

Cristina Elizabeth Fuentes del Cid

# **Transformaciones semánticas de los actantes de la obra *Pedro y el Capitán***

Asesor: Lic. Rodolfo Guillermo Yraheta Monroy



Universidad de San Carlos de Guatemala

FACULTAD DE HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LETRAS

Guatemala, septiembre de 2014

Este trabajo fue presentado por  
Cristina Elizabeth Fuentes del Cid como trabajo de tesis,  
requisito previo a su graduación de Licenciada en Letras.  
Guatemala, septiembre de 2014.

*A Valeri y Alejandra.  
Por todos los desaparecidos de Latinoamérica y el mundo.*

Agradecimiento especial a mis maestros y guías de toda la vida: licenciado Rodolfo Yraheta Monroy y licenciado Oscar González Castillo.

# Índice

---

## Contenido

Introducción .....	9
1. Marco conceptual.....	10
1.1. Antecedentes.....	10
1.2. Justificación .....	12
1.3. El problema a investigar .....	12
1.4. Alcances y límites.....	13
2. Marco contextual.....	14
2.1. Mario Benedetti, su vida .....	14
2.2. Contexto histórico de Uruguay y Latinoamérica y la obra de Mario Benedetti .....	16
2.2.1. Literatura y contexto .....	16
2.2.2. Contexto histórico de Uruguay y Latinoamérica en los años 70.....	18
2.2.3. Golpe de estado en Uruguay .....	19
3. Marco teórico .....	20
3. 1. Teatro .....	20
3.2. Estructura del guion teatral.....	20
3.3. Partes de un guion teatral .....	21
3.4. Teatro hispanoamericano del siglo XX .....	22
3.4.1. Teatro realista .....	23
3.4.2. Teatro de vanguardia y sus variantes (irrealista, nacionalista, farsa).....	24
3.4.3. Teatro de finales de siglo XX.....	26
4. Marco metodológico.....	29
4.1. Objetivos .....	29
4.1.1. General. ....	29

4.1.2. Específicos.....	29
4.2. Semiótica.....	30
4.3. Método semiótico de análisis de textos.....	32
4.4. Las estructuras.....	32
4.5. Estructuras superficiales.....	33
4.5.1. Componente narrativo.....	33
4.5.2. Programa narrativo.....	34
4.5.3. Componente descriptivo.....	38
4.6. Estructuras profundas.....	40
4.6.1. Isotopías.....	41
4.6.2. Oposiciones.....	41
4.6.3. Sistema de relaciones.....	42
4.6.4. Sistema de operaciones.....	42
4.6.5. Cuadrado semiótico.....	42
5. Transformaciones semánticas en los actantes de <i>Pedro y el Capitán</i> de Mario Benedetti.....	44
5.1. Plan general.....	44
5.2. Argumento.....	44
5.3. Estructuras superficiales.....	45
5.3.1. Componente narrativo.....	45
5.3.2. Segmentación.....	46
5.3.3. Estados y cambios.....	47
5.3.4. Programa narrativo.....	47
5.3.5. Realización.....	48
5.3.4. Programas narrativos adyacentes.....	50
5.3.6. Capacidad.....	54
5.3.7. Influjo.....	57

5.3.8. Valoración .....	60
5.4. Componente descriptivo .....	62
5.4.1. Figuras .....	62
5.4.2. Conjuntos figurativos .....	63
5.4.3. Temas descriptivos.....	64
5.5. Estructuras profundas .....	65
5.5.1. Isotopías.....	65
5.5.2. Oposiciones.....	66
5.5.3. Balance general .....	69
Conclusiones .....	70
Glosario.....	72
Bibliografía .....	73







## Introducción

La obra *Pedro y el Capitán* presenta a dos personajes opuestos: a un torturado y a un militar que lo manda a torturar. Se desarrolla entre distintas oposiciones de las cuales vale la pena mencionar: los momentos de interrogatorio Vs momentos de las golpizas; un lugar destinado a hablar y otro para golpear.

Al principio este tema me llamó la atención por estar muy ligado a una pasada realidad guatemalteca relacionada con la guerra interna y a la situación política y social de toda Latinoamérica durante las décadas de los 60, 70 y 80.

Así elegí esta obra para realizar mi trabajo de tesis que consta de cinco capítulos. El primero presenta el marco conceptual que se compone de los antecedentes, justificación, problema a investigar y objetivos.

El capítulo dos ofrece el contexto social y político que rodeó a Mario Benedetti en la época en que escribió la mayoría de su obra.

El capítulo tres abarca algunos aspectos teóricos relacionados con el teatro y sus formas discursivas así como corrientes teatrales que se desarrollaron durante la segunda mitad del siglo XX.

El capítulo cuatro comprende los pasos propuestos por el método semiótico de análisis de textos. Se utilizó una metodología recopilada por el Dr. Velásquez ya que resultó ser la más accesible de emplear. La importancia de aplicar dicha metodología radica en que solo centra su objeto de análisis en el texto, es decir, en el guion teatral de *Pedro y el Capitán* (no necesita apoyarse en la representación teatral).

El capítulo cinco presenta el seguimiento de los pasos de dicha metodología. En este estudio se analizó las estructuras superficiales: componente narrativo y componente descriptivo. A la vez se hizo un acercamiento o aproximación a las estructuras profundas. Como resultado se obtiene una lectura particular de entre otras muchas que podrían surgir a partir de acercamientos desde otras perspectivas.

# Capítulo 1

---

## 1. Marco conceptual

### 1.1. Antecedentes

El teatro hispanoamericano ha comunicado diversas realidades a través de sus representaciones. Al respecto, el dramaturgo y crítico guatemalteco, Carlos Solórzano (1997) opina lo siguiente:

En los comienzos del siglo XX apareció en la expresión literaria de América hispánica un teatro con signos propios y bien definidos. (...)

Al atreverse el teatro a plantear y desenvolver conflictos reales e inmediatos, nuestros dramaturgos estuvieron en posibilidad de exponer los problemas más urgentes de sus respectivos países y de expresarse en una forma verbal que incluía el lenguaje familiar y el habla popular” (p. 7)<sup>1</sup>

La anterior afirmación acerca del teatro, plasma la importancia del género dramático y sus efectos a nivel social y lingüístico. En Guatemala se hacen pocas presentaciones de teatro serio. Algunas veces se ponen en escena jornadas especiales para estudiantes de secundaria, diversificado o universitarios. El teatro posee la capacidad lúdica y didáctica de mostrar la realidad a través de sus representaciones.

La lectura de obras teatrales queda reservada para un público muy escaso. De nuevo, se puede mencionar a estudiantes de secundaria y estudiantes de la carrera de Letras. Sin embargo se hace necesario retomar este género para su lectura y análisis

---

<sup>1</sup> Para citas bibliográficas, de referencia y citas textuales se utilizó el Manual de Normas APA, sexta edición.

ya que se puede brindar un aporte importante acerca de nuevas metodologías para el análisis de guiones teatrales y puestas en escena.

Al respecto, no se localizaron en los tesorios de las universidades Rafael Landívar y del Valle de Guatemala trabajos realizados en torno a este tema. En el tesario de la Universidad de San Carlos de Guatemala, se encontraron varias tesis relacionadas con los aspectos didácticos del teatro, y otros. No así, estudios semiológicos en torno a la obra *Pedro y el Capitán* del escritor Mario Benedetti.

Existe otro tipo de estudios en torno a la obra de Benedetti, *Pedro y el Capitán*. Entre ellos se puede mencionar el análisis que presentó Gerardo Barajas-Garrido (2004) en las Jornadas de investigación literaria y lingüística de los estudiantes graduados del programa de español en la Universidad de Ottawa, Canadá.

Este estudio tiene como objetivo explorar el uso del cuerpo y la lectura que se puede dar de dicho cuerpo a través de la mirada del torturador. Dicho análisis se basa en el hecho de que el Capitán no es el torturador directo de Pedro. De esa manera el cuerpo torturado de Pedro se convierte en el arma por el cual se puede someter al Capitán.

Otro estudio fue presentado por Ernesto Lucero Sánchez en la Universidad Autónoma de Madrid. Este aborda el tema del conflicto psicológico que plantea el hecho de la transformación del militar en un “hombre bueno” y el del preso que pasa de ser un hombre común a un mártir consciente.

Jenny Mira Agustín presentó en el UCB *Comparative Literature Journal*, su ensayo: Apropiación de la sociedad posdictatorial en obras escogidas de Ariel Dorfman y Mario Benedetti. Dicho ensayo plantea que se ha trabajado muy poco la obra de *Pedro y el Capitán* la cual constituye un buen ejemplo de la visión de la realidad dictatorial de Latinoamérica de los años 70.

Beatriz Alene-Walker (2005) presentó sus tesis en la Universidad Tech University de Texas con el título: *El teatro como guardián y precursor de la memoria colectiva en tres obras de autores uruguayos*.

Alene-Walker enfoca su análisis en la importancia del teatro como elemento que puede evocar y reproducir un pasado y llevar hechos a la permanencia de la memoria

colectiva. Así mismo, plantea los efectos negativos psicológicos que trastornan ambos lados de la sociedad (opresores y oprimidos).

También expone que el teatro, como reflejo de la vida, ofrece al público la oportunidad de reflexión desde perspectivas diferentes, y además, constituye un agente de la memoria al devolver al escenario hechos del pasado.

## **1.2. Justificación**

No existen estudios de carácter semiológico sobre el teatro de Mario Benedetti. Se han realizado diversos análisis sobre su obra lírica y narrativa. Sin embargo poco se ha estudiado sobre sus textos dramáticos.

Las artes escénicas permiten la permanencia del lenguaje, sus matices y la identidad de los pueblos hispanoamericanos. Son consideradas como un canal de denuncia de la realidad latinoamericana. Por ello se realiza un análisis semiológico de la obra teatral *Pedro y el Capitán*; considerada obra capital de Mario Benedetti en su faceta de dramaturgo. Además, para la sociedad, la obra plantea uno de los grandes problemas sociales: la desaparición forzosa. Así mismo, es importante para la literatura porque crea un vínculo del quehacer literario con la realidad. Personalmente, me permite entender una faceta de la historia y de la guerra en el ámbito hispanoamericano.

## **1.3. El problema a investigar**

El problema a investigar es: ¿Se dan cambios o permutaciones semánticas en los personajes de la obra *Pedro y el Capitán*?

La obra teatral objeto de este estudio plantea un conflicto a nivel humano: el torturador opuesto a un prisionero. Asimismo presenta una realidad de los países latinoamericanos que ha dejado secuelas emocionales que aún no se borran. En este sentido dicha obra presenta un tema interesante para ser estudiado por el análisis semiótico de textos. Respecto a los objetivos planteados en dicha investigación, este método ofrece mayor objetividad que otros porque mi interés se centra en identificar y determinar cambios semánticos de los sujetos.

## **1.4. Alcances y límites**

Para la elaboración de este trabajo se tiene como límite el texto teatral *Pedro y el Capitán* de Mario Benedetti (1979). En este sentido se analizará las posibles transformaciones de los personajes de dicho guion teatral.

Los alcances pretendidos son: determinar a través del análisis semiótico si se da cambios o permutaciones en los esquemas de valores y características de los actantes dentro del guion teatral.

# Capítulo 2

---

## 2. Marco contextual

### 2.1. Mario Benedetti, su vida

Mario Benedetti fue un escritor uruguayo muy conocido especialmente por su obra lírica. En 2011 se creó la Fundación Mario Benedetti con el propósito de difundir y mantener vigente la obra de Benedetti. Dicha fundación cuenta con una página web (Fundación Mario Benedetti, 2011) que recopila una amplia información sobre el escritor, misma que ha servido de referencia para la presente investigación.

Hijo de Brenno Benedetti, un químico farmacéutico y enólogo y de Matilde Farrugia. Nació el 14 de setiembre de 1920 en Paso de los Toros, Uruguay. En 1922 la familia se trasladó a Tacuarembó, capital del departamento. Poco después se dirigieron a Montevideo. En 1928 nació Raúl, el hermano menor. Mario ingresó en el Deutsche Schule de Montevideo. En este colegio completó su educación primaria y aprendió alemán. Este aprendizaje le permitió ser el primer traductor de Kafka en Uruguay, años después. Siendo un colegio de origen alemán, el nazismo influyó en sus aulas, razón por la cual, el padre de Mario lo retiró.

Fue alumno del liceo Miranda durante dos años y medio. El resto de Secundaria lo cumplió como estudiante libre. En esos mismos años aprendió taquigrafía. Técnica que le sirvió durante largo tiempo como medio de vida. A los 14 años empezó a trabajar, primero como taquígrafo, luego como vendedor, funcionario público, contable, periodista, locutor de radio, traductor. Se formó como periodista junto a Carlos Quijano, en el semanario Marcha.

En 1946 se casó con Luz López Alegre, quien falleció en abril de 2006. Durante quince años integró el personal de una importante inmobiliaria. Se desempeñó como Gerente General por algunos años. En 1948 fundó y dirigió la revista Marginalia. Luego integró la redacción del semanario Marcha, en el que llegó a dirigir la sección literaria. Trabajó como periodista en el diario La Mañana (ahí codirigió la página literaria “Al pie

de las letras” con Álvarez Olloniego) y en La Tribuna Popular, donde comenzó a hacer crítica cinematográfica y teatral. Integró, además, el equipo del semanario Brecha y colaboró con El País de Madrid, la revista Punto Final de Santiago de Chile, la revista Crisis de Buenos Aires, entre otras.

Formó parte del grupo de la revista Número de Montevideo junto a Idea Vilariño, Carlos Martínez Moreno, Emir Rodríguez Monegal, Sarandy Cabrera y Manuel Antonio Claps.

Desde 1968 a 1971 dirigió el Centro de Investigaciones Literarias, de la Casa de las Américas, en La Habana, y además integró el Consejo de Dirección de esa misma Institución. De 1971 a 1973 dirigió el Departamento de Literatura Hispanoamericana, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo. En 1973 a raíz del golpe militar renunció a este último cargo y abandonó el país por razones políticas. Estuvo 12 años en el exilio. Estos países le brindaron refugio: Argentina, Perú, Cuba y España. En 1985 volvió a Montevideo. La democracia se reestableció en el país lo que permitió que Mario Benedetti pudiera regresar. Por esta razón pasaba una temporada en Uruguay y otra en Madrid.

Publicó más de 80 libros con más de 1200 ediciones y ha sido traducido a más de 25 idiomas. Su obra aborda diversos géneros: poesía, narrativa, ensayo, crítica literaria y, aunque en menor cantidad, teatro. Como humorista publicó numerosas crónicas bajo el seudónimo Damocles, primero en Marcha y luego en la revista Peloduro. Ha escrito además numerosas letras de canciones, reunidas en el volumen Canciones del más acá (1988) e incorporadas al repertorio de más de cuarenta cantantes, entre los que figuran Joan Manuel Serrat, Nacha Guevara, Los Olimareños, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Pablo Milanés, Soledad Bravo, Amparo Ochoa, Laura Canoura, Rosa León, los Gambino, Eduardo Darnauchans, Adriana Varela, Numa Moraes, Tania Libertad, Marilina Ross, etc. El recital *A dos voces*, de canto (Daniel Viglietti) y poesía (Mario Benedetti) ha sido presentado en veinte ciudades de América Latina y Europa.

Integró jurados de cine en los festivales internacionales de La Habana, San Sebastián y Valladolid, y de literatura en Uruguay, Argentina, Cuba, México, Ecuador, Panamá y España.

El Consejo de Estado de Cuba le otorgó en 1982, la Orden Félix Varela y en 1989 la medalla Haydée Santamaría. En 1987, Amnistía Internacional confirió en Bruselas, el Premio Llama de Oro a su novela *Primavera con una esquina rota*. En 1995 le fue otorgada en Chile, la medalla Gabriela Mistral. Así como, en 2005, la medalla Pablo Neruda. En 1996 obtuvo en Uruguay el Premio Especial Bartolomé Hidalgo a su obra ensayística. En 1993 la Universidad de Buenos Aires lo designó Profesor Honorario, y en 1996 en Uruguay le fue otorgado el título de Profesor Emérito en la Facultad de Humanidades y Ciencias. En 1997 fue nombrado Doctor Honoris Causa por las Universidades de Alicante, Valladolid y La Habana, y en 2004 recibió igual distinción de la Universidad de la República en Montevideo. En 1999 le fue otorgado en España el VIII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. En el mismo año, en Uruguay, el Ministerio de Educación y Cultura le otorgó (conjuntamente con el narrador Julio da Rosa) el Gran Premio Nacional a la Actividad Intelectual. En 1999 la Cámara de Representantes de Colombia le otorgó la Orden de la Democracia en el grado Gran Cruz. En el año 2005 le fue otorgado en Santander, España, el Premio Internacional Menéndez Pelayo. Recibió el Premio Alba en la categoría Letras y la Orden Francisco de Miranda Primera Clase por parte del Gobierno Bolivariano de Venezuela en 2007, y en 2008 el Doctorado Honoris Causa de la Universidad de Córdoba, Argentina.

Murió el 17 de mayo de 2009 en su casa de Montevideo.

## **2.2. Contexto histórico de Uruguay y Latinoamérica y la obra de Mario Benedetti**

### ***2.2.1. Literatura y contexto***

Algunas obras literarias de escritores latinoamericanos comprometidos están asociadas con la realidad de sus países. La obra de Mario Benedetti *Pedro y el Capitán*, no escapa a esta característica. En este sentido se hace oportuno citar algunas de las teorías que sostienen este punto de vista:

Las relaciones entre la realidad latinoamericana y la literatura se caracterizan porque, en grado mayor o, al menos, de modo más ostensible y constante, la vida y la letra de Nuestra América se sirven mutuamente, se estrechan y confun-



den de continuo en irrompible unidad. Desde sus comienzos, el verso y la prosa surgidos en las tierras hispánicas del Nuevo Mundo revelan una actitud ante la circunstancia y se esfuerzan por influir sobre ella. No hay escritor u obra importante que no se vuelque sobre la realidad social americana, y hasta los más evadidos tienen un instante apologético o criticista frente a las cosas y a las gentes. (Fernández Moreno, 1990, p. 391)

En el poema *El jubilado*, se puede observar que el tema de la tortura está presente. Benedetti no estaba ajeno al conocimiento de que esta práctica se volvió cotidiana por parte de comandos militares en contra de varios sectores de la población que buscaban una vida diferente.

El tema de este poema se centra en la figura de un torturador. Personaje que fue trascendental en las políticas de terror de los estados de Latinoamérica durante tres o cuatro décadas. Esto evidencia que Mario Benedetti no estaba ajeno a la realidad común de Latinoamérica y queda plasmado a través de su poesía y otras obras, como *Pedro y el Capitán*.

La analista mexicana, Mónica Mansour describe a Mario Benedetti como un escritor comprometido con su pueblo y decidido a denunciar las injusticias a través de sus obras.

Para Mansour y según la Fundación Mario Benedetti (2011) Benedetti no escapó a la realidad vivida en Latinoamérica durante las dictaduras militares, sus obras se convirtieron en armas poderosas para despertar la conciencia de los lectores. Y su intención era justo esa. Esto le significó a Benedetti tener que salir al exilio, primero a Argentina y luego a Cuba. Sus libros, eran considerados un “arma” contra los estados opresores y militarizados. Siendo tan difundidos y leídos representaron una amenaza para los poderes oscuros de aquella época. Razón por la que fueron prohibidos en casi toda Latinoamérica. A pesar de su exilio, Benedetti no dejó de escribir, ni cambió su compromiso con las sociedades latinoamericanas. Su tendencia de izquierda lo convenció de seguir en la lucha desde la palabra escrita, que él mismo calificaba como un elemento primordial para compartir amor y provocar que los lectores salieran de su alienación.

Benedetti tuvo tanto éxito porque logró plasmar, incluso en sus poemas, las palabras precisas para llegar a las conciencias de la gente. Este acercamiento a los lectores logró que surgiera el pensamiento crítico en ellos. Una razón más para que sus libros fueran prohibidos por las dictaduras militares imperantes en Latinoamérica.

Benedetti tuvo la versatilidad de abarcar todos los géneros: cuento, novela, poesía, canción, teatro y ensayos. Sus temas variados centraban su atención en aspectos culturales y literarios de América Latina. Es indudable que toda su obra la escribió influenciado por la realidad económica, social y política vivida en la difícil y violenta época de gobiernos militares en Latinoamérica. Su obra se convirtió en una especie de denuncia sobre las injusticias sociales que se vivían en aquel período. Por ejemplo, en el poema *No te rindas*, se invita al lector a no dejarse vencer combinado con versos de amor, de un amor crítico y comprometido con la realidad social y política de aquellos años.

### ***2.2.2. Contexto histórico de Uruguay y Latinoamérica en los años 70***

La situación política de los países latinoamericanos durante los años 70 estuvo marcada por hechos de violencia institucionalizada en aras de evitar la entrada del “comunismo” en la región. Ningún país latinoamericano escapó a dictaduras militares. Con excepción de México que no tuvo gobiernos militares dictadores, el resto de Latinoamérica se caracterizó por golpes militares y políticas de contrainsurgencia, que implicaron la desaparición forzada de intelectuales, artistas, obreros, sindicalistas y estudiantes.

A finales de la década de los 50 y mediados de los años 60, los países latinoamericanos sufrieron la imposición de gobiernos de corte militar instaurados, en su mayoría, por golpes de estado. Dichos movimientos contaban con el apoyo de los Estados Unidos a través de la CIA y de organizaciones como la AID, que con su “rostro social” realizaban trabajos de espionaje, captación de individuos e instauración de iglesias fundamentalistas cristianas. Estos actos surgirían como herramientas contrainsurgentes. En toda Latinoamérica, los movimientos de izquierda fueron considerados como comunistas a quienes había que perseguir, encarcelar y desaparecer. Razón por la cual muchos intelectuales, sindicalistas y profesionales salieron al exilio. Otros miles, fueron desaparecidos.

### ***2.2.3. Golpe de estado en Uruguay***

El 27 de junio de 1973 se dio un golpe de estado en Uruguay. Este estuvo dirigido por un gobierno de corte dictatorial (Juan María Bordaberry). Se prohibieron los sindicatos, no hubo libertad de prensa, políticos, intelectuales, estudiantes y todo aquel que estuviera en contra del régimen fueron perseguidos, asesinados y desaparecidos. Por esta época Mario Benedetti se desempeñaba como director del Departamento de Literatura Hispanoamericana, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo. Cargo al que renunció para exiliarse en otros países latinoamericanos y europeos.

Este golpe de estado era una estrategia diseñada en la llamada “operación Cóndor”. Dicha operación tenía el respaldo de la CIA y de Estados Unidos y se enfocaba en los países que forman el Cono Sur de América (Chile, Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay, Bolivia y esporádicamente, Perú, Colombia, Venezuela, Ecuador).

Este plan contaba con las siguientes tácticas: seguimiento, vigilancia, detención, interrogatorios con tortura, traslados entre países y desaparición o muerte de personas que estuvieran en contra de los regímenes como instaurados dictatorialmente en estos países. Toda persona que se opusiera a estas dictaduras era considerada “subversiva” por lo que debía ser desaparecida o apresada. Muchos simpatizantes de la izquierda fueron desaparecidos mediante prácticas de terrorismo de estado institucionalizadas a través de secuestros y ejecuciones extrajudiciales. Todas estas prácticas se hacían en la clandestinidad y nadie se adjudicaba los crímenes. Años después, se desclasificarían documentos de la CIA que pondrían en evidencia estos planes. Con ello se pudo iniciar investigaciones, órdenes de captura, juicios y condenas para los implicados en estos crímenes, considerados de lesa humanidad.

En este contexto, Mario Benedetti escribió su obra de teatro: *Pedro y el Capitán*. Drama que fue escrito para escenificar la relación entre un secuestrado y un militar que lo tortura.

# Capítulo 3

---

## 3. Marco teórico

### 3.1. Teatro

Actividad artística que manifiesta su interpretación de la realidad a través de representaciones de actores y actrices sobre un escenario. El arte de imitar como dice Oliva (2000):

el teatro es, por excelencia, el arte de la imitación. Desde sus orígenes, los artistas de la escena han intentado conseguir convencer a sus espectadores de que lo que hacían era verdad. Pese a que los primeros artefactos que manejaban (máscaras, coturnos, cantos, voces distorsionadas) no invitaban demasiado a relacionarlos con la verdad, lo cierto es que la perseguían a toda costa. (p. 15)

Dichas representaciones son redactadas en un guion teatral. Este contiene:

- Parlamentos
- Diálogos
- Monólogos
- Acotaciones

### 3.2. Estructura del guion teatral

El guion teatral es un texto que se escribe para ser representado por actores y actrices sobre un escenario. Cada guion es escrito con una estructura muy específica que permite, no solo su lectura, sino también su representación. Debido a esta característica, el texto teatral debe contar con las indicaciones especiales para orientar a quienes representarán a los personajes. Este trabajo de investigación pone especial énfasis en el guion teatral por no encontrarse en escena la obra en estudio. Por ello es importante tomar en cuenta la estructura que este presenta.

### 3.3. Partes de un guion teatral

En su estructura externa el texto teatral presenta las siguientes partes: actos, escenas y cuadros. En cada uno se determinan estas partes esenciales para su representación.

Los actos se refieren a las partes en que está dividido el guion teatral. Por ejemplo, la obra de *Pedro y el Capitán* consta de cuatro actos. Las escenas son las partes en las que se divide un acto. En el caso de la obra en estudio no presenta escenas. Por último, los cuadros se refieren a una parte que será representada por un grupo de actores o actrices por un periodo de tiempo corto dentro de una escena. Cada una de estas partes tiene, a su vez, una estructura bien definida por los siguientes elementos:

- **Acotaciones.** Estas son explicaciones que el escritor o escritora brindan a los actores o actrices. En ellas se describe cómo debe estar el escenario, la disposición de los actores, los gestos y movimientos que cada participante de la obra realizará en la puesta en escena. En algunas obras, las acotaciones aparecen en letra cursiva y encerradas entre paréntesis. Esta parte del guion es únicamente para ser leído por los actores y directores, sin embargo, para el presente análisis es muy importante porque brinda aspectos que permiten identificar y reconocer las características asignadas a cada personaje, lugar y ambiente. Hechos que son relevantes para un estudio semiótico.
- **Parlamentos.** Este se refiere a los diálogos, monólogos y soliloquios que los personajes deben pronunciar. Los diálogos se representan entre dos actores o actrices. Los monólogos se presentan por un actor. Y aunque dicho actor no cuenta con un interlocutor, muchas veces sus líneas se dirigen a seres imaginarios o al público. En *Pedro y el Capitán* aparecen varios monólogos.
- **Personajes.** Se detalla el nombre de cada personaje antes de su salida a escena. Son los encargados de desarrollar las acciones de la obra.

A continuación se presenta un fragmento de *Pedro y el Capitán* para ejemplificar estos elementos:

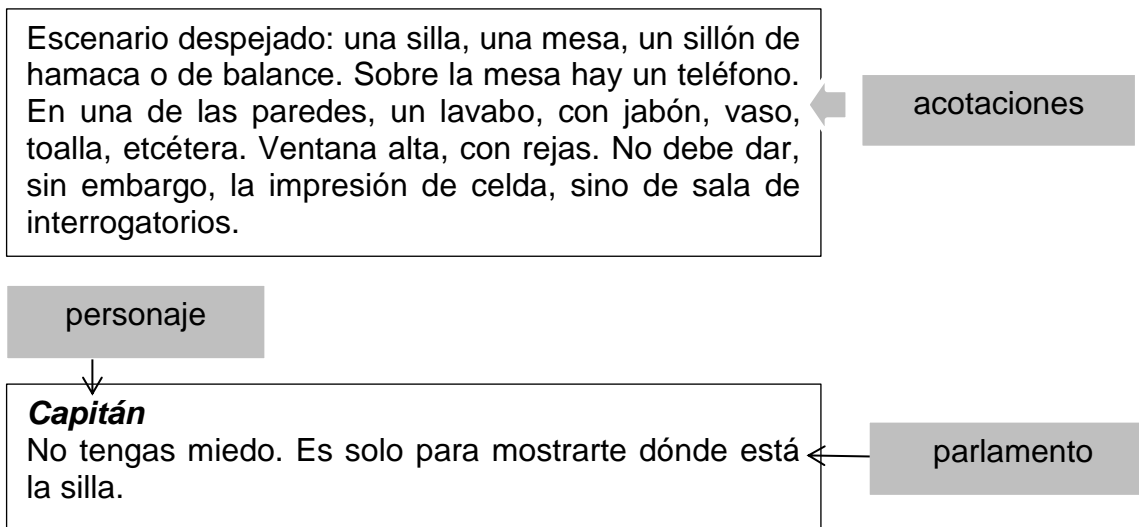


Figura 1. Para ejemplificar la anterior explicación se traslada un fragmento de la obra *Pedro y el Capitán*. Cada una de las partes señaladas constituye una indicación especial para directores y actores.

### 3.4. Teatro hispanoamericano del siglo XX

El desarrollo del teatro hispanoamericano suele ubicarse en tres épocas: realista, vanguardista y de finales del siglo XX. Esta clasificación se adecua para comprender los orígenes del teatro actual.

A principios de siglo XX se podía observar una gran influencia europea. Esta tendencia se notaba al encontrar rasgos realistas y naturalistas en las obras aunque también seguían gustando las obras de corte romántico.

La literatura y el teatro como parte de ella, venía del siglo XIX con cierto rechazo hacia el romanticismo. Las obras de inicios del siglo XX tendieron a mostrar una imagen más cercana a la realidad. Esto se notaba en el uso del lenguaje coloquial, la decoración del escenario intentaba ser lo más cercano a lo que el público veía en su entorno. Los temas teatrales dejaron de ser imaginarios, fantásticos o de un pasado añorado y pasaron a ser temas cotidianos como: peleas familiares, situaciones económicas y so-

ciales, defensa de ideales. Se trató de ubicar al actor en un ambiente más real. Schmidhuber (1998) expone:

Junto a este romanticismo vespertino nacía el teatro de interés social, como el escrito por el cubano José Armas y Cárdenas, con *Los triunfadores* (1895), obra naturalista que «sufre de las debilidades casi innatas del teatro social del siglo XIX: manejo forzado de la trama, exageración del personaje, en especial del portavoz del autor». En México, los Gamboa, Federico y José Joaquín, escribieron un teatro similar: del primero descuellla *La venganza de la gleba*, que es el primer intento de un drama rural en su país. (p. 163)

### **3.4.1. Teatro realista**

En esta etapa se combinan elementos costumbristas, naturalistas y modernistas. Hay variedad de autores y obras aunque no son consideradas como obras artísticas. Aunque el público gustara de obras de carácter romántico, se hacía necesario que el teatro diera una mirada a la realidad y la reflejara en el escenario. Autoras como Gálvez Acero (1988) aseguran que durante la primera mitad del siglo XX apenas se puede rescatar el teatro rioplatense, ya que las demás muestras de este arte, parecían muy forzadas por lo que no lograban permanecer en el gusto de la gente.

Es una etapa de gran proliferación de autores y obras, generalmente de escaso interés artístico (de parecida factura a la última del siglo XIX), la mayoría de las cuales –con honrosas excepciones– no soportaría una puesta en escena hoy día; Dauster (1966) dice que en este tiempo domina fundamentalmente «una mezcla no muy feliz del género chico, del realismo, frecuentemente de carácter social, y del Romanticismo trasnochado estilo Echegaray». (p. 87)

Los dramaturgos de la época quisieron reflejar la realidad de Latinoamérica durante este periodo. Ello los llevó a utilizar un lenguaje muy “regional” y artificial lo que provocó que las obras no trascendieran al ambiente local. Razón por la cual, tampoco se conservan piezas teatrales de esta época.

En esta etapa realista del teatro se debe destacar la importancia del teatro rioplatense de inicios de siglo XX hasta los años 30. Se desarrollaron obras de carácter naturalista y costumbrista bien definidos. Se reconocen tres corrientes: teatro gauchesco, teatro realista-naturalista y teatro costumbrista. Dichas corrientes estaban influenciadas por la realidad social argentina de aquel tiempo.

Un elemento importante de mencionar es la caracterización de los personajes, los cuales tenían que estar más apegados a los hombres de carne y hueso frente a su realidad social y conflictos psicológicos.

### ***3.4.2. Teatro de vanguardia y sus variantes (irrealista, nacionalista, farsa)***

El teatro de vanguardia surge como tal, a mediados del siglo XX (1960-70). Sin embargo se logra rastrear sus inicios a partir de los años 20 del siglo XX, después de la Primera Guerra Mundial. Se ubica en esta década porque desde ese momento se observaba matices experimentales acerca de los temas y formas de representación en el escenario. Es importante señalar, que todavía había mucha influencia del realismo e incluso del romanticismo por esos años.

Este tipo de teatro se caracterizó porque los autores fueron más conscientes de la realidad política y social del ser humano que está inmerso en diversas situaciones sociales y psicológicas. Y con esta conciencia escribieron guiones que planteaban más que una réplica de la realidad, una forma absurda y exagerada de la misma. Su interés radicaba en provocar en el espectador, un choque que lo llevara hacia una actitud crítica y reflexiva. 1930 se sitúa como el año de inicio de una renovación teatral. Al respecto Gálvez (1988) explica: “Pero además, dentro de esta época se inicia la creación de los teatros experimentales, gracias a lo cual este febril proceso teatral pudo llevarse a cabo”. (p. 101).

Esta época marca una diferencia en el uso del lenguaje más regional en Argentina y México. Los actores tienen la libertad de hablar el “español” de cada región. Así logran alejarse de la pronunciación castellana. Con esto se logra un sentimiento más nacionalista a través de las puestas en escena de las obras.



Los dramaturgos de esta etapa reaccionaron a la tan usada forma realista y emprendieron un viaje hacia nuevas formas de pensar en la “realidad”. Esto provocó que las obras escritas fueran de un carácter “irreal”. Esta característica permitía más libertad creadora, a tal punto que se planteaba que el público debía imaginar los elementos que completaban una escena. De esta forma las decoraciones del escenario se presentaban minimalistas para permitir al espectador libertad de ubicar a los personajes según su punto de vista. Asimismo, el público dejó de ser la “élite” y se permitió al teatro llegar a un público más variado.

En esta etapa se desarrolla un teatro poético que pretende alejarse de la corriente realista al utilizar un lenguaje lírico tanto en verso como en prosa. Gálvez Acero (1988) indica:

Su pretensión fundamental es el alejamiento de la realidad mediante un lenguaje muy lírico, tanto si está escrito en verso o prosa. Se busca así una originalidad lingüística a través de la distorsión de la sintaxis, la utilización masiva de neologismos, el desdén hacia las imágenes gastadas, el culto a la metáfora y a las imágenes audaces de asociaciones extrañas y difícil identificación, al mismo tiempo que de un gran atrevimiento conceptual. (p. 104)

Otra tendencia marcada de la época fue la corriente nacionalista. Aunque esta sigue con características costumbristas se centró más en la realidad política y social de los personajes con una actitud demasiado dramática y hasta trágica pero a la vez muy crítica ante la misma. Por esta razón se observaron obras inclinadas hacia la denuncia social (que tenían mucho que ver con las dictaduras y regímenes militares de Latinoamérica) y hacia el conocimiento de la idiosincrasia de la gente que habitaba cada región latinoamericana. Este nacionalismo se evidenciaba en sus obras de denuncia social con una marcada tendencia a criticar las intervenciones de multinacionales y de Estados Unidos. Se puede citar como ejemplo a *Sebastián sale de compras*, del guatemalteco Manuel José Arce, estrenada en 1969.

Otra corriente seguida por el teatro de esta segunda época fue la de la farsa. En esta se exponía al criollo como un ser grotesco. Los dramaturgos que siguieron esta tendencia se centraron en temas históricos, mitológicos o folclóricos que los alejaran de

ámbitos actuales. En ella se mezclaba elementos cómicos y trágicos para un mismo personaje. Lo que se buscaba era que el espectador se escandalizara y sorprendiera con cada presentación. Gálvez (1988) apunta lo siguiente:

En todas preside una voluntad de experimentación en la que todo cabe: se busca sobre todo sorprender, escandalizar al espectador. A partir de 1930, sin embargo empezó la farsa a deslizarse hacia un género híbrido, mezcla de comedia y tragedia, una tragicomedia contemporánea en donde la risa y el llanto no se suceden, sino coinciden en un mismo personaje o situación. (...) Es habitual en el género el uso de marionetas o personajes infantiles para presentar asuntos políticos o sociales influenciados por el primer teatro de Lorca (...) (p.118).

### ***3.4.3. Teatro de finales de siglo XX***

En esta etapa el teatro hispanoamericano trasciende las fronteras locales. Combina tendencias de vanguardia avanzadas y recibe influencias directas del expresionismo y neorrealismo.

Las obras teatrales de mediados de siglo XX se diversifican hacia varias corrientes, las que a veces resulta difícil separar ya que solían aparecer en una misma obra: realismo costumbrista, realismo político-social, teatro épico, farsa, realismo simbólico, teatro humorístico, realismo materialista, teatro filosófico, teatro neopsicológico y social; teatro del absurdo.

Lo más importante de destacar es que sus temas fundamentales giraban en torno a la denuncia de aspectos relacionados con la realidad vivida en esos años. Realidad que estaba inmersa en una violencia exacerbada que parecía querer desaparecer a los individuos. Otros autores explican las influencias que determinaron las tendencias del teatro de los años 60, 70 y 80 del siglo XX:

La etapa político-social 1959 - 1986, a partir de la revolución cubana, con la preponderancia de la creación colectiva y de los temas libertarios; en ella se destaca la estética teatral fundamentada en imágenes y la preponderancia del director

pierde vigencia al disminuir el mare magnum político”. (Peña y Schmidhuber, 1993, p. 469)

Esta etapa es de mucho interés ya que es en la que Mario Benedetti escribió *Pedro y el Capitán* (1979).

Algunos críticos afirmaban que el teatro hispanoamericano tenía mucha influencia europea. George Woodyard (2005) asegura que esta tendencia cambió a partir de la revolución cubana. Asimismo menciona que los festivales de teatro (en especial el festival Internacional de teatro en Manzanillas) marcaron el inicio de un teatro con temas más latinoamericanos. Estos festivales permitieron intercambios importantes entre los dramaturgos hispanoamericanos. De esa manera, muchos teatristas compartieron temas comunes y afines ya que vivían una realidad coyuntural muy parecida en casi todos los países de Latinoamérica.

Tabla 1

*Exponentes del teatro de los años 60, 70 y 80*

Obra	Autor
<i>Medea en el espejo</i> (1960)	José Triana
<i>Soledad para cuatro</i> (1961)	Ricardo Halac
<i>Sebastián sale de compras</i> (1969)	Manuel José Arce
<i>Pueblo rechazado</i> (1968)	Vicente Leñero
<i>La agonía del difunto</i> (1977)	Esteban Navajas
<i>La revolución</i> (1971)	Isaac Chocrón
<i>Pedro y el Capitán</i> (1979)	Mario Benedetti
<i>Panfila la curandera</i> (1973)	Teatro de la Esperanza
<i>Delito, condena y ejecución de una gallina</i> (1971)	Manuel José Arce
<i>Hoy se comen al flaco</i> (1983)	Osvaldo Dragún

Este cuadro presenta a varios de los mejores representantes del teatro hispanoamericano de finales del siglo XX.

El teatro de finales de siglo XX estuvo marcado o influido por las realidades de los países latinoamericanos que se encontraban en guerras internas. Los años 60, 70 y 80 fueron años de dictaduras militares, represión del Estado hacia todo tipo de actividades que pudieran representar una forma de pensar diferente a la impuesta. En este caso, el teatro vino a ser una manera de denunciar, a través de sus representaciones, los abusos y violaciones a los derechos humanos de los que eran víctimas miles de civiles (estudiantes, profesionales, artistas, obreros, y otros sectores de la sociedad civil). En este aspecto se puede ubicar perfectamente a la obra en estudio: *Pedro y el Capitán*, de Mario Benedetti.

# Capítulo 4

---

## 4. Marco metodológico

En esta fase de la investigación se explica el método utilizado para el análisis del guion teatral *Pedro y el Capitán*. Se describe qué es semiótica y sus componentes y los pasos del método semiótico de análisis literario. El guion teatral es un texto escrito que puede ser analizado con dicho método.

### 4.1. Objetivos

#### 4.1.1. General.

- Determinar cambios o transformaciones actanciales en obra de *Pedro y el Capitán*, de Mario Benedetti.

#### 4.1.2. Específicos.

- Identificar cómo proyecta Mario Benedetti algunos elementos de su visión del mundo a través de su obra: *Pedro y el Capitán*.
- Analizar las características semióticas que son asignadas a los protagonistas de este guion teatral.
- Determinar los aportes semióticos que las acotaciones brindan para comprender el carácter de los personajes.

Los siguientes incisos se centran en la descripción de la teoría semiótica y sus componentes. Así como la propuesta de un método concreto de análisis el cual será aplicado al guion teatral mencionado con anterioridad.

A continuación se exponen temas relativos a la teoría semiótica. Estos dan sustento a la metodología utilizada en esta investigación. Se toma en cuenta a autores co-

mo Umberto Eco, Carlos Velásquez, Roland Barthes, María del Carmen Bobes Naves, A. J. Greimas y el grupo Entrevernes, entre otros. Las propuestas de estos autores han sido adaptadas en el libro *Teoría de la mentira, una introducción a la semiótica* de Carlos Velásquez; adaptación que se utilizó por encontrarse más accesible y didáctica para el análisis en cuestión.

## 4.2. Semiótica

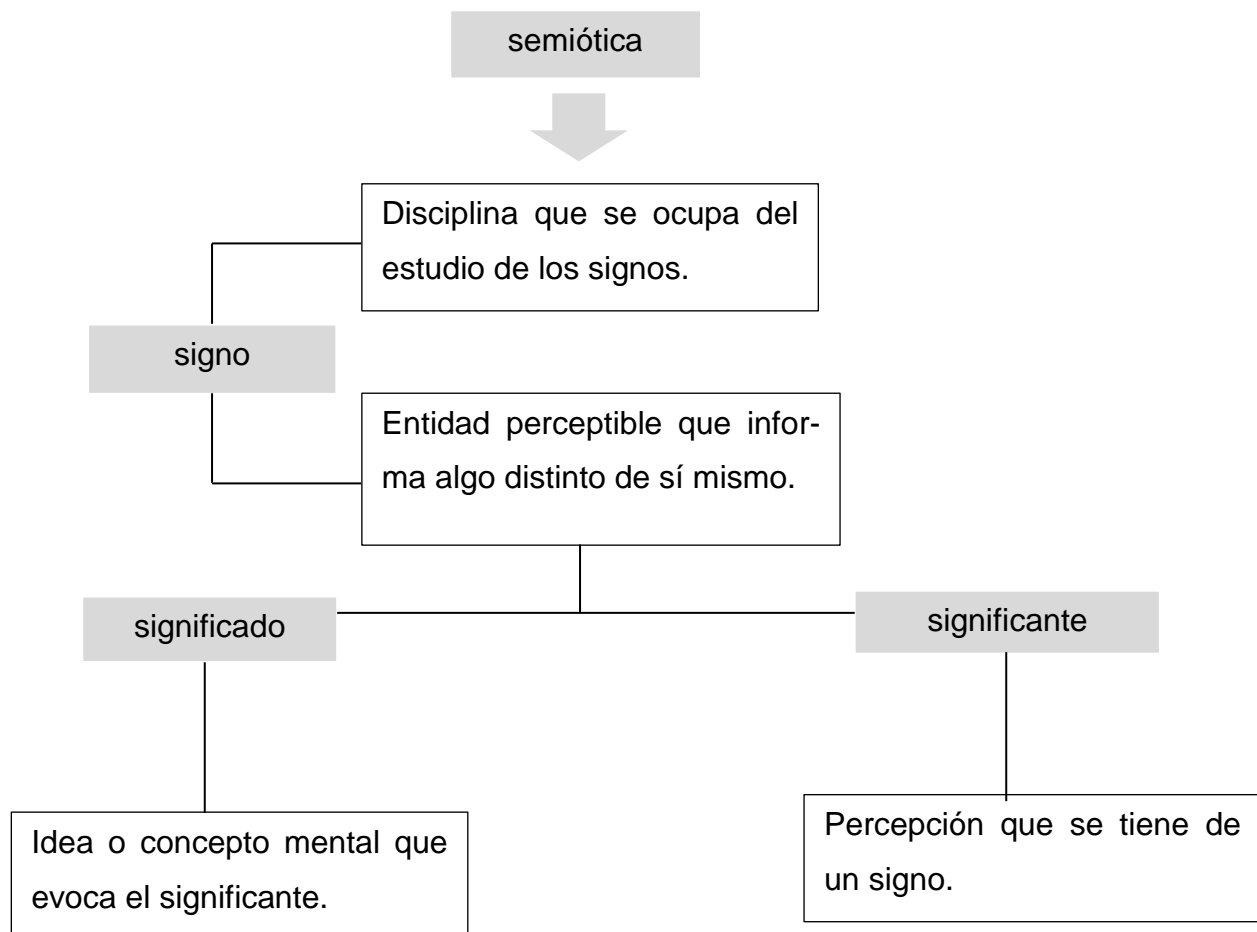
La semiótica se designa como la disciplina que se ocupa del estudio de los signos. Todo lo que se percibe a través de los sentidos se considera como signo, en tanto que signifiquen para alguien. Esto implica convenciones culturales para que una cosa u otra sean consideradas como signo. Por ejemplo: el dibujo de un cigarro encerrado en un círculo de conjunto vacío indica que no es permitido fumar. Esto es una convención aceptada por una comunidad y entendida por la misma.

Greimas fue uno de los primeros que separó la semiótica de la lingüística estructural. Se basó en la necesidad de estudiar más allá de los fonemas. Él propone la teoría de un universo semántico. El cual viene a ser la suma de todos los posibles significados que puedan ser producidos por los sistemas de valores de toda una cultura y de una comunidad etnolingüística.

Reconocer que no hay lenguaje sin pensamiento ni pensamiento sin lenguaje, no implica que se deba considerar a las lenguas naturales como el único receptáculo del «pensamiento»: las otras semióticas no lingüísticas son igualmente lenguajes, es decir, formas significantes”. (Greimas y Courtés, 1990, p. 364)

Carlos Velásquez (2006) logra hacer una síntesis de varias teorías semióticas en su libro *Teoría de la mentira, una introducción a la semiótica*. En él se hace énfasis en la importancia del método como medio de análisis de cualquier proceso de comunicación. En este sentido, se entiende que la obra de teatro comunica, desde su guion y representación. Aunque para esta investigación solo se tome en cuenta al guion teatral.

Siendo, entonces la semiótica, una disciplina que aporta un método de análisis de varios sistemas de comunicación (y significación) resulta idónea para analizar la obra de teatro objeto de esta investigación. Dicho texto lingüístico presenta una estructura que permite realizar los niveles de análisis superficial y profundo propuestos por Greimas y adaptados por Velásquez. Para sintetizar acerca de la teoría semiótica se presenta el siguiente esquema:



*Figura 2.* La semiótica se ocupa de estudiar los sistemas de significación. Estos sistemas tienen que ver con las distintas formas en que los seres humanos se comunican.

### 4.3. Método semiótico de análisis de textos

A continuación se presenta la propuesta de modelo de método de análisis sintetizado por Carlos Velásquez en su libro *Teoría de la mentira, una introducción a la semiótica*.

El objetivo del método semiótico es determinar la forma en que el texto produce su significado. Esto se logra a través de describir y explicar las estructuras semióticas. Estas muestran la valoración del mundo y la realidad del escritor o artista por medio del análisis de su obra. Con este método se analiza las estructuras superficiales y profundas de un discurso. Dicho discurso está formado por componentes que se relacionan entre sí con cierta coherencia y además despliegan valores que están en constante transformación.

Un discurso contiene mensajes que pueden ser segmentados para explicarlos. Esta segmentación es el proceso de dividir o segmentar el texto. Esta división se puede realizar cuando se identifica un cambio de estado. Lo importante de este paso es que se pueda observar cómo está organizado el texto.

### 4.4. Las estructuras

La semiótica propone que se identifiquen dos estructuras fundamentales: las superficiales y las profundas.

En las **estructuras superficiales** se localiza al componente narrativo con sus programas narrativos (PN), al componente descriptivo con sus figuras, conjuntos figurativos y temas descriptivos.

En las **estructuras profundas** se localiza e identifica a los significados que más se repiten a lo largo de la obra. Así mismo a las oposiciones que son los significados que se oponen dentro del texto y dan coherencia y unidad al texto.



## 4.5. Estructuras superficiales

Estas son las que se observan directamente en un texto. Por ejemplo: personajes y acciones. En las estructuras superficiales se encuentra al componente narrativo y descriptivo de un texto.

### 4.5.1. Componente narrativo

En este aspecto se identifica a las secuencias que regulan la sucesión y encadenamiento de hechos. Asimismo, los momentos en los que se realizan los cambios de estado. A partir del análisis de las estructuras narrativas resulta el sistema de operaciones (cuadrado semiótico).

Este paso permite el análisis de las acciones reales o sugeridas en el texto. Esto implica hechos, consecuencias y causas. En esta etapa de análisis se debe distinguir la relación entre los estados y cambios.

Lo importante de este paso es que se puede observar cómo está organizado el texto. El grupo de Entrevernes (1982) menciona que: “un texto se presenta como una sucesión de estados y cambios de estos estados: a un estado A se transforma un estado B, etc.”. (p. 24)

En esta etapa se hace necesario identificar los estados y cambios. Un estado suele identificarse por medio de un verbo (ser, estar o tener). Un cambio aparece con un verbo de acción.

El siguiente paso en el análisis es la identificación del sujeto y el objeto. Velásquez (2006) explica al respecto: “En semiótica, se llama sujeto a un personaje (humano o no) que gana o pierde un objeto, cosa, sentimiento, etc.” (p. 172) Un sujeto puede ser de tres tipos: sujeto de estado, sujeto agente y sujeto mitente. Algunas veces un personaje puede desempeñar a varios sujetos.

El sujeto de estado se identifica porque suele estar en una relación de unión o desunión a un objeto de valor. Este objeto puede referirse a, por ejemplo, el amor de una persona, un bien material o una situación específica como el poder.

El sujeto agente es el encargado de realizar las acciones que cambian el estado de desunión o unión de un sujeto de estado respecto a su objeto de valor. Algunas veces el sujeto agente también desempeña el papel de sujeto de estado.

El sujeto mitente es el que influye en el sujeto agente para que realice una acción. Este es el que persuade, convence u obliga al sujeto agente para actuar. Es también quien evalúa las acciones realizadas por el sujeto agente.

Luego de localizar estos elementos se procede a identificar un estado. El estado se refiere a la situación en que se encuentra un sujeto de estado respecto a su objeto de valor. Los estados solo pueden ser representados de dos maneras. De unión ( $S \wedge O$ ) desunión ( $S \vee O$ ).

#### ***4.5.2. Programa narrativo***

Este se determina al localizar un cambio importante dentro de la historia. Sobre dicho cambio girarán otras acciones y cambios de menor importancia pero que darán forma al programa narrativo (PN). En este sentido, Velásquez (2006) explica que:

Se llama así a una historia real o potencial contenida en cualquier mensaje. Es decir, a la sucesión de estados y cambios. El PN se establece en torno a un cambio central, que sirve para localizar la historia. (p. 176)

Para desarrollar el programa narrativo se debe identificar cuatro fases. Velásquez (2006) las describe de esta manera:

- **Influjo.** Quien realiza los cambios recibe una influencia del sujeto mitente para realizar dichos cambios.
- **Capacidad.** Quien haga el cambio o los cambios tiene la capacidad o se capacita para lograrlo.
- **Realización.** Este se da con el cambio mismo. Este se presenta cuando se identifica el momento en el que los sujetos se unen o desunen de los objetos.
- **Valoración.** Es una forma de evaluar positiva o negativamente las consecuencias que resultan del cambio realizado.

- **Influjo**

En esta etapa se identifica a algo o alguien que ejerce influencia en el sujeto agente para que realice un cambio. Puede ser por medio de actitudes de motivación u obligación. Aquí la atención se centra en las acciones del sujeto mitente únicamente.

Es importante localizar y analizar al sujeto mitente ya que este es quien influye sobre el sujeto agente para que realice la acción. Algunas veces no se localiza tan fácil porque no aparece explícitamente. Ocurre, también, que algunas veces es el sujeto estado quien funciona como mitente.

Otro aspecto importante de esta fase es localizar los valores ya que estos son los que mueven al sujeto agente para que actúe; así como son una muestra de una visión del mundo y de determinadas ideas.

- **Capacidad**

El sujeto necesita tener ciertas capacidades para realizar una acción. Estas pueden ser: deseos, habilidades, recursos o conocimientos. La fase de capacidad se da cuando el sujeto reúne las condiciones para lograr la realización.

Dicha fase centra su atención en el sujeto agente. Implica cuatro elementos:

- ✓ Querer hacer. El sujeto agente debe tener el deseo de realizar una acción.
- ✓ Deber hacer. El sujeto agente está obligado, lo quiera o no, a realizar una acción.
- ✓ Saber hacer. Se da cuando el sujeto agente acumula todos los conocimientos o herramientas que le permitan realizar una acción.
- ✓ Poder hacer. El sujeto agente cuenta con la capacidad física o material para realizar la acción.

Un sujeto agente debe reunir todas estas condiciones, aunque se puede encontrar textos literarios en los que se enfatiza más en algunos aspectos de los mencionados.

Es importante indagar detenidamente estos elementos pero no forzarlos porque el análisis arrojaría datos subjetivos que afectarían el balance final.

- **Realización**

Debido a que en un texto narrativo suceden muchas acciones, es indispensable ubicar la acción de mayor importancia. Esta se refiere a la que va a originar un cambio trascendental en la historia (cambio de estado). En esta etapa del análisis se debe identificar a otro sujeto: al sujeto agente (SA). Para no confundirlo con el (sujeto de estado)  $S_1$  se puede denominar  $S_2$ . (Y así seguiría la numeración si hubiera más sujetos dentro de la obra).

En este sentido Velásquez (2006) explica que: “El sujeto agente es el autor material del cambio de estado. Es el encargado de realizar la acción principal”. (p. 178)

En esta fase se identifica la situación del sujeto frente a un objeto. Al inicio de la obra puede presentar un estado de unión o desunión que se representan con estas fórmulas:

$(S \vee O)$  desunión

$(S \wedge O)$  unión

En la etapa de realización puede cambiar hacia uno u otro dependiendo del resultado del programa narrativo, es decir si se realiza o no. Para lo que la fórmula quedaría de esta manera:

$$(S \vee O) \rightarrow (S \wedge O) \text{ o } (S \wedge O) \rightarrow (S \vee O)$$

Un programa puede no realizarse en el discurso, entonces se designa como PN-virtual. Si el programa se realiza se llama PN-realizado. En esta fase se identifica si el sujeto agente completa la fórmula de cambio de estado.

Algunas veces se dificulta identificar al sujeto agente. Por eso se recomienda seguir estas sugerencias:

- ✓ Observar qué papel está desempeñando el personaje. Por ejemplo: el sujeto de estado tiene algo valioso o tiene necesidad de algo. En este caso el sujeto agente es el encargado de proporcionar al sujeto de estado lo que necesite. Por ejemplo, el príncipe de algunos cuentos como Cenicienta, es un sujeto agente que brinda a Cenicienta lo que ella no tiene (estatus y riquezas). Para graficar este programa narrativo se presenta la siguiente fórmula.

$$S_2 \Rightarrow [(S_1 \vee O) \rightarrow (S_1 \wedge O)]$$

$S_2$  = Príncipe

$S_1$  = Cenicienta

O = estatus y riqueza

$\Rightarrow$  = obtención de riqueza y estatus

$\rightarrow$  = la transición entre un objeto y su opuesto

- ✓ Puede ocurrir que el sujeto agente cumpla la función de sujeto de estado. Esto sucede cuando es el mismo personaje quien sufre de una necesidad o carencia y se esfuerza por conseguir lo que necesita. Por ejemplo: Sonia necesita bajar de peso. Se puede representar con esta fórmula.

$$S_2 \Rightarrow [(S_1 \vee O) \rightarrow (S_1 \wedge O)]$$

$S_2$  = Sonia

$S_1$  = Sonia

O = peso saludable

$\Rightarrow$  = obtención de peso saludable

- ✓ También puede suceder que dos sujetos se encuentren en lucha por el mismo objeto. Entonces, el sujeto agente se lo quita a un sujeto de estado 1 y se lo da a un sujeto de estado 2. Por ejemplo: Dos mujeres dicen ser madres de un mismo niño. Un juez ordena una prueba de ADN y con los resultados determina quién es la madre y le entrega al niño. Así queda la fórmula:

$$S_3 \Rightarrow [(S_1 \wedge O \vee S_2) \rightarrow (S_1 \vee O \wedge S_2)]$$

$S_3$  = juez

$S_1$  = mamá falsa

$S_2$  = mamá verdadera

O = niño

⇒= tenencia del niño

- ✓ Otro caso se da cuando dos sujetos de estado están en lucha por el mismo objeto y ambos actúan como sujeto agente de su propio programa. En este caso, un sujeto agente será también sujeto de estado. Por ejemplo: En la historia de La sirenita renuncia a su ser y su voz para volverse humana y así conquistar al príncipe. Una bruja también se enamora del príncipe. Se interpone entre los dos y lo conquista a través de engaños y hechizos. La fórmula de estos sujetos quedaría así:

$$S_3 \Rightarrow [(S_1 \wedge O \vee S_2) \rightarrow (S_1 \vee O \wedge S_2)]$$

S<sub>3</sub>= Bruja

S<sub>1</sub>= Sirenita

S<sub>2</sub>= Bruja

O= Príncipe

- Valoración

Esta fase permite evaluar los resultados que provoque la realización del programa narrativo. Estos resultados se designan como los valores que pueden ser verdaderos, secretos o mentirosos.

- ✓ Verdadero. Se da cuando lo ofrecido en la etapa de influjo se cumple en la etapa de realización.
- ✓ Secreto. Es un valor que parece no estar y que se detecta después de un análisis más profundo.
- ✓ Mentiroso. Es un valor que parece pero no es.
- ✓ Esta etapa del análisis también aporta las consecuencias de la realización del programa narrativo a los sujetos (agente y estado).

#### ***4.5.3. Componente descriptivo***

En este paso se describe a los elementos que forman un discurso y producen algún significado. También se identifica a los signos y lo que aportan al discurso. Aquí se

puede identificar las relaciones que se establecen dentro de las figuras lo que permite organizar el mensaje que quiere transmitir la obra. Velásquez (2006) explica:

El análisis del componente descriptivo consiste en describir los elementos que integran un discurso y que producen algún significado. Se trata de identificar las figuras (los signos) y de describir el significado que adquieren dentro del mensaje. De igual modo se establecen las relaciones superficiales establecidas entre las figuras para determinar los temas que permiten organizar el mensaje. (p. 61)

En esta fase se describe técnicamente a los elementos que forman un discurso y se analiza los significados de las figuras, en qué forma aparecen y se relacionan entre sí.

- **Figuras**

Este constituye un elemento que forma un mensaje y aporta significados dentro de la obra. En este sentido el grupo de Entrevernes (1982) lo define de la siguiente forma: “La figura es una unidad de contenido definida por su núcleo permanente, cuyas virtualidades se realizan de formas diversas según los contextos.” (p. 113)

Velásquez, (2006) aclara: “Toda figura posee varios significados posibles. Es decir, la sociedad la utiliza de varias maneras y en diferentes contextos. (...) Cuando se utiliza una figura, se elige uno o varios de sus posibles significados, según el interés que mueva al emisor, o su ideología”. (p. 162)

Una figura es un signo y, en tanto que es un signo, significa algo para alguien derivado de convenciones establecidas previamente. Por ejemplo la figura “príncipe” no es un elemento carente de significado, este personaje constituye una figura de poder, deseo, estatus económico, etc.

Toda figura posee varios significados según el interés o ideología del emisor de un discurso. Por eso cuando se analizan hay que localizar los conjuntos figurativos.

- **Conjuntos figurativos**

Estas son características que el emisor asigna a las figuras y que forman un conjunto concreto. Algunas de estas características son comunes a las figuras descritas. Otras, en cambio, existen solo para describirlas dentro de la obra.

- **Temas descriptivos**

Este aspecto se refiere a una figura más amplia que da cohesión al mensaje. Para identificar estos temas se debe comparar las características de las figuras y ver cómo se relacionan entre sí. Los temas descriptivos reúnen a varios conjuntos figurativos.

Al analizar los temas descriptivos se puede establecer qué mensaje quiere transmitir un discurso y, además, plantear una hipótesis acerca de los valores que promueve dicho discurso.

- **Sujetos, espacios y tiempos**

Para terminar con el componente descriptivo se organiza todo el sistema de relaciones que este brinda. Es necesario ubicar a los sujetos en un espacio y tiempo determinados. Estos elementos son importantes porque ofrecen un panorama más amplio acerca del discurso, por ejemplo; la importancia que tiene para el autor el espacio, en qué tiempo fue concebida la obra, etc.

## **4.6. Estructuras profundas**

Estas estructuras se evidencian con el descubrimiento de la red de relaciones establecidas en las estructuras superficiales. Se pasa del componente narrativo y descriptivo a la lógica que rige dichas relaciones.

El análisis de las estructuras profundas se centra en localizar la lógica del discurso y lo que proyecta.

Cuando se analiza a las estructuras profundas se debe tomar en cuenta estos aspectos:

- Isotopías semiológicas



- Isotopías semánticas (oposiciones)
- Sistemas de relaciones
- Sistemas de operaciones

#### ***4.6.1. Isotopías***

Existen determinados significados recurrentes en las figuras de un texto. Estas dan coherencia a un grupo de figuras. A esto se le llama isotopía. Las isotopías pueden ser semiológicas cuando unifican a la mayoría de los signos y figuras que conforman un mensaje. Estas conforman a las isotopías semiológicas.

Se pueden localizar al descomponer los conjuntos figurativos en sus diferentes semas, y de ahí, a las que se presentan en la mayoría de figuras. Es este sentido de Entrevernes (1982) explica que "(...) las relaciones entre los conjuntos se establecen por la persistencia de unos mismos rasgos, los cuales, por repetirse a lo largo de un discurso, producen una o varias isotopías que dan coherencia a las figuras presentadas por el texto". (p. 148)

#### ***4.6.2. Oposiciones***

Surge de la oposición entre signos y del significado que resulte de esta. Hay que recordar que el significado de un signo se comprende al establecer a qué se opone. "Solo hay significado en la diferencia". Las oposiciones son las isotopías semánticas.

Estas oposiciones no se encuentran tan superficialmente, ya que no siempre están desarrolladas en el texto. Se descubren a partir de establecer elementos comunes a varias figuras.

Cada discurso cuenta con una amplia variedad de oposiciones. Es importante localizar las que son coherentes entre sí y le dan unidad al texto. Por ejemplo:

Bien / mal

Blanco / negro

Alegre / triste

Vivo / muerto

Cuando se elabora una lista de oposiciones se ordenan y se procede a la fase de interpretación. Esta se realiza al relacionar los términos de las columnas entre sí.

#### ***4.6.3. Sistema de relaciones***

Este sistema se refiere a los rasgos mínimos de significación que forman un universo semántico en un discurso. Este se refiere a un conjunto organizado de relaciones y el valor adquirido de esa relación establecida. Por eso los valores encontrados al analizar los conjuntos figurativos deben ser clasificados según las relaciones que tejan entre sí.

#### ***4.6.4. Sistema de operaciones***

Este representa el paso de un valor a otro dentro del cuadrado semiótico. Se refiere a una serie de operaciones que transforman algunos valores.

#### ***4.6.5. Cuadrado semiótico***

El cuadrado semiótico es una gráfica que sirve para representar las relaciones y operaciones que se dan entre las oposiciones localizadas en un texto. Este cuadrado permite verificar cómo transitan las acciones de los sujetos respecto a las oposiciones que rigen el texto.

En el cuadrado semiótico se observan relaciones de contradicción, contrariedad y complementariedad. A su vez se presentan las operaciones de aserción, negación e implicación. Los elementos de dicho cuadro se presentan de esta forma:

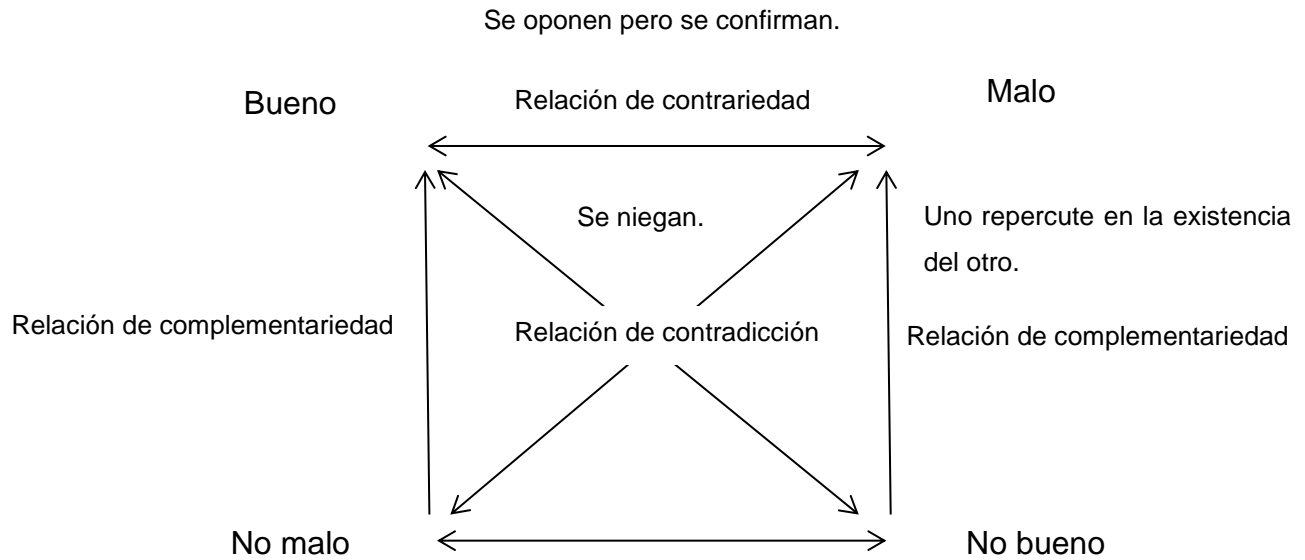


Figura 3. Los elementos del cuadrado semiótico se oponen, contradicen o complementan.

Las operaciones representadas con flechas realizan su recorrido por el cuadrado de esta forma: los términos opuestos se necesitan para definirse porque uno afirma la existencia del otro (aserción). Los términos contradictorios niegan la existencia del otro (negación). Los términos complementarios repercuten en las consecuencias de uno u otro (implicación).

# Capítulo 5

---

## 5. Transformaciones semánticas en los actantes de *Pedro y el Capitán* de Mario Benedetti

El presente análisis se basa en la metodología original de A.J. Greimas, Umberto Eco, Claude Bremond, Tzevan Todorov y otros autores, de acuerdo con la adaptación didáctica propuesta por Carlos Velásquez Rodríguez en su libro *Semiología, teoría de la mentira*. Dicha combinación resulta didácticamente útil para el análisis de textos narrativos, discursos, imágenes, etcétera.

### 5.1. Plan general

A través del método semiótico de análisis se puede encontrar las relaciones y operaciones lógicas que rigen un texto. Para la presente investigación se eligió un guion teatral: *Pedro y el Capitán* al cual se aplicó dicha metodología.

Debido al seguimiento de los pasos de este método se puede observar la repetición de varios términos. Esto es necesario para la adecuada interpretación de cada elemento analizado.

### 5.2. Argumento

Pedro es un preso político capturado por militares. Está confinado en una cárcel clandestina en la que lo torturan e interrogan. Estos interrogatorios buscan que Pedro delate a otros compañeros y compañeras de lucha. El Capitán es el encargado de los interrogatorios e intenta obtener información del detenido. Pedro se niega a delatar a sus compañeros por lo que las torturas se intensifican y muere. El Capitán no obtiene ninguna información.

Debido a la naturaleza de este tipo de análisis se procederá de manera ordenada, explicando y demostrando cada paso del método. Se inicia, entonces, con la presentación y análisis de las estructuras superficiales.

### **5.3. Estructuras superficiales**

Los pasos del método plantean la necesidad de iniciar con el análisis de las estructuras superficiales. Estas estructuras tienen dos componentes: el narrativo y el descriptivo. En ellos se identifica las relaciones entre los estados y personajes; y las figuras y sentidos que ofrece la superficie de un texto.

Se procede a explicar el componente narrativo del guion teatral *Pedro y el Capitán* y todos sus elementos.

#### ***5.3.1. Componente narrativo***

La primera escena muestra a los personajes Capitán y Pedro. Los ubica en un ambiente cerrado pero iluminado artificialmente. Este constituye la sala de interrogatorios. Es descrito por el Capitán como el lugar para hablar, en oposición al lugar de tortura que es el lugar en el que no se habla pero se golpea y se reciben golpes.

El sujeto Capitán se presenta como un personaje con poder y control total sobre el prisionero Pedro, quien se presenta atemorizado, sumiso y, además, encapuchado. El Capitán quiere una cosa: información acerca de dos compañeros y dos compañeras de Pedro. Trata de convencer a Pedro para que dé la información antes de que lo torturen más fuerte. Pedro se niega a dar dicha información. Esto se puede evidenciar con estos parlamentos:

#### **“Capitán**

El plan tiene cuatro capítulos. Primero. Vos hablás, cuanto antes mejor, así no tenemos necesidad de amasijarte: nos decís todo, todito, acerca de Gabriel, Rosario, Magdalena y Fermín”. (p.21)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup>Todas las referencias citadas en este capítulo corresponden a Benedetti (2012). Por ello, solo se anota el número de página.

“(Se hace un largo silencio. Pedro sigue inmóvil. El Capitán sube el tono.) ¿Estás dispuesto a hablar? (La capucha de Pedro se mueve negativamente.)” (p. 23)

### **5.3.2. Segmentación**

En la segmentación se reconocen los momentos más importantes en la historia. Esto permite identificar la situación inicial y final de determinado sujeto. Obsérvese los segmentos identificados.

La primera secuencia abarca desde el inicio de la obra. Momento caracterizado por un estado inicial de poder del Capitán sobre Pedro. Esto se puede comprobar en el extenso monólogo en el que el Capitán explica a Pedro cómo sabe de él, su esposa y su hijo. Véase el parlamento:

#### **“Capitán**

Mirá, Pedro... ¿o preferís que te llame Rómulo, como te conocen en la clande? No, te voy a llamar Pedro, porque aquí estamos en la hora de la verdad, y mi estilo sobre todo es la franqueza. Mirá, Pedro, yo entiendo tu situación. No es fácil para vos. Llevabas una vida relativamente normal. Digo normal, considerando lo que son estos tiempos. Una mujercita linda y joven. Un botija sanito. Tus viejos, que todavía se conservan animosos”. (p.13)

La segunda secuencia inicia en la segunda parte y se marca cuando el Capitán le quita la capucha a Pedro. Este segmento se caracteriza porque Pedro empieza a hablar con el Capitán pero sin delatar a nadie. Asimismo, se empieza a notar que el Capitán se desespera un poco porque no consigue ninguna información. A pesar de que las torturas se han intensificado bajo sus órdenes, el Capitán no consigue convencer a Pedro para que delate a sus compañeros. Ver parlamento:

#### **“Capitán**

(Gritando.) ¡Callate! (...) (p.33)

Este segmento se extiende hasta el final de la obra y permite visualizar dos oposiciones importantes: militar vs civil / torturador vs torturado

### **5.3.3. Estados y cambios**

Para reconocer los estados y cambios se identifica cómo está segmentado el texto. Una vez localizados estos segmentos se procede a identificar a los sujetos y qué papeles y relaciones desempeñan. Esto permite identificar la situación inicial y final de determinado sujeto.

Los estados y cambios tienen que ver con los sujetos localizados y su relación con objetos de valor. Los objetos de valor se refieren a algo que un sujeto desea, tiene o pierde.

Los estados pueden ser de unión y se representan con este símbolo ( $\wedge$ ) o de desunión ( $\vee$ ). En Pedro y el Capitán se localiza a dos sujetos: Pedro desempeña a un sujeto y el Capitán a otro. Se observa al Capitán en un estado desunido a algo que desea: información. En este caso el objeto de valor es la información. En consecuencia el Capitán carece de información. Entonces se dice que se encuentra en un estado de desunión, el que se puede graficar así:  $(S\vee O)$ . El estado que busca el Capitán es el de unión:  $(S\wedge O)$ . Sin embargo este no llega a realizarse.

Cada estado se desarrollará con sus respectivos sujetos y cambios, según se realice el análisis de cada paso.

### **5.3.4. Programa narrativo**

Luego de segmentación se procede a describir el programa narrativo (PN) identificado. En el PN se localiza a los sujetos de estado que están en relación con la obtención, deseo o pérdida de un objeto de valor. Este PN centra su atención en el estado inicial y final de los personajes con relación a un objeto buscado o deseado. Es importante detectar la sucesión de estados y cambios provocados por los sujetos narrativos, es decir, todas las acciones que permiten a un personaje cambiar de situación. En esta parte se observa el inicio de un PN que desarrolla el Capitán. En este PN el Capitán requiere de información que Pedro tiene. Este PN se puede nombrar como “**Obtención**

**de información**” dicho nombre corresponde con el objetivo que persigue el Capitán: datos que le lleven a capturar a dos compañeros y dos compañeras de Pedro.

### **5.3.5. Realización**

El análisis de este paso permite visualizar a los sujetos y sus relaciones con los objetos, así mismo se observan las acciones que llevan a la realización o no de los programas narrativos.

A continuación se presenta a los elementos que servirán para graficar la fórmula semiótica:

$$S_2 \Rightarrow [(S_1 \vee O) \dashrightarrow (S_1 \wedge O)]$$

Se detalla cada elemento de la fórmula la que se puede leer de esta forma: El sujeto 2 (agente) Pedro debe realizar una acción para que el sujeto 1 (Capitán) que está desunido ( $\vee$ ) a un objeto de valor (O) cambie de estado a un estado de unión ( $\wedge$ ) a su objeto de valor.

- $S_1$ = (sujeto de estado) Capitán

El Capitán cumple con el papel de sujeto de estado. Él es quien tiene un deseo específico: información acerca de dos compañeros y dos compañeras de lucha. Hay que recordar que el sujeto de estado se identifica a partir de la relación que sostiene con un objeto de valor. En este caso, el objeto es la información. Véase este parlamento:

#### **“Capitán**

El plan tiene cuatro capítulos. Primero. Vos hablás, cuanto antes mejor, así no tenemos necesidad de amasijarte: nos decís todo, todito, acerca de Gabriel, Rosario, Magdalena y Fermín”. (p.21)

- $S_2$ = (sujeto agente) Pedro



El sujeto agente es quien provoca el cambio del sujeto de estado. Es el encargado de realizar la acción que cambia la situación inicial de dicho sujeto. Pedro se identifica como dicho sujeto porque es el único que puede cambiar la situación inicial de “desunido” a la información que presenta el Capitán.

- O= (objeto de valor)

Es la información que el Capitán requiere de Pedro.

- $\Rightarrow$  acción realizada por el sujeto agente

Dicha acción pretende ser obligada por el Capitán a través de la tortura. En concreto, sería que Pedro hablara y brindara los datos requeridos por el torturador, lo que daría como resultado a un Capitán unido a su objeto de valor.

- $(\rightarrow)$  (la transición entre un objeto y su opuesto)  $(\dashrightarrow)$

La flecha  $\dashrightarrow$  significa el estado entre el sujeto y su objeto deseado. Se presenta punteado cuando el PN se virtualiza, es decir cuando en el desarrollo del análisis, se observa la posibilidad de la no realización del PN. Esta no realización significa que el sujeto de estado inicia desunido a su objeto de valor (información) y al final, termina en una situación de desunión. Por eso se coloca punteado. Véase la fórmula resultante:

$$S_2 \Rightarrow [(S_1 \vee O) \dashrightarrow (S_1 \vee O)]$$

La posible no realización del PN del Capitán evidencia el surgimiento de un anti programa (antiPN). Esta situación genera la identificación del antiPN “**No otorgar información**”. Dicho antiPN surge para impedir que el PN “Obtención de información” se realice.

La identificación de un PN y un antiPN conduce a la localización de PN adyacentes. Parece pertinente mencionar todos los PN antes del análisis de los otros pasos.

#### 5.3.4. Programas narrativos adyacentes

Los PN adyacentes surgen de la negación o como complementos del PN principal que es “Obtener información” y su antiPN “**No otorgar información**”. Estos PN llegan a realizarse. Esto se explicará en los pasos siguientes del análisis.

Durante la tercera parte del guion teatral, la historia empieza a darse vuelta. Situación que se da porque Pedro inicia choques verbales en los que intimida al Capitán. Esto no solo lo mantiene guardando silencio acerca de las personas que el Capitán quiere que delate, sino que además, lo ubica en cierta ventaja sobre él.

Con estos datos se localiza un tercer programa: “**Empoderamiento de Pedro**”. Ese se puede graficar con la siguiente fórmula:

$$S_3 \Rightarrow [(S_1 \wedge O \vee S_2) \rightarrow (S_1 \vee O \wedge S_2)]$$

$S_1$  = Capitán (sujeto de estado)

$S_2$  = Pedro (sujeto de estado)

$S_3$  = Pedro (sujeto agente)

$S_4$  = Pedro (sujeto mitente)

O = Empoderamiento

$\Rightarrow$  = Acción para lograr empoderarse

Al inicio de la obra, el Capitán, como sujeto de estado 1 se encuentra unido a su objeto de valor: poder. Pedro, que en este programa cumple el papel de sujeto de estado 2 se encuentra desunido al mismo objeto de valor “poder” ( $S_1 \wedge O \vee S_2$ ).

Pedro como sujeto agente promueve acciones que cambian el estado de ambos sujetos de estado lo que provoca que el sujeto de estado 1 (Capitán) termine desunido a su objeto de valor (poder) y el sujeto de estado 2 (Pedro) termine unido al objeto de valor (poder) ( $S_1 \vee O \wedge S_2$ ).

Para leer esta fórmula se procede a la descripción de cada elemento de la misma. Cuando la obra inicia, Pedro ( $S_2$ ) está asustado y callado. Por oposición, el Capitán

(S<sub>1</sub>) tiene todo el control de la situación por su poder, información y datos familiares que tiene de Pedro. Existe un momento importante en la obra. Este se da cuando Pedro cambia su forma de discurso hacia el Capitán. Este cambio de discurso implica también un cambio de actitud que provoca que Pedro se sitúe en ventaja sobre el Capitán. En este sentido, se observa a dos sujetos de estado en pugna por un objeto de valor: “el poder”.

**“Pedro**

Lo sé. Quizá yo sepa más de usted que usted de mí”. (p. 31)

Esto nos da como resultado un PN adyacente “Empoderamiento de Pedro”. Se puede identificar, entonces, al Capitán como un sujeto que tiene todo el poder y control al inicio de la obra. Se observa que dicho sujeto, paulatinamente, pierde ese poder y control debido al discurso y actitud que Pedro comienza a manejar. Se da una permutación o cambio de papeles; es decir, Pedro asume actitudes del Capitán para vencerlo. Ejemplo:

**“Pedro**

(Recapacitando.) Bueno, voy a preguntarle: ¿tiene familia?

**Capitán**

(A su vez sorprendido.) ¿Y a vos qué te importa?

**Pedro**

Como importarme, nada. A quien debe importarle, si la tiene, es a usted”. (p. 35)

Además, se comprueba que el Capitán no vuelve a tomar el control del interrogatorio en una acotación que aparece en la tercera parte:

“El Capitán está en el sillón, meciéndose como ensimismado. Ha perdido la compostura y el atildamiento de las escenas anteriores”. (p. 47)

Este cambio se confirma en la última escena, que muestra a un Capitán vencido, sin ninguna cuota de poder sobre Pedro. Ejemplo:

“Entonces... se lo pido a Pedro, se lo ruego a Pedro. ¡Me arrodillo ante Pedro!” (p. 86)

Durante la tercera parte se observa un vuelco en la historia surgido del empoderamiento de Pedro. El poder que adquiere Pedro deja ver a un sujeto de estado unido a su objeto de valor (el poder). Sin embargo, también evidencia un dato muy importante: la muerte de Pedro. Esto conduce a la visualización de un PN adyacente de “Obtención de información”, el de “**Degradación física de Pedro**”.

Este PN adyacente se puede formular de esta manera:

$$S_2 \Rightarrow [(S_1 \wedge O) \rightarrow (S_1 \vee O)]$$

$S_1$  = Pedro (sujeto de estado)

$S_2$  = Los torturadores (sujeto agente)

O = Vida

$\Rightarrow$  = Torturar

Este nuevo PN adyacente localizado se lee de esta forma: El Capitán ordena a oficiales subalternos para que torturen a Pedro que está unido a un objeto de valor, en este caso es la vida. Con las acciones realizadas por los torturadores Pedro sufre de tal deterioro físico que muere. Por lo que, en su papel de sujeto de estado termina desunido a su objeto de valor: vida.

En este PN adyacente el Capitán funciona en el papel de sujeto mitente quien es el que ordena a sus subordinados a realizar la acción más importante: torturar a Pedro lo que causa su deterioro físico. En su afán por conseguir información permite y provoca que los torturadores terminen con el cuerpo de Pedro. Los torturadores constituyen al sujeto agente, ya que son los actores materiales de las órdenes del Capitán. Dichos

sujetos no se ven nunca. No hay parlamentos propios en voz de los torturadores sin embargo se sabe de todas sus acciones a través de parlamentos del Capitán y de Pedro. Véanse los parlamentos:

**“Capitán**

(Todavía de pie, con las piernas abiertas y los brazos cruzados.) ¿Viste? Ya empezó el crescendo. No podrás decir que no te lo advertí. ¡Mirá que son bestias estos subordinados!” (p. 27)

**“Capitán**

Lo digo, lo ordeno y otros lo cumplen. ¿Qué te parece?” (p. 31)

**“Pedro**

Y pobres, los mastodontes no sabían qué hacer, porque sin corriente no son nada”. (p. 49)

La fórmula ya localizada permite visualizar la realización o no del PN identificado. Al observar que el PN “Obtención de información” podría no realizarse se plantea, entonces el surgimiento de un antiprograma (antiPN) que es un programa cuya realización podría darse, resultando así un PN que triunfa sobre el PN “Obtención de información”.

Es importante recordar que solo hay dos posibilidades de cambio para el sujeto de estado. En este caso, el Capitán presenta un estado de desunión porque no tiene los datos para capturar a los otros compañeros de Pedro. Su PN plantea que otros sujetos realicen acciones para que esta situación cambie a un estado de unión. Sin embargo Pedro no delata a nadie, razón por la cual surge un anti programa narrativo (antiPN) que se opone al PN del Capitán: el antiPN de Pedro. Este antiPN logra, a través de las acciones de Pedro, la no realización del PN “Obtención de información”, lo cual permite la realización del antiPN “Ocultar información”.

En la fase de realización del cuarto PN encontrado, el cual es un PN adyacente se observa su realización porque las acciones cometidas por el sujeto agente, logra su

objetivo: acabar con la vida de Pedro. Se colocan algunas acotaciones que permiten verificar dichas acciones:

### **Primera parte**

“Entra Pedro, amarrado y con capucha, empujado por supuestos guardianes o soldados, que no llegan a verse. Es evidente que lo han golpeado; que viene de una primera sesión –leve– de apremios físicos”. (p. 11)

### **Segunda parte**

“Pasados unos minutos, Pedro (siempre amarrado y con capucha) es nuevamente arrojado a escena, como en la escena anterior, pero con más violencia. Ahora está más deteriorado. Es evidente que el castigo sufrido ha sido severo. (p. 27)

### **Tercera parte**

“Pedro es arrojado en la habitación. Tiene capucha. La ropa está desgarrada y con abundantes manchas de sangre. Queda tendido en el suelo, inmóvil”. (p. 47)

### **Cuarta parte**

“(El cuerpo no da señales de vida.)” (p. 69)

#### ***5.3.6. Capacidad***

La fase de capacidad se centra en las acciones de los sujetos que desempeñan el papel de agentes. En este caso, Pedro parece desempeñar al sujeto agente de tres de los programas localizados, en el cuarto, el sujeto está representado por los torturadores. Esta fase pone principal interés en las acciones del **sujeto agente**. Recuérdese que es él quien realiza la acción que transforma la situación inicial de la obra. Esta fase es importante porque se debe analizar la relación que tiene el sujeto agente con una acción y la capacidad que adquiere para realizarla.

El Capitán tiene una necesidad: información acerca de dos mujeres y dos hombres supuestamente comunistas. Él ignora datos importantes para localizar y capturar a

Gabriel, Fermín, Rosario y Magdalena. Ahora que tiene capturado a Pedro puede tener esa información si Pedro accede a dársela.

En este momento la atención se centra en Pedro. Pedro es el sujeto que debe dar información lo que conseguiría cambiar la situación inicial del Capitán. Por lo tanto, Pedro desempeña el papel de **sujeto agente**. Dicho sujeto se identifica por su relación con una acción o varias acciones que cambian el estado del sujeto de estado.

En este paso del análisis se observa que Pedro como sujeto agente del programa “Obtención de información” no permite que dicho PN se realice. Esto lo sitúa en un “Querer no hacer” porque no quiere dar ningún dato. También sabe ocultar la información que le piden con un giro en su discurso. Con el paso del interrogatorio Pedro adquiere la capacidad de “ocultar información”. Pedro se niega a dar datos al Capitán a pesar de las torturas físicas y psicológicas de la que es víctima. Pedro, en su papel de sujeto agente del antiPN adquiere la capacidad para cumplir con dicho programa porque calla, y logra que el antiPn “No otorgar información” sí se realice.

En este antiPN la capacidad adquirida por Pedro se ubica en un “querer hacer”. Pedro quiere ocultar la información requerida por el Capitán. En este caso se observa que en el antiPN “No otorgar información” Pedro cumple el papel de sujeto agente que realiza una acción importante: “oculta la información”. Esta fase de capacidad se desarrolla porque:

- Pedro quiere callar.
- Pedro debe ocultar información para que sus compañeros no sean atrapados.
- Pedro habla pero no informa.
- Pedro da un giro a su discurso y desvía la situación de interrogado.

Esta misma capacidad es la que lleva a Pedro a cumplir con el papel de sujeto agente en el PN adyacente “**Empoderamiento de Pedro**”. En esta fase del análisis se determina la capacidad de Pedro para tomar el control de la situación. Actitud que lo lleva a desarmar la actitud prepotente del Capitán. Pedro se vale de ciertas actitudes para lograr esta fase:

- Pedro cambia su discurso. Utiliza las mismas estrategias que el Capitán pero desde su estado pasivo, es decir, Pedro puede agredir e influir emocionalmente en el Capitán desde su estado de detenido e indefenso físicamente. Véase el parlamento:

**“Pedro**

¿Ves? Te di la oportunidad de que me lo dijeras buenamente. Pero yo sé que se llama Inés”. (p. 74)

- Pedro tiene información personal del Capitán y la utiliza para manipularlo.

**“Capitán**

(Sorprendido.) ¿Y eso de dónde lo sacó?

**Pedro**

Ya te dije que yo sé más de vos que vos de mí”. (...) (p. 74)

- Utiliza su habilidad argumentativa para darle un vuelco al discurso y tomar la delantera ante el Capitán.

**“Pedro**

Muy bien, capitán, excelente: se dio cuenta de la contradicción. Se está entrenando para la dialéctica ¿eh? Estoy muerto y hablo como un loro. ¡Bravo, capitán!” (p. 52)

- Este sujeto agente se ubica en el “querer hacer”. Pedro quiere y puede tomar el control desde una perspectiva pasivo-agresiva.

**“Pedro**

¿Querés que te diga una cosa? De ninguna manera vas a poder, Capitán. Ni tratándome de usted, ni de tú, ni de vos, ni de su señoría. ¿Ves? Esa es la ventaja que tiene el no”. (p. 66)

La fase de capacidad para el PN adyacente **“Deterioro físico de Pedro”** los torturadores están en la capacidad de acabar con el cuerpo de Pedro porque han sido en-



trenados para infringir daños físicos a los detenidos y en su organización jerárquica están obligados a cumplir las órdenes de sus superiores. En este sentido, se ubican en un “deber hacer” y en un “poder hacer”.

### **5.3.7. Influjo**

En esta etapa se identifica quién realiza el papel de mitente. El mitente es quien influye en el sujeto agente para que realice las acciones que cambian el estado inicial de los sujetos de estado.

Es importante mencionar a otro sujeto: **el mitente**. Este sujeto puede identificarse como S<sub>3</sub>. En este caso, el Capitán desempeña este papel. Este es quien obliga, manipula, persuade o convence al sujeto agente para que realice una acción.

El Capitán en su accionar como sujeto mitente, intenta obligar a Pedro a hablar de sus compañeros a través de tortura física y psicológica. Ejemplo:

#### **“Capitán**

Sos muy joven para destruirte porque sí, para arruinarte. Podrías volver con Aurora y con el pibe. ¿No se te hace agua la boca? Aurora te recibiría como a un héroe (...)” (p. 22)

En el PN “Obtener información” el sujeto mitente es el Capitán ya que trata de convencer a Pedro para que le dé la información que necesita y desea.

La fase de influjo se presenta desde el inicio de la obra ya que desde el primer parlamento del Capitán se observa la presión que ejerce sobre Pedro para que dé la información que tiene de otros insurgentes. El Capitán se vale de ciertos recursos para intimidar a Pedro e influir en su decisión para que delate a sus compañeros. Estos son: el miedo al dolor, el amor a la familia, la traición, la violencia física y psicológica.

En este sentido, el Capitán se vale de:

- Intimidación al mencionar todo lo que sabe de la familia de Pedro.
- Violencia al ordenar la tortura de Pedro para que hable.

- Manipulación a través de promesas y mentiras al ofrecerle dejarlo libre si habla.
- Amenazas con incrementar el dolor en las sesiones de tortura.
- Promesas, le ofrece dejarlo vivir si delata a sus compañeros.

En la fase de influjo se nota que Pedro está convencido de no hablar, no dar información de sus compañeros. Su lealtad hacia su grupo (hombres y mujeres perseguidos) es un elemento determinante para que él no traicione a nadie. Esta convicción conduce a Pedro a decidir un cambio de actitud. Conforme se desarrolla el interrogatorio pos tortura, Pedro decide utilizar algunos de los mecanismos empleados por el Capitán. Estos son: mencionar a la familia, manipularlo a través de un discurso violento.

Ejemplos:

**“Pedro**

Me explico: que para usted debe ser jodido, después de interrogar a un recién torturado, darle un besito a su mujer o a su hijo si lo tiene”. (p. 36)

“(Pausa larga.) ¿Cómo se llama tu esposa, capitán?

**Capitán**

(Entre dientes.) ¿Qué le importa?

**Pedro**

¿Ves? Te di la oportunidad de que me lo dijeras buenamente. Pero yo sé que se llama Inés.

**Capitán**

(Sorprendido.) ¿Y eso de dónde lo sacó?

**Pedro**

Ya te dije que yo sé más de vos que vos de mí”. (...) (p. 74)

Es importante mencionar cómo desempeña su papel mitente Pedro, cuando se analiza en antiPN “Ocultar información”. En este caso, Pedro no da información porque la lealtad es más importante que el dolor físico que está sintiendo. Esta misma lealtad lleva a Pedro a asumir otra postura, la cual conduce al desempeño de mitente también para el PN adyacente “Empoderamiento de Pedro”. Entonces Pedro se vale de:

- Su convicción para no hablar.
- Tiene un gran sentido de la lealtad.
- Tiene la inteligencia capaz para contra argumentar y refutar lo que dice el Capitán.
- Su resistencia moral lo hace permanecer callado o desviar la conversación.
- Se vale de agresiones verbales a través de mencionar a la familia del Capitán.

En el PN adyacente “Deterioro físico” el papel mitente lo desempeña el Capitán. Aquí se evidencia que los torturadores actúan obligados por el Capitán. Él es quien da las órdenes y estas giran en torno al exterminio lento del cuerpo de Pedro. En este caso, el Capitán se vale del poder jerárquico que tiene sobre los torturadores quienes cumplen con las órdenes dadas por este.

Por lo tanto se evidencia que el Capitán influye en los torturadores a través del cumplimiento de órdenes lo que lleva a identificar al valor que mueve al sujeto agente (torturadores) a cumplir con las órdenes: la “obediencia”. Esto se puede verificar con este parlamento:

### **“Capitán**

Lo digo, lo ordeno y otros lo cumplen. ¿Qué te parece?” (p. 31)

El análisis de la fase de influjo permite visualizar los valores utilizados por los sujetos mitentes. Estos valores tienen que ver con los recursos de los que se valen dichos sujetos para convencer, manipular, persuadir u obligar a los sujetos agentes a realizar acciones. Se detallan en la siguiente tabla:

Tabla 2  
Valores que promueven los sujetos

<b>Capitán</b>	<b>Pedro</b>	<b>Torturadores</b>
familia	familia	obediencia
libertad	orgullo	autoridad
bienestar físico	prestigio	
violencia	razón	

En la tabla se puede observar los valores que los sujetos promueven a través de sus acciones.

### **5.3.8. Valoración**

En esta etapa se evalúa la realización de cada programa narrativo. Al inicio de la obra se observa el PN “Obtención de información”. Este PN no se realiza. A partir de la segunda parte se analiza el antiPN que es “No otorgar información”. Este programa sí se cumple. Cerca de la mitad de la segunda y la tercera parte se analiza el programa adyacente: “Empoderamiento de la víctima”. Programa que también se cumple. En la cuarta parte surge un programa adyacente más: “El deterioro físico de Pedro”. En esta etapa los sujetos mitentes de cada programa evalúan las acciones realizadas.

Por ejemplo: el Capitán, como sujeto mitente del PN “Obtención de información” evalúa de forma negativa la no realización de su programa. La utilización de mecanismos para provocar miedo en Pedro son evaluados de forma negativa pues no logran convencer a Pedro para que delate. El Capitán ofrece dejar vivo a Pedro, si habla, si delata. En este caso, dicho sujeto vincula la vida a la traición. “Si traicionas, vives”. Su poder y prestigio están en juego porque no consigue la información que desea.

Estos parlamentos se identifican como la evaluación que puede hacer el mismo Capitán de la no realización de su programa:

## **Capitán**

(...) “Si usted muere sin nombrar un solo dato, para mí es la derrota total, la vergüenza total”. (p. 85)

(...) “No sé si me entiende: aquí no le estoy pidiendo una información para salvar al régimen, si no para salvarme yo, o mejor dicho para salvar un poco de mí”. (p. 85)

Por su parte, Pedro realiza una evaluación positiva del antiPN “No otorgar información”. Pedro es un hombre leal. Esta lealtad provoca el convencimiento de Pedro para no delatar a nadie. Igualmente dicha lealtad conduce a Pedro a aguantar la tortura, la que lo conduce a la muerte. En este caso dicho sujeto está vinculando la lealtad a la muerte. Observar los parlamentos:

## **“Capitán**

Yo te ofrezco que vivas, simplemente.

## **Pedro**

No, simplemente no. Usted me ofrece que viva como un muerto. Y antes de eso prefiero morir como un vivo”. (p. 41)

## **Pedro**

(...) “Pude haber salvado mi vida si delataba, y no delaté, pero si delataba entonces sí que iba a destruirlo”. (p. 83)

En el PN adyacente, Pedro desempeña tres papeles: sujeto de estado en pugna por un objeto con el Capitán, sujeto agente y sujeto mitente. En su papel de mitente evalúa de forma positiva el triunfo sobre el sujeto de estado. En este caso, el Capitán. Esto porque, al final, aunque Pedro muere, derrota al Capitán. Esta derrota se da a nivel de la razón. El torturado se vale de argumentos y estrategias pasivo-agresivas para vencer al Capitán. Su silencio y giro en la conversación le bastan para destruir emocionalmente al militar en cuestión. Ver parlamento:

## **“Capitán**

Entonces... se lo pido a Pedro, se lo ruego a Pedro. ¡Me arrodillo ante Pedro! Apelo no al nombre clandestino sino al hombre. De rodillas se lo suplico al verdadero Pedro.

## **Pedro**

(Abre bien los ojos, casi agonizante). ¡No... coronel!

Las luces iluminan el rostro de Pedro.

El Capitán, de rodillas, queda en la sombra”. (p. 86)

Respecto al PN “Obtención de información” que no se realiza, el Capitán se da cuenta de que todas sus acciones no influyen en Pedro quien actúa como sujeto agente. El Capitán en su papel mitente evalúa este resultado como negativo. Asimismo, en su papel de sujeto de estado se sabe derrotado por estar, permanecer desunido a su objeto de valor.

Pedro como agente no se convence con los valores propuestos por el Capitán. Esto provoca que Pedro en su papel de sujeto agente del antiPN acepte los valores propuestos por su papel mitente: la lealtad y la razón.

## **5.4. Componente descriptivo**

En esta etapa del análisis se procede a describir los elementos que completan una obra, este caso, el guion teatral. Por supuesto que esta descripción no es antojadiza, pues se busca que esta descripción conduzca a encontrar más elementos de significado de la obra en cuestión.

Para esta fase se inicia con la identificación de las figuras y la descripción de sus semas.

### ***5.4.1. Figuras***

Debido al carácter de la obra, se puede identificar a estas figuras: Pedro, Capitán, salón de interrogatorio, sala de tortura, luz y sombra, violencia.

### **5.4.2. Conjuntos figurativos**

Estos se refieren a las características o semas que tiene cada figura. Al inicio de la obra la figura del Capitán se presenta con estos conjuntos figurativos: militar, anticomunista, violento, agresivo, prepotente y autoritario. Poseedor del control total de la situación. Además se muestra manipulador ya que le menciona a Pedro información que posee de su esposa y su hijo para obligarlo a hablar. Ejemplo:

#### **“Capitán**

¿Cuánto tiempo llevan de casados? ¿Es cierto que el último veintidós de octubre celebraste tus ocho años de matrimonio? ¿Le gustó a Aurora la espiguita de oro que le compraste en la calle Sarandí?” (p.19)

También presenta a Pedro asustado, temeroso y silencioso, en oposición al Capitán que es quien habla en toda la primera parte de la obra. Los torturadores se caracterizan por ser brutales. Ellos nunca hablan, esto se comprueba porque ellos no tienen un solo parlamento en toda la obra, sin embargo son mencionados por el Capitán.

Ejemplo:

#### **“Capitán**

Ahora bien, te aclaro que aquí mismo hay otros que son casi inhumanos. (...) ¿O no sabés que entre nosotros hay interrogadores “malos”, casi bestiales, esos que son capaces de deshacer al detenido, y están los “buenos”, los que reciben al preso cuando viene cansado del castigo brutal (...)” (p. 16 y 17)

Para el presente análisis se presentan en una tabla que incluye las figuras clasificadas según personajes, espacios y tiempos.

Tabla 3  
Figuras

<b>personajes</b>	<b>espacios</b>	<b>tiempos</b>
Pedro: asustado, poco atlético, silencioso, inteligente, sin poder, víctima.	Sala de interrogatorio: lugar iluminado, limpio, lugar destinado para hablar, lugar del descanso de la violencia física.	Día: momento del interrogatorio, del descanso de la tortura física (luz)
Capitán: poderoso, agresivo, violento, fuerte físicamente, prepotente, victimario.	Sala de tortura: oscura, sucia, lugar de los golpes físicos (degradación física).	Noche: momento de la tortura, de los golpes físicos, (sombra).
Torturadores: violentos, agresivos, despiadados, victimarios	Adentro: lugar clandestino que priva de la libertad	Principio: momento de estar vivo
	Afuera: lugar para recuperar la libertad, lugar visible.	Final: momento de la muerte física de Pedro, momento de la derrota moral del Capitán.

Las figuras se describen tomando en cuenta los elementos que se oponen entre sí.

### ***5.4.3. Temas descriptivos***

A partir de los conjuntos figurativos se puede observar elementos que se relacionan por sus significados. Estos dan como resultado un tema descriptivo. Ver tabla.



Tabla 4

Los conjuntos figurativos

Temas descriptivos	Conjuntos figurativos
Violencia	Este es el tema más repetitivo en la obra. Está presente en los parlamentos del Capitán y en los parlamentos de Pedro. Asimismo en la descripción que se hace de los torturadores. También en las acotaciones cuando indican el tipo de tortura que se ha propinado a Pedro y cuando explican la situación física del detenido y otros capturados. Otro elemento relacionado con este tema es la capucha. Elemento que atemoriza porque impide a los detenidos ver quién los golpea.
Autoridad	Símbolo de poder violento. Personificada en el Capitán y en la obediencia que siguen los torturadores hacia la figura del militar quien tiene un cargo superior a ellos.
Argumentos	Presentes en todos los parlamentos de ambos sujetos.

Los conjuntos figurativos se explican a partir de los significados que más se repiten y se relacionan de las figuras.

## 5.5. Estructuras profundas

En esta etapa se analizan a las estructuras que pasan del plano superficial y dan orden lógico y profundo al discurso.

### 5.5.1. *Isotopías*

Para localizarlas hay que identificar los semas que tienen en común las figuras que ya fueron presentadas en el componente descriptivo. Estas se relacionan con: el dolor, el bienestar físico, la vida, la muerte, poder, intelecto o razón.

### 5.5.2. Oposiciones

Estas se refieren a las isotopías semánticas que se han localizado en todo el texto durante los pasos del análisis. Los conjuntos figurativos que la obra presenta originan un sistema de relaciones que conduce a la identificación de oposiciones. Estas son elementos generales que organizan cadenas de significados.

vida	Vs.	muerte
lealtad	Vs.	traición
razón	Vs.	violencia física
dignidad	Vs.	humillación
poder	Vs.	no poder
saber	Vs.	no saber
civil	Vs.	militar
luz	Vs.	sombra
amor	Vs.	odio
colectivismo	Vs.	individualismo

Estas oposiciones han surgido de cada paso del análisis y permiten ver los ejes por los que la obra se mueve. Gracias a ellas se puede determinar que las acciones de Pedro se sitúan en torno a un elemento común que tiene que ver con su convicción de no traicionar. Este hecho se nota desde el inicio con su silencio.

El Capitán, en cambio, plantea a Pedro una salvación individual en oposición al bienestar del grupo. En este sentido, se observa que el militar basa sus argumentos y ofrecimientos en el logro de mantener los bienes individuales de Pedro: su trabajo, su casa, su familia a cambio de traicionar/delatar al grupo (colectividad).

Pedro se basa en su convencimiento de la prevalencia del bien colectivo. Todos los argumentos planteados por el Capitán no lo convencen para traicionar al grupo. Es importante mencionar que, a lo largo del análisis, se observa cómo los parlamentos del Capitán se inclinan por lo individual: salvación de una persona a cambio de entregar a cuatro, salvar los bienes individuales, mantener el prestigio personal de oficial que es, salvarse él mismo a través de sus actos violentos a cambio de la muerte de cinco o más personas. A diferencia de los actos de Pedro que antepone la seguridad de su grupo antes que a sus bienes, su familia y su vida misma, la que pasa a un segundo plano., que a su vez protege al movimiento insurgente, a sus bienes, su familia, su vida misma pasa a un segundo plano.

Estas relaciones se pueden graficar en el siguiente cuadro semiótico. En ellos se representan las relaciones y operaciones establecidas entre los elementos localizados en *Pedro y el Capitán*.

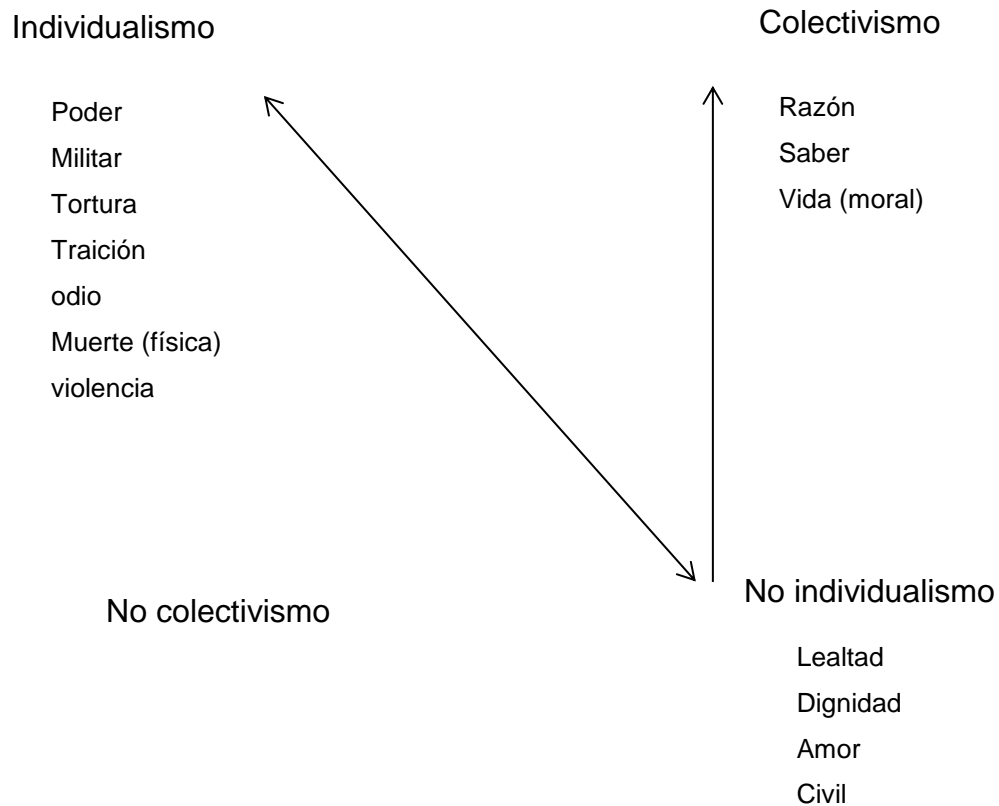


Figura 4. Se presenta el cuadro individualismo Vs colectivismo.

- **Individualismo - no individualismo**

Los valores transitan del individualismo hacia el no individualismo porque los argumentos que apelan al bienestar físico, conservación de bienes, traición y familia son rechazados por Pedro. Todas las propuestas del Capitán se marcan dentro de lograr información que le mantenga en una situación de control, poder y prestigio individual. Pedro, en cambio, antepone sus ideas de protección al grupo y no delata.

- **No individualismo – colectivismo**

Las acciones de Pedro realizan un recorrido del no individualismo hacia el colectivismo. Primero, no traiciona, no delata. Ama a su familia pero sabe que la delación implica un daño más grave que su desaparición personal. La propuesta del Capitán no vence a sus convicciones que giran en torno a proteger la colectividad. Sus razones las basa en el amor hacia su familia y el grupo. A diferencia del Capitán a quien solo le importa él mismo, su prestigio y la mantención de autoridad.

Según el cuadro de oposiciones y los recorridos de las operaciones y relaciones se establece que la obra valora positivamente al colectivismo. El personaje de Pedro realiza todas sus acciones dentro del eje que va desde la negación del individualismo a la implicación del colectivismo. Valor que queda afirmado y que engloba toda la postura de los “comunistas” personificados en Pedro.

El Capitán se ubica en el eje del individualismo con sus elementos: poder, el ser militar, tortura, traición, muerte y violencia. Estas estrategias utilizadas por él no logran su objetivo: la información para capturar a más insurgentes.

### ***5.5.3. Balance general***

La obra *Pedro y el Capitán* muestra un programa narrativo principal, un antiPN y dos adyacentes. El primer programa centrado en la figura del Capitán (Obtener información) queda virtualizado porque no se logra el objeto deseado por el sujeto de estado que en este caso es el Capitán. Se logra visualizar que dicho personaje utiliza estrategias que lo ubican dentro del individualismo: lo promueve a través de sus ofrecimientos y amenazas y lo persigue a través de querer mantener su prestigio y control. Sus argumentos no convencen porque son planteados a través de la violencia y conducidos hacia ella. Con ello surge el antiPN (No otorgar información) que es un programa que sí se realiza debido a que Pedro, que cumple el papel de sujeto agente, logra ocultar la información. De este programa surge un PN adyacente. Este aunque es poco claro, da como resultado el “Empoderamiento de Pedro”. Dicha toma del poder se logra a través de la capacidad argumentativa de Pedro. Aunque Pedro llega a utilizar algunos de los mecanismos empleados por los militares como la violencia psicológica y agresiones verbales, sus argumentos logran desbaratar las emociones del Capitán. Esto trae como consecuencia la pérdida paulatina de poder y control que ejerce el militar y, además, la ocultación de los datos requeridos.

Es muy importante mencionar que la visualización del PN adyacente de Pedro evidencia el PN adyacente del Capitán: “Deterioro físico de Pedro”. Este es otro PN que se cumple porque los torturadores terminan con la vida de Pedro. Sin embargo se hace énfasis en esta muerte física que implica, a su vez, la muerte emocional del Capitán. Con la muerte física de Pedro el Capitán evalúa negativamente todas sus acciones ya que lo mantienen desunido a su objeto de valor (información).

La convicción colectiva personificada en Pedro triunfa sobre el individualismo planteado en la figura del Capitán.

## Conclusiones

1. Los papeles actanciales representados por Pedro y el Capitán sufren transformaciones semánticas. Pedro como víctima pasa a desempeñar el papel de victimario a través de sus razonamientos, los cuales llevan al Capitán a desempeñar el papel de vencido. Por lo tanto se da una transmutación de papeles.
2. El sujeto Capitán sufre una transformación provocada por las estrategias argumentativas (a la vez agresivas) utilizadas por Pedro. Dicho sujeto se presenta al inicio como un ser dominante, violento y controlador. Al final este sujeto se transforma en un sujeto vencido, sin control y dominado.
3. Los sujetos constituidos en *Pedro y el Capitán* personifican dos grandes corrientes políticas que se oponen: individualismo contra colectivismo. Mientras Pedro engloba los valores promovidos por un sentimiento colectivo: el bien común, la lealtad. El Capitán personifica los antivalores propuestos por el individualismo: bienes individuales, prestigio, poder.
4. La obra plantea el triunfo del colectivismo sobre el individualismo a través de la razón e inteligencia. El personaje Pedro logra vencer al personaje Capitán sin utilizar la violencia física. El Capitán es vencido a través de argumentos que implican el paso de la no violencia hacia el razonamiento, actividad que solo puede lograr el civil en oposición al militar a quien todo el parlamento no le sirvió para lograr su objetivo.
5. La propuesta ideológica de Mario Benedetti retrata a los civiles como seres que pueden vencer a través del argumento y la razón. Los ubica dentro del colectivismo y propone que este debe triunfar sobre el individualismo promovido por los militares. La actividad insurgente se une a un pro-

grama de vida moral y la tortura se une a un programa de muerte física pero también una muerte emocional que experimentan los militares.

6. Mario Benedetti proyecta una visión del mundo a través de sus obras. Algunos elementos de esa visión son maniqueístas porque establecen dos categorías absolutas personificadas en el bueno (Pedro) y el malo (Capitán).
7. La obra propone al sujeto Capitán como un ser violento y traidor, en oposición a Pedro a quien lo caracteriza como un ser inteligente y leal.
8. Las acotaciones permiten visualizar el carácter de los personajes y las condiciones físicas y ambientales de la obra. Esto conduce a identificar los temas que conforman los conjuntos figurativos de los sujetos de la obra.

## Glosario

**Actante:** Espacios, tiempos o sujetos que aportan significado dentro de la obra.

**Cambio de estado:** Paso de una forma de estado a otra. Puede ser por unión ( $S_1 \wedge O$ ) o cambio por desunión ( $S_1 \vee O$ ). La fórmula se lee así: sujeto de estado unido a objeto de valor, sujeto de estado desunido a objeto de valor, respectivamente.

**Capacidad:** Condiciones que reúne el sujeto agente para realizar un cambio de estado.

**Conjunto figurativo:** Es el contenido de una figura, su uso particular en el texto, es decir, adquiere significado según el contexto de la obra y solo para esa obra. Una figura solo

**Influjo:** Fase en la que el sujeto mitente actúa a través de la persuasión, manipulación, seducción u obligación para lograr que el sujeto agente realice una determinada acción que dé como resultado un cambio por unión o desunión de un sujeto de estado y su objeto de valor.

**Isotopía:** Repetición, en un texto, de figuras pertenecientes a una misma categoría.

**Maniqueísmo:** Postura ideológica que plantea dos ideas contrarias y opuestas entre sí, sin puntos intermedios: bueno/malo, blanco/negro.

**Mitente:** Sujeto encargado de realizar el influjo y la valoración.

**Objeto valor:** Objeto principal del cambio que el texto relaciona con el sujeto de estado por unión o desunión. En el caso de *Pedro y el Capitán*, un objeto de valor es la información.

**Sujeto agente:** Sujeto encargado de hacer la realización. Recibe la influencia del mitente.

**Sujeto de estado:** Sujeto relacionado (por unión o desunión) con un objeto de valor. El sujeto de estado puede desempeñar, algunas veces, el papel de sujeto agente.

**Valor:** relación dialéctica entre sujeto – objeto. Un objeto es considerado como valioso por el pensamiento y práctica que de él haga un sujeto.

**Virtual:** Potencial, que parece pero no es.



## Bibliografía

1. Benedetti, M. (2012) *Pedro y el Capitán*. México, Prisa Ediciones.
2. Bobes Naves, M. (1989) *La semiología*. Madrid, Editorial Síntesis.
3. Equipo Cahiers Evangile. (1985) *Iniciación en el análisis estructural*. Navarra, Editorial Verbo Divino.
4. Fundación Mario Benedetti. (2011) *Mario Benedetti – Biografía*. Recuperado de [http://www.fundacionmariobenedetti.org/mario\\_benedetti/vida/](http://www.fundacionmariobenedetti.org/mario_benedetti/vida/)
5. Gálvez Acero, M. (1988) *El teatro hispanoamericano*. Madrid, Taurus.
6. Giroud, C.G. y otros. (1987) *Semiótica*. Navarra, Editorial Verbo Divino.
7. Greimas, A.J. y Courtés J. (1990) *Semiótica*. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid, Editorial Gredos.
8. Grupo de Entrevernes. (1982) *Análisis semiótico de los textos*. Madrid, Ediciones Cristiandad.
9. Oliva, C. (1990) *Historia básica del arte escénico*. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A.
10. Oliva, C. (2000) Apuntes sobre historia del teatro: hacia el camino de la verdad escénica. *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, No. 27, pp 15 – 80. Recuperado de:  
[http://www.fuesp.com/revistas/documentos/cilh\\_27/CILH\\_027\\_015%](http://www.fuesp.com/revistas/documentos/cilh_27/CILH_027_015%)
11. Peña, O. y Schmidhuber, G. El teatro hispanoamericano en el umbral de la posmodernidad 1960 – 1980. *Revista iberoamericana de literatura*, Vol. LIX, (Núm. 164 – 165), pp 469 – 473. Recuperado de:  
<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/lberoamericana>.
12. Pérez Beberfall, F. (1981, Enero – Junio). *Bibliografía de y sobre Mario Benedetti*. *Revista iberoamericana de literatura* Vol. XLVII, (Núm. 114 – 115). Recuperado de: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/lberoamericana>.
13. Schmidhuber, G. (1989) El modernismo hispanoamericano y el teatro. *Revista iberoamericana de literatura*, Vol. LV, (146 -147), pp 161 – 171. Recuperado de:  
<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/lberoamericana>.
14. Solórzano, C. (1995) *El teatro hispanoamericano contemporáneo*. México, Fondo de cultura económica.

15. Trancón Pérez, S. (2004) *Texto y representación: Aproximación a una Teoría crítica del Teatro* (tesis doctoral). Universidad Nacional a Distancia. Recuperado de: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/santiagoTrancon.pdf>
16. Universidad de San Carlos. (1995) *Anuario de Letras*. Guatemala, Editorial Universitaria.
17. Velásquez Rodríguez, C. (2006) *Teoría de la mentira, una introducción a la semiótica*. Guatemala, Ecoediciones.
18. Woodyard, G. (2010) Momentos clave en el teatro hispanoamericano del siglo XX. *Arrabal*, (7 – 8), pp 97 – 102. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipoDeBusqueda=ANUALIDAD&revistaDeBusqueda=168&claveDeBusqueda=2010>