luna sola!*

Luna de las verdes hojas!

Leñador 2.° -*Plata en la cara de la novia.*

Leñador 3.° -*¡Ay luna mala!*

Deja para el amor la oscura rama.

Leñador 1.° - *¡Ay triste luna!*

¡Deja para el amor la rama oscura!"[29]

El agua: este elemento se presenta en dos vertientes, unas veces en estado natural, cuando corre, y otras, cuando su flujo aparece cortado, empozada, estancada. En la primera vertiente es símbolo de vitalidad; en el segundo caso, representa la muerte, lo dañado, lo que no tiene futuro, aquello que es, irremediablemente, improductivo. En **Yerma** hay unos contrastes interesantísimos del valor simbólico del agua.

Obsérvense los siguientes ejemplos:

---

[29] García Lorca, Federico: Op. cit. Pág. 121.

Yerma Son piedras delante de mí pero ellos no saben que yo si quiero puedo ser agua de arroyo que los lleve [30]

Vieja los hijos llegan como el agua

Vieja los hombres han de dar de beber agua a las mujeres en su propia boca

Yerma [refiriendose a Victor]Y que voz tan pujante Parece un chorro de agua que te llena toda la boca

Ejemplos que contrastan con estos otros

Vieja Aunque deberia haber Dios aunque fuera pequeñito para que mandara rayos contra los hombres de simiente podrida que encharcan la alegria de los campos

Yerma Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes y lo que tu me das es un pequeño vaso de agua de pozo

Todo el cuadro de las lavanderas es un gran ejemplo del valor simbólico del agua en esta pieza teatral

En **Bodas de Sangre,** no es el agua empozada o corriendo la que ostenta la carga simbólica, sino la fuerza con que arremete el componente pasional del individuo Cuando la Novia llega a la casa de la Madre en una de las escenas finales de la pieza, intenta excusarse

> *'Yo era una mujer quemada llena de llagas por dentro y por fuera y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos tierra salud pero el otro era un rio oscuro que*

---

[30] García Lorca Federico **Yerma** Madrid Cátedra 2000 Todas las citas de **Yerma**

acercaba a mi el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes [31]

La sangre representa la fuerza con que se da la vida, pero cuando se presenta derramada, es el simbolo clásico de la muerte Hay ciertos momentos en que también representa la fecundidad, lo erotico Cuando los leñadores dialogan entre ellos hacen alusión al acto sexual entre la Novia fugitiva y Leonardo en el simbolo de *'las sangres mezcladas*

El caballo está muy presente en toda su obra, portando siempre valores de muerte aunque tambien representa la vida y el erotismo masculino Justo en el momento en que se escapa la Novia con Leonardo la Madre pide un caballo y ofrece todo por el

¿Quien tiene un caballo ahora mismo quien tiene un caballo? Que le dare todo lo que tengo mis ojos y hasta mi lengua [32]

El caballo representa la virilidad, pero es también el vehículo que lleva hacia el climax de la pieza La imagen contrapuesta es interesantísima, en ese momento del escape Leonardo que se lleva a la Novia si tiene un caballo simbolo de la pasión viril que arrastra a la Novia hacia la locura de irse con el por el contrario, el Novio que no inspira pasión abrasadora en la Novia, no posee un

---

[31] Ibídem Pág 136
[32] Ibídem Pág 117

caballo en ese instante, por lo que la Madre le procura uno con aquella vehemencia propia de un personaje como ella.

Los metales: también tienen como valor dominante la muerte. Los metales aparecen bajo la forma de armas blancas, que conllevan siempre tragedia. Muy pronto en el cuadro primero del acto primero de **Bodas de Sangre**, la Madre maldice las armas. "*La navaja, la navaja Malditas sean todas y el bribón que las inventó*".[33]

La presencia de estos elementos con una clara predisposición funcional según la concepción dramática de García Lorca, constituyen un valor agregado, pues el dramaturgo granadino ha sabido estructurar la validez del símbolo tanto en el ámbito del lenguaje como en el temático, integrando por completo los diferentes componentes de la obra, especialmente los elementos trágicos.

[33] Ibidem. Pág. 75.

CAPÍTULO III

ESTRATEGIAS DIDACTICAS PARA LA ENSEÑANZA DEL TEATRO EN EL NIVEL SUPERIOR APLICADAS A LAS OBRAS BODAS DE SANGRE Y YERMA de FEDERICO GARCIA LORCA

1 Características del tema

El teatro en su doble condición de texto literario y espectáculo audiovisual ha contado desde siempre con una gran cantidad de seguidores que lo han llevado en varias ocasiones a convertirse en la manifestación cultural más importante y aunque es literatura pura, más son sus espectadores que sus lectores No obstante no debe olvidarse que hay ciertos méritos literarios que probablemente se pierden en la interpretación y la reinterpretación de la idea del escritor aun cuando a la inversa, exista la posibilidad de que la obra como espectáculo gane otros méritos Dado que la pretensión de este trabajo de investigación es fomentar la lectura del género teatral en las universidades se hace hincapie en lo significante que resulta la obra de teatro entendida, primeramente como texto literario

Los investigadores de los fenómenos de enseñanza de la literatura a nivel superior se encuentran constantemente con el problema de que existen algunas deficiencias muy notorias en la práctica de la didáctica de la literatura, de alli entonces que se haya decidido a estudiar las formas de estimulo de la lectura de teatro en el nivel superior

Dadas las posibilidades de aprendizaje que ofrece el teatro en aspectos de diversa indole como la creatividad el desarrollo de la expresión oral y corporal el análisis psicológico la riqueza comunicativa, la autonomia y el logro de pensamiento critico se opto por este tema, con la esperanza, y también la certeza,

de que contribuya al mejoramiento de la calidad de la enseñanza-aprendizaje universitario

Más aun cuando en este trabajo de investigación se han elegido obras fundamentales de la dramaturgia contemporánea en lengua española como lo son **Bodas de Sangre** y **Yerma** de Federico Garcia Lorca

Por lo tanto el tema de investigación elegido se caracteriza asi

- Viabilidad la propuesta metodológica que se presenta en esta investigación es factible puede lograrse ya que no es el resultado de la improvisación sino que proviene de un estudio serio y cientifico hecho con las pautas metodologicas adecuadas a partir de la observación y comprobacion de un hecho real contrastable
- Verificación dado que se han seguido las pautas marcadas para la elaboración de un trabajo con rigor científico como logica consecuencia, este trabajo en su propuesta fundamental es objeto de verificación toda vez que hay en él un modelo operacional para la puesta en práctica de las técnicas metodológicas
- Innovación las técnicas propuestas son innovadoras dejan atrás los modelos del catalogo y otros instrumentos tradicionales utilizados en el comentario de texto Todas ellas se basan principalmente en las teorias de la estética de la recepción con todo lo que ello implica, comenzando por un cambio de mentalidad en el agente lector, en el estudiante universitario que se puede

aprestar así a emitir su propio juicio de valor completamente autónomo, siempre que sea capaz de argumentarlo

- Contextualización las técnicas propuestas a manera de modelo basadas en el estudio de dos obras cimeras de la dramaturgia contemporánea parten de las expectativas y realidades del lector de su bagaje cultural con miras a ampliar sus propios horizontes y proveerse de herramientas que lo coloquen en capacidad de asumir el conocimiento universal tal cual como se plantea en la actualidad, pero siempre sin olvidar, dónde y cómo se encuentra ese sujeto que lee e interpreta la obra teatral

2 Preguntas orientadoras

Esta investigación está estructurada sobre la base de las siguientes preguntas orientadoras

- ¿Por qué el teatro es un genero con particularidades muy propias?
- ¿Dónde radican las dificultades en la lectura de una obra de teatro?
- ¿Cómo se puede estimular la lectura de teatro a fin de que sirva de instrumento para la enseñanza de la literatura en el nivel superior?
- ¿Cuales son los rasgos de la obra de teatro más susceptibles de ponerse al servicio de una didáctica de la Literatura?

- ¿En qué dimensiones de la obra dramática de Federico Garcia Lorca se pueden trabajar mejor las técnicas interactivas de la enseñanza de la literatura?
- ¿Cuáles son los elementos intra y extraliterarios en la obra teatral en general y la de Federico Garcia Lorca, en especial, que pueden servir para la puesta en escena de una didáctica del teatro en el nivel superior?

3 Justificación

La elaboracion de un trabajo como este se justifica en el hecho de que existe una carencia de didáctica de la literatura en el nivel superior especialmente la que se relaciona con la enseñanza del teatro pues la práctica de la enseñanza literaria se circunscribia a análisis de la importancia del tema, de los hechos al resumen de la trama y a la enumeración de datos externos tales como la biografia del autor información editorial organización de la obra en el libro etc

Ante la ausencia de trabajos de investigación que plasmen estrategias didácticas aplicadas a la enseñanza de textos literarios esta investigación se justifica plenamente por tanto ella implica una propuesta metodológica nueva, aplicable al análisis de obras teatrales que pretenden impulsar la atención hacia la estimulacion de la lectura y comprensión de estos textos literarios

Todo esto significa que el uso de estas técnicas favorecerá la participación del estudiante universitario, la interacción del grupo y, lo que realmente se pretende, una mejor comprensión del texto leído, movidos mediante la formulación de preguntas de alta categoría, o sea, de mayor profundidad, por parte del docente o facilitador del proceso educativo a nivel superior. Y allí se sustenta todo el proyecto.

4. Limitaciones

En el desarrollo de esta investigación, hubo algunos escollos que salvar, limitaciones que pueden haber afectado el pleno proceso interpretativo y valorativo de quien investiga. Entre tales limitantes se pueden mencionar:

- Un estado de la cuestión deficiente, que impide tomar referencias de estudios previos en la materia.
- Falta de tiempo para llevar la investigación a un plano operativo más abarcador.
- Falta de un criterio unificado a la hora de desarrollar investigaciones de este tipo, en cuanto al aspecto metodológico y teórico de los diferentes profesores.

5 Delimitaciones

Las delimitaciones de esta investigación están marcadas por cuatros criterios metodológico, literario (temático y estructural) académico y de intenciones

- En todo momento la investigación ha sido concebida como una propuesta didactica, todo en ella se ha estructurado de tal manera, que los antecedentes y el cuerpo conceptual sirvan de preparación para la justa comprensión y eficacia del metodo que se propone
- En cuanto a la naturaleza literaria de esta investigación, se propone el análisis no convencional de las obras de Federico Garcia Lorca **Bodas de Sangre** y **Yerma,** desde la base de sus temas y de la estructura interna de los textos construidos con poesia y un lenguaje metaforico y simbólico
- En lo académico se hace un estudio profundo de qué es el teatro como genero literario su naturaleza y su concepción como espectáculo total repasando sus orígenes para centrarse en la tragedia lorquiana, puesto que es este fragmento de la obra del dramaturgo español, el que permite apreciar las caracteristicas apropiadas para el desarrollo de la propuesta, desde luego sin carácter exclusivo
- Y finalmente el criterio de intenciones se vincula a los objetivos generales y especificos de esta investigación en tanto ella se concibe como una

propuesta metodológica para subsanar una falla que se nota en la enseñanza y aprendizaje de la Literatura Española a nivel superior

6 Metodología empleada

En principio para el desarrollo de esta investigación se ha utilizado el método científico pues se parte de la observacion de un hecho determinado las dificultades en la enseñanza de la literatura a nivel superior, el planteamiento de una hipótesis de trabajo una fase de experimentacion y la elaboración de conclusiones a partir de todo el proceso Asimismo se emplean algunas técnicas instrumentales tales como la revisión bibliografica, análisis y comentario de textos el estudio de casos Igualmente se desarrolló la observación y el contacto directo con los estudiantes del nivel superior de diferentes universidades

7 Hipótesis de trabajo

En este trabajo de investigacion la hipótesis se enmarca en sus dos componentes la variable dependiente y la variable independiente

Variable dependiente

La metodologia empleada en la enseñanza de la literatura en el nivel superior

- **Variable independiente**

El género teatral.

- **Hipótesis**

Si se emplean las técnicas de estímulo adecuadas, el estudiante de nivel superior puede leer más eficaz y placenteramente obras de teatro.

8. Cronograma

Actividades	Marzo 2009	Mayo 2009	Sept.	Enero 20111	Febrero 2011	Diciembre 2010	Marzo 2011	Abril 2011
1. Elaboración y pre diseño del anteproyecto								
2. Revisión bibliográfica								
3. Borrador del Primer Capítulo								
4. Mejoras del Primer Capítulo								
5. Borrador del Segundo Capítulo								
6. Mejoras del Segundo Capítulo								
7. Borrador del Tercer Capítulo								
8. Mejoras del Tercer Capítulo								
9. Revisión Final								
11. Trabajo Final								
12. Sustentación								

9 Propuesta

Este trabajo de investigación está dividido en varias secciones estructuradas historia, concepción caracterización y clasificación del teatro por un lado ubicacion cronologica y valoracion de la figura de Federico Garcia Lorca dentro del desarrollo diacronico del teatro por otro y metodologia y tecnicas para el estimulo de la lectura y comprensión de la obra dramática implica un modelo de propuesta surgida a partir de un hecho negativo en la enseñanza de la literatura a nivel superior propuesta tendiente a subsanar un mal que se sustenta en la puesta en práctica de algunas tecnicas para la lectura del género teatro en las universidades

9 1 Objetivos

Con este proyecto de investigacion de maestria se persiguen los siguientes objetivos

-Generales

- Crear habilidades técnicas eficaces que le permitan al estudiante del nivel superior académico afianzar el hábito y gusto por la lectura y desarrollar su pensamiento critico
- Analizar obras de teatro mediante la puesta en práctica de habilidades técnicas adecuadas

-Específicos:

- Proponer una serie de habilidades técnicas que promuevan el hábito y gusto por la lectura que incrementen la capacidad de análisis del estudiante universitario.
- Aplicar las habilidades técnicas propuestas en el análisis de obras literarias para mejorar la calidad de la enseñanza en el nivel superior.
- Interpretar el contenido de las obras dramáticas, de manera que el estudiante disfrute y comprenda lo que lee.

9.2. Análisis de la realidad

Durante el desarrollo de la investigación, incluso en la fase previa de observación, se pudieron detectar algunas dificultades en la práctica de la enseñanza de la literatura, visible en tres áreas altamente sensitivas: planificación, metodología y evaluación, las cuales están interrelacionadas y forman lo medular de la práctica docente.

En primer lugar, en el área de planificación se ha detectado una reinterpretación inadecuada del currículo, que reduce todo el proceso al conocimiento básico de autores, títulos y periodos literarios (características entre los más afortunados). Con lo cual, además, año tras años se utilizan las mismas

tres o cuatro obras por lo que el estudiante que no desea hacer ningun esfuerzo prefiere la participación de un nocivo intermediario en el proceso de enseñanza aprendizaje el resumen hecho por un tercer individuo

Como derivación de esta aberracion en la parte metodológica, la práctica de la enseñanza se reduce a la enumeración y memorización de datos lo que impide el desarrollo de la participación y la interactividad de los diferentes estudiantes con la consabida emisión de su opinion y la retroalimentación que las dinámicas de trabajo en grupo proveen

Y en el aspecto de evaluación, como consecuencia lógica, nuevamente se coarta la capacidad del estudiante de discernir y desarrollar las habilidades lingüísticas pues los instrumentos de evaluación se caracterizan por una tajante objetividad, lejos del análisis profundo la comprensión, la sintesis y la valoración

9.3 El teatro como herramienta didáctica en el nivel superior

Con todo lo visto el teatro puede ser considerado una herramienta eficaz para maximizar los resultados de una didáctica de la literatura en el nivel superior ya que como género dual (literatura y espectáculo) goza de una serie de posibilidades para la interpretación y el comentario

Por otro lado se han escogido obras concretas que presentan una serie de características que facilitan la puesta en marcha de las estrategias que serán descritas a continuación Estas dos obras elegidas **Yerma** y **Bodas de Sangre** representan una muestra y no tienen carácter de exclusividad lo que si presentan es una gran riqueza literaria por lo que nos atrevemos a sugerir que más eficaz será el trabajo en la medida en que se seleccionen obras de cierta complejidad, dado que el grado de dificultad debe ser cónsono con el nivel intelectual de un estudiante universitario

Lo que realmente se quiere demostrar es que el uso de técnicas de comentario de textos concebidas como estrategias puede coadyuvar a que la lectura de la obra literaria sea una experiencia positiva en el estudiante universitario La primera consecuencia de esta postura es que las tres estrategias por desarrollarse en el próximo apartado son apenas tres de muchas posibilidades por lo que no se puede reducir toda la propuesta a unas cuantas técnicas ni a recetas preestablecidas sino que la puesta en marcha de cada una de ellas siempre conllevará una adaptación a la realidad del aula de clases

No obstante por encima de esas variaciones necesarias a la hora de ejecutar la técnica, lo realmente importante es que el teatro desde su conocimiento teorico y la obra de Federico Garcia Lorca, desde su conocimiento textual brindan una excelente oportunidad para el desarrollo de una didactica de la literatura

9 3 1 Sociodrama La extrapolación al contexto del participante

-Descripción de la técnica el sociodrama es la representación de una pieza teatral extrapolada a la realidad del grupo o la representación de una pieza breve y espontánea preparada por el propio grupo que la va a representar, usualmente implica la transmisión de un mensaje con contenido social y una moraleja.

Desarrollo de la Técnica en Bodas de Sangre una vez leída la obra, se dividirá el grupo en subgrupos de trabajo de tres o cuatro estudiantes y se les pedirá que realicen una de estas actividades

- Representar una escena de **Bodas de Sangre** suponiendo que la Madre está muy interesada en que su hijo se case con la Novia, pero ésta no quiera y se niega a aceptar la decisión de su padre

- Representar una escena contemporánea de **Bodas de Sangre** en la que la Novia se comunica por Internet con el Novio y con Leonardo

En ambos casos los estudiantes tienen que hacer modificaciones que van desde los propios parlamentos hasta la ambientacion para hacer eso se necesita forzosamente conocer a fondo la obra que se modifica

Una tercera actividad consiste en una lectura dramatizada de uno de los cuadros más simbólicos de la pieza, el cuadro primero del tercer acto, por ejemplo después de que haya sido modificado por los estudiantes, quienes lo convierten en

un texto puramente realista, desprovisto del hálito poético, simbólico y mítico que le imprimió el autor.

También se pueden hacer representaciones de textos elaborados por los propios participantes a partir de los temas fundamentales de la obra **Bodas de Sangre**, por ejemplo: la fidelidad, la fuerza de la pasión, las convenciones sociales, la traición, porque con ello se estarían extrapolando la verdad temática de un texto hacia la vivencia de los participantes.

Estos sociodramas se deben preparar con una o varias semanas de antelación para permitirles a los grupos mayor desempeño escenográfico y de utilería.

Cada una de estas presentaciones debe finalizar con una sesión de comentarios por parte de todo el grupo que debe opinar si se lograron o no los objetivos planteados.

Igualmente se puede trabajar con **Yerma**, de manera grupal en donde se desarrollarán las siguientes actividades:

-Representación de unas cuantas escenas de **Yerma**, trastocando los valores maternales y paternales de Yerma y Juan: ella no quiere tener hijos y él se desvive por tenerlos, a manera de ejemplo.

-Representar un cuadro en el que Yerma sea una ejecutiva moderna sin tiempo para la familia.

-Representar un grupo de escenas en las que Yerma se ha escapado con Víctor y luego de la huida, se arrepiente.

Al igual que en el caso de **Bodas de Sangre**, es necesario que tras las representaciones se abra un diálogo amplio para que los participantes no pierdan de vista el referente real de las actividades: las obras lorquianas.

9.3.2. La Intertextualidad

-Descripción de la técnica: La intertextualidad consiste en establecer relaciones entre la obra literaria, una parte o aspecto de ella y cualquiera otra manifestación artística o cultural, independientemente de que compartan o no el mismo lenguaje. La intertextualidad surge de las teorías que sustentan que la cultura; y por consiguiente, el arte, forman parte de un gran entramado en el que todas las manifestaciones individuales de la cultura están vinculadas con otras que la pueden haber antecedido en el tiempo, que son contemporáneas o que están por descubrirse.

-Desarrollo de la técnica: En **Bodas de Sangre**, tras la lectura de la obra, pueden escuchar una o varias canciones para que se establezcan relaciones entre la obra

lorquiana escrita en la década de los treinta del siglo pasado y una canción de nuestro tiempo

No importa que las motivaciones de los autores de la obra de teatro y de la canción hayan sido diferentes lo mportante consiste en establecer esas relaciones entre ambas piezas

Esta técnica tiene la ventaja de que su aplicación involucra un gran componente motivacional porque permite a los estudiantes del nivel superior abordar la obra del escritor español desde la perspectiva de las canciones que son de su agrado Igualmente puede desarrollarse con pinturas o con otras obras literarias o cinematográficas Así se podrían establecer esos paralelismos que informan de la intertextualidad

Los estudiantes escucharán dos o tres canciones y tratarán de establecer relaciones de alguna índole con la obra leída, ya sea a través de una conversación comentario trabajo grupal, redacción de un ensayo etc

También es posible que los estudiantes presencien (en vivo o a través de un vídeo) el ballet de Antonio Gades 'Crónica del suceso de Bodas de Sangre o la película homónima de Carlos Saura En ambos casos aunque se trata de lenguajes diferentes hay una relación directa con la obra teatral

-**Desarrollo de la técnica en Yerma** al igual que en **Bodas de Sangre,** las técnicas por desarrollar son posteriores a la lectura de la obra Tras dicha lectura, se propone escuchar la canción *Perdoname* del grupo BNK o ver la película '*Renuncia* de José Luis Garci y luego se discute se conversa, se elaboran mapas conceptuales o redes de información Lo interesante de la técnica es que siempre debe haber discusion puesta en comun asamblea, porque durante el desarrollo de la misma lo normal es que surjan interrogantes inquietudes puntos de vistas que es bueno intercambiar con posterioridad

9 3 3 Teoría Actancial de A J Greimás

En la busqueda de estrategias que hagan más atractiva la lectura de textos dramáticos y su posterior comentario constantemente hay que estar investigando conociendo a fondo teorias aplicando y adaptando esos mecanismos que a manera de propuestas aparecen cada dia Asi al conocer desarrollar y aplicar la Teoria Actancial de A J Greimas se pudo observar que aun cuando todo este planteamiento se formuló en el ámbito de la narrativa, hay en él la presencia de unos agentes-fuerza que igualmente participan del entramado textual dramático muy probablemente con funciones y valores que adquieren ciertos matices (ya se ha sostenido que esos géneros se sustentan por separado uno en la narratividad y el otro en la representatividad) porque en el fondo la esencia de esos elementos

que Greimás llamo actantes también es posible localizarlos e identificarlos en la obra de teatro

Expuesta la intención y justificada la adaptación, se describe la técnica **Descripción de la técnica** La Teoria Actancial de A J Greimás procede de los conceptos esgrimidos por Lucien Tesnière, con el cual este autor designaba a los participantes una manifestación narrativa No se puede olvidar que el concepto de actante es la figura o el lugar desocupado en el que las estructuras de la lengua o la carga semántica se vuelcan con lo cual el término de personaje se amplifica, toda vez que queda expresado como actor de posibles funciones actantes diversas

Por lo tanto la técnica consiste en identificar las funciones básicas que los actantes o agentes gestores y captadores de la accion representan y luego estructurarlos en un esquema, teniendo en cuenta el valor conceptual de esas funciones tales como

*El **oponente** se refiere al rol de auxiliante negativo correspondiendole desde el punto de vista del sujeto trasladarse desde un hacer a un no poder-hacer individualizado que en forma de actor obstaculiza la realizacion del programa del sujeto*

*En el marco del enunciado elemental el **sujeto** se relaciona con el actante cuya naturaleza depende de la función en la que esta inscripto*

*El **objeto** se refiere a la posicion actancial susceptible de recibir vertimientos mediante la proyeccion del sujeto de sus determinaciones o de los valores con los que el sujeto esta en funcion*

*El **destinador** es que o quien motiva al sujeto a cumplir su objetivo Es semejante al "dador' que propone Mieke Bal Es una fuerza que mueve al sujeto a ejercer una funcion*

*El **destinatario** es quien o que recibe las metas acciones del sujeto*

*El **ayudante** es quien colabora para que el sujeto intente alcanzar el objeto perseguido en su trayectoria funcional* [34]

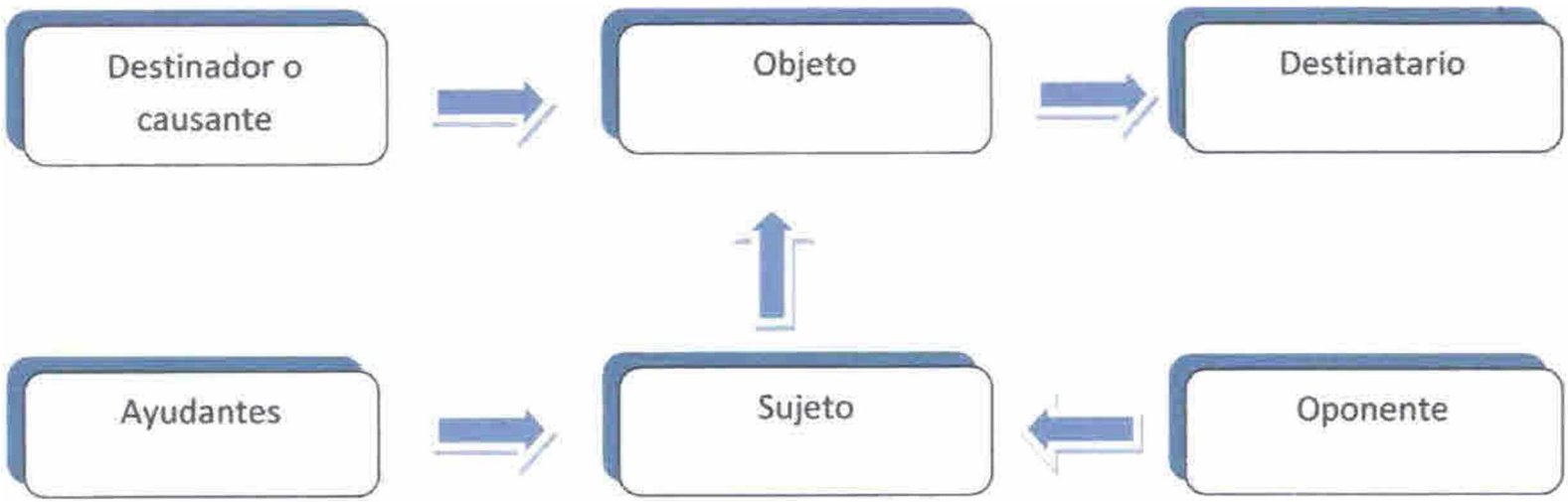
Otra vez, como en las técnicas precedentes hay una necesidad de que tras la elaboracion del esquema actancial haya espacio para la discusión, toda vez que esa puesta es comun ese intercambio (en el que además se está propiciando el desarrollo de otras habilidades de comunicación) es el punto más interesante del aprendizaje pues representa la presentacion de evidencias ante el facilitador como evaluador

Los conceptos de actantes definidos arriba se pueden esquematizar de la siguiente manera

---

[34] Greimas A J y Courtes J *Actante* En *Semiotica* ***Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.*** Madrid Gredos 1990 Pág 84 y ss

ESQUEMA ACTANCIAL



Como puede apreciarse en el esquema actancial, toda la acción debe llevar hacia el logro del objeto por parte del sujeto, un logro que representa o no, el triunfo del sujeto como personaje. Es decir, que hay una misión por cumplir. Este matiz es ciertamente importante en la tragedia, porque en ella, lo que realmente se cumplirá será el destino trágico anunciado desde temprano, por lo menos, lo es así en las dos piezas lorquianas que se han seleccionado para aplicar esta

teoría, que como se dijo ya, es un préstamo que se ha querido hacer desde el mundo de la narrativa, ya que como en aquel género en la dramática también es fundamental la acción, de allí, pues la aplicabilidad de estas propuestas metodológicas como instrumentos para incentivar la lectura y análisis del teatro en el nivel superior

-Desarrollo de la técnica en Bodas de Sangre tras la lectura reflexiva de la pieza, se procede a un comentario intergrupal (grupos pequeños) para nutrirse unos a los otros de modo tal que puedan comprender mejor la naturaleza de la tragedia, el porqué de los personajes y su inserción en la acción dramática Tras este periodo de discusión se les pedirá la elaboración del esquema actancial colocando los personajes y/o fuerzas que contribuyen al desarrollo pleno de la acción

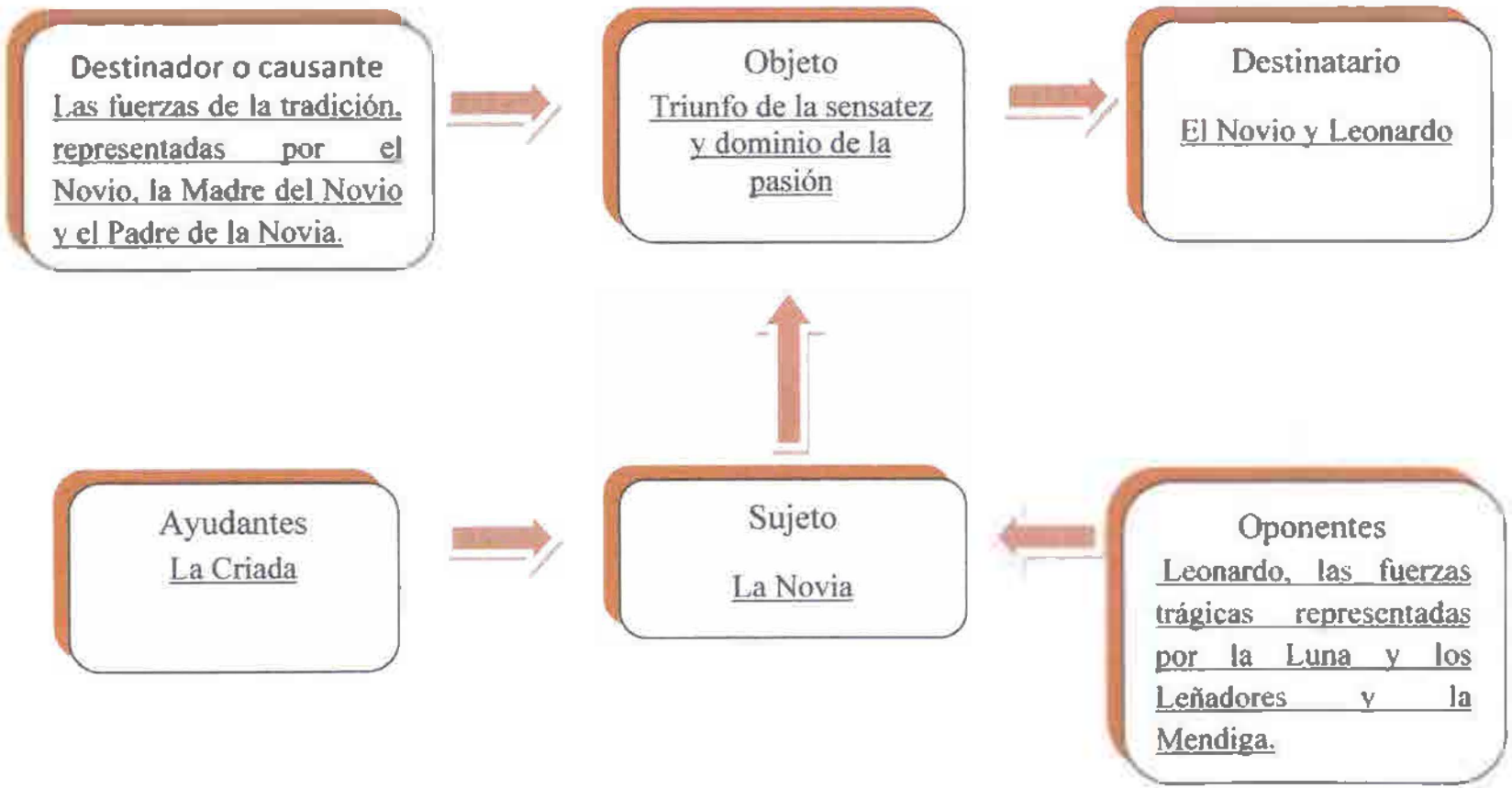
Tras la elaboración de los cuadros o esquemas actanciales se le pide a cada grupo que presente publicamente el suyo de modo tal que los diferentes grupos puedan observar lo hecho por los otros grupos y discutir cuando las respuestas no sean exactamente iguales

A partir del esquema actancial debe suscitarse una discusión intergrupal y finalmente se le pide a uno o dos estudiantes que presenten una síntesis con base en la teoría actancial y los resultados de cada grupo Si es posible el grupo se quedará con un solo modelo de esquema actancial pero si la divergencia

debidamente sustentada persiste, no debe imponerse la respuesta única, porque aunque hay veces que la respuesta inequívoca pudiera aparecer, no hay como la diversidad y la divergencia para que en un aula de clases de cualquier nivel se suscite la discusión y el debate que tanto contribuyen al aprendizaje significativo.

Observación: dado que el objeto de la discusión o comentario será el esquema actancial, sería ideal que la técnica sea desarrollada en un ambiente en el que los participantes tengan la oportunidad de elaborar tal esquema en computadoras para que sea proyectado a través de un soporte multimedia, y así todos los participantes del gran grupo observen las respuestas de cada uno de los grupos de trabajo. Dicho de otra manera, es fundamental que los cuadros actanciales sean visualizados y no sólo escuchados.

APLICACIÓN DEL ESQUEMA ACTANCIAL EN BODAS DE SANGRE



-Explicación razonada: En **Bodas de Sangre,** la Novia, una muchacha de quien nadie puede señalar nada malo, está a punto de casarse con el Novio, hombre joven proveniente de una familia económicamente acaudalada, terrateniente, pero marcada por el signo del luto. Ambas familias están de acuerdo con los términos del arreglo nupcial y todo queda dispuesto para la boda, pero sobre aquellos hechos hay una sombra, un ex novio, a quien la pasión sigue atando a la Novia, será el detonante de la tragedia.

El centro de toda la acción dramática es la Novia, por lo que debe ser considerada el *actante sujeto*, a quien la vida le da la oportunidad de optar por una vida tranquila, casándose con el Novio, pero en el fondo, ella es participe de la pasión que domina a Leonardo, el ex novio, por lo que entran fuerzas contradictorias en escena. El *actante objeto*, será por lo tanto, el triunfo de la sensatez de la Novia que busca controlar la "*mala pasión*" que la ata a Leonardo, pero por encima de las relaciones entre las diferentes fuerzas que configuran la pieza, el objeto se vuelve inalcanzable para que el final trágico se cumpla, por lo que solamente el actante sujeto funcionará en la búsqueda y no en el logro y usufructo del objeto.

En esta interrelación de fuerzas, aparecen los otros actantes, serán las fuerzas de la tradición representadas por el Novio, la Madre del Novio y el Padre de la Novia, los que impondrán el compromiso a la Novia, por lo que ellos

desempeñan el rol de *actantes destinadores o causantes*. En otra dimensión, será la Criada de la Novia, la que intente por todos los medios, ayudar para que la Novia logre el objeto, por ello, se le denomina a esta sirvienta, como *actante ayudante*; pero precisamente, porque se trata de choque de fuerzas, de posiciones contradictorias, es que aparecen los *actantes oponentes,* las fuerzas que impedirán que ella logre el objeto. Es Leonardo y la pasión que por él siente la Novia, las fuerzas que le impedirán finalmente el logro de sus objetivos. En esta misma categoría debe incluirse a las fuerzas trágicas representadas por la Luna, los Leñadores y la Mendiga.

Finalmente, hay que reconocer como *actantes destinatarios* a Leonardo y al Novio, porque son ellos los que reciben los prejuicios de la imposibilidad de la Novia de mantenerse fiel al compromiso adquirido con el Novio.

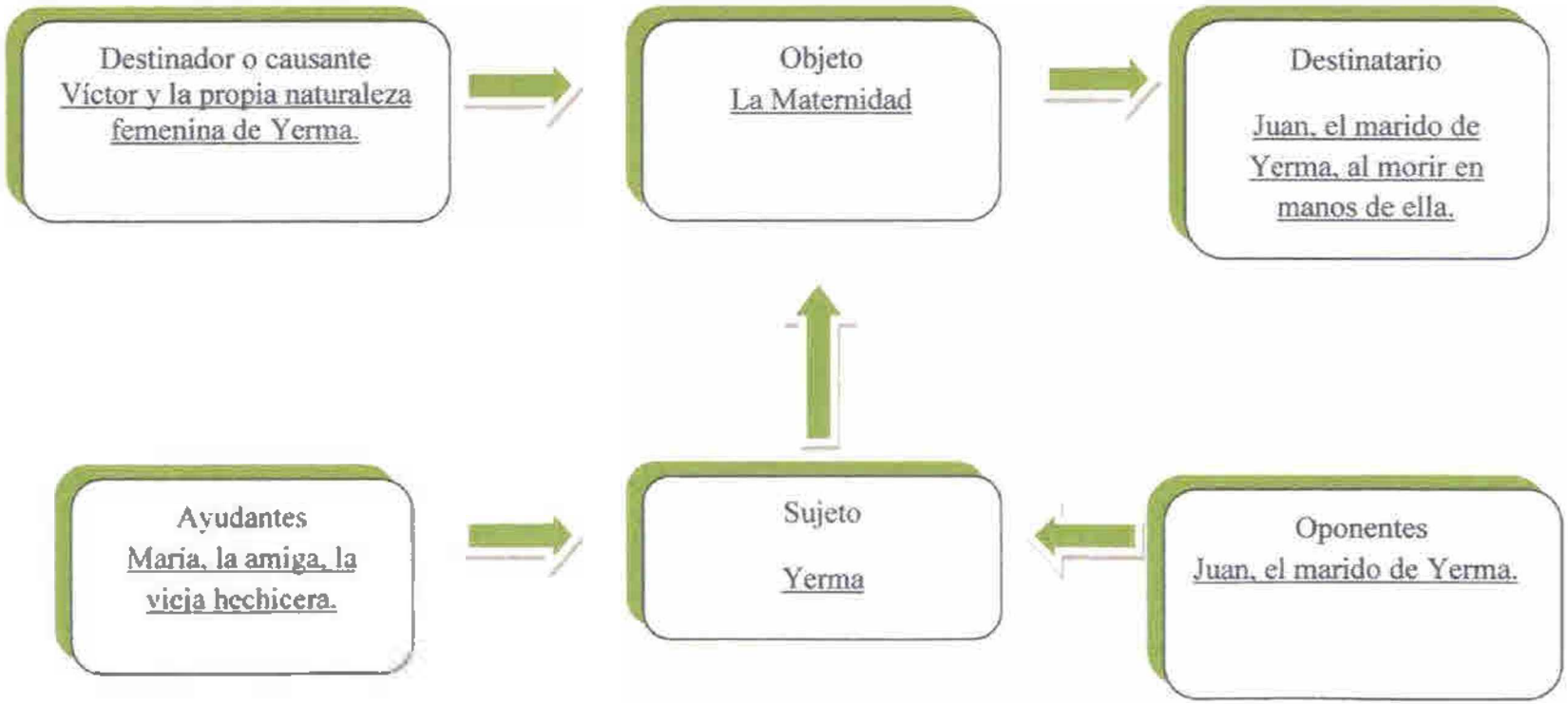
Esta explicación del esquema actancial debe pedirse como respaldo de los estudiantes al diagrama, una oportunidad valiosa para argumentar el porqué de sus decisiones.

Desarrollo de la técnica en Yerma: para esta pieza se desarrollará, exactamente, el mismo procedimiento que para la otra obra ya abordada, es decir, lectura atenta, concienzuda, comentario intergrupal (grupos pequeños), presentación de los resultados con la elaboración del esquema actancial y comentarios de los resultados propuestos.

En esta pieza podría hacerse hincapié en la presencia de los coros, que no están en **Bodas de Sangre**, y que tienen una función importantísima en el desarrollo de la tragedia.

Hay que destacar que para el desarrollo de esta técnica se pueden utilizar los medios tecnológicos como atractivo para los participantes, es decir, si se dispone de soporte tecnológico, los estudiantes pueden preparar su esquema actancial a través de una presentación de diapositivas de *Power Point*, o a través de la herramienta *Cmap Tool*. Así, hay en el desarrollo del análisis y comentario de las tragedias varias estrategias y habilidades puestas en marcha a la vez.

APLICACIÓN DEL ESQUEMA ACTANCIAL EN YERMA



-Explicación razonada: Tal cual lo dice su nombre, el centro de esta tragedia es Yerma, la mujer golpeada por la propia naturaleza femenina, que ante la imposibilidad de concebir un hijo, de alcanzar la maternidad, única función para la que se siente destinada, desarrolla una peligrosa obsesión que pondrá en escena los elementos trágicos de la obra. Por lo tanto, al aplicar la teoría actancial de Greimás, Yerma desempeña, sin lugar a dudas, la función de *actante sujeto*, es ella quien condensará todas las fuerzas a favor o en contra para alcanzar su *objeto,* que no es otra cosa que la maternidad. Al igual que en **Bodas de Sangre**, en **Yerma**, el objeto no es alcanzado por el sujeto, sino que toda la tensión dramática ha de transcurrir en el intento de ese sujeto por lograr el objeto, intento frustrado para que se cumpla el destino trágico.

En este intento de Yerma (el personaje) por alcanzar su objetivo intervienen otras fuerzas, funciones desempeñadas así: Víctor es un motivador de la maternidad de Yerma, toda vez que se presenta como una posibilidad, la única quizás, aún cuando esa posibilidad representa el choque frontal de la mujer contra la sociedad rural de su época, con todos sus códigos de comportamiento y con todas sus restricciones. Esta función la comparte este personaje con la propia naturaleza femenina de Yerma, que será una constante a lo largo de la obra, hasta que tras la obsesión, ella entra en ese periodo resolutivo y definitivo en el que se resigna a ser la "mujer seca".

Mientras Yerma no cese en su intento de alcanzar la maternidad plena, encontrará fuerzas a favor y en contra; su amiga María y la vieja hechicera de la romería, por caminos distintos, tratan de ayudarla, por lo que desempeñan la función del *actante ayudante*. Por último, aparece la figura de Juan que desempeña dos funciones actantes, es el *oponente*, su propia naturaleza estéril, su poco interés en luchar por procrear el hijo que tanto anhela su mujer, el hecho de estar más preocupado por acrecentar fortuna a través de la tierra y el ganado, lo convierten en obstáculo para la maternidad de Yerma, sin olvidar, desde luego, la férrea vigilancia que le impuso a su mujer a través de sus dos hermanas solteronas, a quienes se llevó a vivir a su casa con aquel propósito. Pero Juan también desempeñará la función de *actante destinatario*, porque será él quien reciba directamente los efectos de los actos de Yerma, cuando al final de la pieza, ella decidida, resignada, sabiéndose fiel a los códigos de costumbre de la época, mata a su marido, quien no opone ninguna resistencia, como quien se entrega o se auto inmola, para dar pie a su célebre frase "*He matado a mi hijo*".

CONCLUSIONES

Después de desarrollar esta investigación, se ha llegado a las siguientes conclusiones:

- La obra literaria, en especial, la teatral, presenta diversos matices, los cuales son analizables y pueden por sí mismos proveer nuevas circunstancias de estudio de esta obra; es decir, en su pluralidad y diversidad la propia obra literaria crea las condiciones de estudio.
- La realidad no satisfactoria que presentan los procesos de enseñanza de la literatura española en el nivel superior se puede modificar, al hacer el estudio adecuado de dicha realidad para tratar de transformarla a través de ciertos estímulos hacia la lectura.
- La enseñanza del teatro se puede mejorar desde una perspectiva metodológica interactiva que permita al estudiante construir y desarrollar un conocimiento autónomo e independiente, lo que le permitirá ir poco a poco estableciendo un nuevo tipo de relación con el texto.
- El teatro en su doble condición de obra literaria y espectáculo, debe constituirse en una fuente de interés para el estudiante del nivel superior, ya que en esa dualidad radica la fuerza del género que une dos circunstancias distintas, en un mismo lenguaje, y por lo tanto, a mayor cantidad de posibilidades exegéticas, mayor atractivo ha de ejercer sobre sus potenciales lectores.

- El estudio del teatro como género literario a través de técnicas interactivas y / o de creación permite el desarrollo del pensamiento crítico y creativo, de la expresión verbal y corporal, habilidades necesarias en la formación del estudiante del nivel superior que por diferentes deformaciones del sistema educativo, egresa de las aulas universitarias sin poder completar el perfil de culminación propuesto en este nivel.
- La figura de Federico García Lorca es una de las más importantes en el teatro español contemporáneo, y su riqueza conceptual, temática, estructural y simbólica constituyen un reto para el estudiante del nivel superior que ante una infinidad de interrogantes ha de sentirse tentado al análisis y comprensión de sus textos.
- **Bodas de Sangre** y **Yerma** representan dentro de la producción teatral lorquiana dos obras cimeras que por su dotes literarios se prestan para aplicar técnicas metodológicas novedosas e interesantes para el estímulo de la lectura de obras de teatro en el nivel superior.
- Las técnicas que, a manera de propuesta, se presentan en esta investigación, tienen procedencia distinta, pero han sido planteadas y desarrolladas en función de las competencias lingüísticas que se persiguen a través del estudio del teatro en el nivel superior. La validez de éstas radica en las posibilidades que tienen de extrapolar la realidad textual a la realidad contextual del individuo que aprende, como en el caso del sociodrama; pero

también abren la posibilidad de descubrir el complejo entramado de interrelaciones de la obra con todo el sistema cultural de la sociedad en la que se produce, como en el caso de la intertextualidad, y permiten el análisis estructural profundo, con un modelo que hemos importado de la narratología, a sabiendas de sus riesgos, pero convencidos de que es una posibilidad en el mundo de la dramática, para lo cual se argumentó debidamente.

- La literatura como fenómeno de comunicación y arte puede encontrase con trabas de difusión frente a un potencial receptor que no cuenta con los medios y habilidades propios para la debida interpretación y valoración, lo que normalmente provoca el rechazo del lector hacia la obra literaria, de allí, la validez de toda propuesta seria y viable para motivar y facilitar el encuentro duradero entre el lector y la obra.

BIBLIOGRAFÍA

LITERATURA EN GENERAL:

ARISTÓTELES: Ars **Poética.** París, Unesco 1997

BALUCHATII, Simón Diego: **Análisis de la Problemática Dramática.** Madrid, EDAF, 1987.

DELGADO APARICIO, Vielka: **Perspectivas de Obras Representativas de la Literatura.** Panamá, Rapid Impresos. 1997.

DE AGUILAR E SILVA, Víctor Manuel: **Teoría de la Literatura.** Versión española de de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1972.

GARCÍA, BERRÍO, Antonio: **Teoría de la Literatura.** Madrid, Cátedra, 1989.

GREIMAS, A. J. y COURTES, J: *Actante*. En: *Semiótica. **Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.*** Madrid: Gredos. 1990.

JONVENT, Jean: **El Teatro y su Historia.** España, Ediciones G.P.

KAYSER, Wolfgang: **Interpretación y Análisis de la Obra Literaria.** Madrid, Gredos, 1991.

LUZÁN, Ignacio: **Arte Poética,** Madrid, Taurus, 1988.

MARTÍNEZ BONETI, Félix: **La estructura de la obra literaria.** Barcelona, Seix Barral. 1992.

MIRANDA, Ángel de: La metáfora y el mito. Madrid, Taurus, 1963.

PAGNINI, Marcelo: **Estructura Literaria y Método Crítico.** Madrid, Cátedra, 1991.

SARTRE, Jean Paul: **¿Qué es la literatura?** Traducción de Aurora Bernárdez. Buenos Aires, Losada, 1976.

SAVATER, Fernando: **La Tarea del héroe.** Madrid. Taurus, 1982.

TODOROV, Tzvetan: **Literatura y significación**. (Traducción de G. Suárez Gómez). Barcelona, Planeta, 1974.

WELLEK, René y AUSTIN, Warren: **Teoría Literaria**. (Edición española de José M. Gimeno). Madrid, Gredos, 1985.

LITERATURA ESPAÑOLA:

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: **Historia Crítica de la Literatura Española.** Madrid, UNED, 1991.

RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos: **Historia Marxista de la Literatura Española. Formas Ideológicas de la Creación.** Granada, Almenares, 1996.

RUÍZ RAMÓN, Francisco: **Historia del Teatro Español del siglo XX.** Madrid, Cátedra, 1975.

SALINAS, Pedro: **Ensayos de Literatura Hispánica**. Madrid, Aguilar. 1961.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: **Teatro Español Contemporáneo**. Madrid, Guadarrama, 1978.

ZULETA, Emilia de: **Cinco Poetas Españoles.** Madrid, Gredos, 1971.

SOBRE FEDERICO GARCÍA LORCA Y SU TEATRO:

AUCLAIR, Marcelle: **Vida y Muerte de García Lorca.** México, Era, 1998.

CHICHARRO, Antonio y SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio: **La verdad de las mascaras: teatro y vanguardia en Federico García Lorca.** España, Alhulia, 2005.

DÍAZ PLAJA, Guillermo: **Federico García Lorca.** Madrid, Espasa-Calpe, 1961.

EDWARDS, Gwyne: **El teatro de Federico García Lorca.** Madrid, Gredos, 1983.

DOMENECH, Ricardo: **Federico García Lorca y la Tragedia Española.** Madrid: Fundamentos, 2008.

GARCÍA LORCA, Federico: **Yerma.** Madrid, Cátedra, 2000.

Bodas de Sangre. Madrid, Educar, Colombia, 1999.

Bodas de Sangre de Federico García Lorca. Madrid, Edaf,1998.

La Casa de Bernarda Alba. Madrid, Cátedra, 1999.

Obras Completas III, ed. de Miguel García Posada,

Madrid, Galaxia Gutemberg.

GARCÍA LORCA, Francisco: **Federico y su mundo.** Madrid, Alianza, 1980.

GARCÍA MONTERO, Luis: **La Palabra de Ícaro (Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti).** Granada, Cátedra de Federico García Lorca, Universidad de Granada. 1996.

GIBSON, Ian: **Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca.** Barcelona, Plaza & Janés, 1994.

GIL, Ildefonso Manuel (ed): **Federico Garcia Lorca.** Madrid, Taurus, 1980.

GÓMEZ TORRES, Ana María: **Experimentación y Teoría en el Teatro de Federico García Lorca.** Málaga, Arguval, 1995.

LAFRANQUE, Marie: **Federico García Lorca.** París, Seguer, 1966.

LIMA, Robert: **El Teatro de Garcia Lorca. Nueva York,** Las Américas Publishing Company, 1963.

MARTÍNEZ NADAL, Rafael: **El Público. Amor, teatro y caballo en la obra de Federico García Lorca.** Oxford, The Dolphin Book Co., 1990.

MARTÍNEZ LÓPEZ, Ramón: Cosmogonía de la Mujer en la dramática de García Lorca. Granada, Diputación Provincial de Granada, 2010.

MORRIS Briam **García Lorca Bodas de Sangre** Londres Grant & Cutler 1996

SANCHEZ Roberto **García Lorca Estudio sobre su teatro** Madrid, Jura, 1974

UMBRAL Francisco Lorca, poeta maldito Barcelona, Planeta, S A 1998

SOBRE DIDACTICA DE LA LITERATURA EN GENERAL Y EL TEATRO EN ESPECIAL

BATISTA Angel Aprender a Aprender Panama ISEFORP 2010

CASSANY Daniel LUNA Marta y Sanz Gloria **Enseñar Lengua** Barcelona, Grao 2002

BOBES NAVES Maria Cristina **Semiología de la obra dramática** Madrid Taurus 1987

GUERRERO RUIZ Pedro y LOPEZ VALERO Antonio **El taller de lengua y Literatura** (cien propuestas experimentales) Madrid, Bruño 1993

MUÑOZ DE MITRE Vitalina y SANCHEZ DE CALDERON, Rosario **Aprender a Aprender** Panamá, Litografía Any 2006

SANCHEZ ENCISO Juan y RINCON Fernando **Enseñar Literatura certezas e incertidumbres para un cambio** Barcelona, Laia, 1987

TREJOS DE HURTADO Maria y MORALES DE CASTILLO FULVIA **Guía para profesores Creativos** Nuevas ideas para acercar a los estudiantes al placer de leer Panama Editorial Exedra 2007

REVISTAS Y PERIÓDICOS

CHABAS, Juan *Entrevista con Federico Garcia Lorca* Diario LUZ Madrid 3 de julio de 1934

CARBONELL BASSETT, Delfín: *"Tres dramas existenciales de Federico García Lorca"*. CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, LXIV, número 190, 1965.

COLOMER, Teresa: *"De la enseñanza de la literatura a la educación literaria"*. En COMUNICACIÓN, LENGUAJE Y EDUCACIÓN, núm. 9, p 21-31. 1991.

DOMENECH, Ricardo: *"A propósito de Mariana Pineda"* en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, núm. 70 (1967).

SANTERI, Aldo: "El desarrollo de la escena en el teatro" en OBSERVATORE TEATRALE, Roma, UR, 2006.

TORRENTE BALLESTER, GONZALO: "El estreno de doña Rosita, la soltera" Diario CRÓNICA, Madrid, 22 de diciembre de 1935.

WALL Y FERNÁNDEZ, Lorenza: "La tragedia griega primitiva: historia de dioses y hombres" en ASTERISCO, UNA, Pamplona, 2001.