

Olga Marina Ramírez Castañeda

**LA EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES Y SU VISIÓN DEL MUNDO
EN LA TRILOGÍA TEATRAL LOS NATAS DE MANUEL GALICH**

Asesora: Doctora Gladys Tobar Aguilar



**Universidad de San Carlos de Guatemala
Facultad de Humanidades
Departamento de Letras**

Guatemala, Julio de 2016

Este trabajo fue presentado por
la autora como trabajo de tesis
de Licenciada en Letras

Contenido

Introducción	7
1. Marco conceptual	9
Antecedentes	9
Justificación	11
Definición del problema	11
Alcances y límites	11
2. Marco contextual*	11
Biografía y obra de Manuel Francisco Galich López	98
Contexto histórico internacional	101
Contexto histórico nacional	101
*Estos items están contenidos en los Apéndices A, B y C	
3. Marco teórico	12
Géneros literarios	12
Género dramático	12
3.01 Clasificación de las obras dramáticas	13
El texto dramático	15
3.02 Concepto y lenguaje	15
3.03 Niveles de análisis	16
Análisis funcional	17
Análisis dramático	17
Análisis genético estructural	17
Análisis actancial	17
3.04 Elementos para el análisis del texto dramático	18
Argumento	18
Personajes	18
Técnicas de caracterización de personajes	19
Clasificación de los personajes	20
El tiempo	21
Clasificación del tiempo	21
El espacio	22

Sociología de la literatura	22
Análisis sociológico según Juan Ignacio Ferreras	23
3.05 Génesis de la obra	23
Relaciones y mediaciones	24
Relaciones, forma y contenido	24
3.06 Estructura de la obra	26
Estructura formal y visión del mundo	26
3.07 Función de la obra	28
Función de la obra y cambios de función	28
Funciones de la literatura	29
Semiótica	30
Análisis semiótico según Algirdas Julien Greimas	30
3.08 Nivel superficial	30
Componente narrativo. Programa narrativo	31
Realización	31
Capacidad	32
Influjo	32
Valoración	32
Carácter polémico del relato	32
Principios de clasificación de los elementos	33
Componente descriptivo	33
Figuras	33
Conjuntos figurativos	34
Temas descriptivos	34
Papeles temáticos	34
3.09 Nivel profundo	34
Semas	35
Isotopías	35
Oposiciones	35
El cuadrado semiótico	35
Relaciones y operaciones	36
Corrientes literarias en segunda mitad del siglo XIX y primera del siglo XX en Hispanoamérica	37
3.10 Realismo	37
3.11 Naturalismo	38
3.12 Costumbrismo	39
3.13 Vanguardias literarias	40
3.14 Bertolt Brecht y el teatro Épico	41
Comparación entre el teatro tradicional y el teatro épico	42
Función del ámbito teatral	43
Función del actor	44

Tarea del espectador	44
Resultados que se persigue y que se obtiene	44
Elementos del teatro épico	45
El teatro hispanoamericano en la segunda mitad del siglo XIX y siglo XX	45
3.15 El teatro en la Región del Río de la Plata	46
Florencio Sánchez	47
La literatura y el teatro en Guatemala en el siglo XX	48
3.16 Generaciones literarias	48
4. Marco metodológico	50
Objetivos	50
4.01 Objetivo general	50
4.02 Objetivos específicos	50
Metodología	51
4.03 Método sociológico	51
4.04 Metodología semiótica	52
5. Marco operativo	52
Aplicación de método sociológico a la trilogía <i>Los Natas</i>	52
5.01 Génesis	52
Tiempo primero: <i>Papá Natas</i>	52
Tiempo segundo: <i>La mugre</i>	53
Tiempo tercero: <i>El último cargo</i>	54
5.02 Estructura	55
Tiempo primero a tercero: <i>Papá Natas, La mugre y El último cargo</i>	55
5.03 Función	55
Tiempos primero a tercero: <i>Papá Natas, La mugre y El último cargo</i>	55
Resultado de los elementos analizados en la trilogía <i>Los Natas</i>	56
5.04 Argumentos	56
5.05 Personajes	58
5.06 Tiempo y espacio	60
Aplicación de la metodología semiótica a la Trilogía <i>Los Natas</i>	60
5.07 Tiempo primero: <i>Papá Natas</i>	60
Nivel superficial	60
Componente narrativo. Programa narrativo	60
Realización	61
Capacidad	62
Influjo	62
Valoración	63
Componente descriptivo	63

Calificación de los actantes	65
Nivel profundo	68
5.08 Tiempo segundo: <i>La Mugre</i>	69
Nivel superficial	69
Componente narrativo. Programa narrativo	69
Realización	72
Influjo	78
Capacidad	78
Valoración	78
Componente descriptivo	78
Nivel profundo	79
5.09 Tiempo tercero: <i>El último cargo</i>	80
Nivel superficial	80
Componente narrativo. Programa narrativo	80
Realización	81
Capacidad	86
Influjo	86
Valoración	86
Componente descriptivo	87
Nivel profundo	88
5.10 Cuadrado semiótico general	89
Síntesis de la aplicación de la metodología semiótica	90
Análisis de la evolución de la visión del mundo en los personajes	91
6. Conclusiones	93
Referencias	95
Apéndices	97
Apéndice A: Biografía y obra de Manuel Francisco Galich López	98
Apéndice B: Contexto histórico político internacional	101
Apéndice C: Contexto histórico político nacional	101

Introducción

Manuel Francisco Galich López es una figura sobresaliente en el teatro guatemalteco del siglo XX. Fue iniciador, a partir de 1930, del teatro moderno, debido al carácter innovador de sus obras y a las nuevas técnicas utilizadas. Por su obra teatral ha sido objeto de reconocimiento en el ámbito nacional e internacional. La Academia Guatemalteca de la Lengua correspondiente a la Real Academia Española lo declaró Dramaturgo Nacional, en mayo de 2016.

Su obra teatral *Los Natas* trata de la historia de la familia Natas durante un período que se extiende desde la dictadura del General Jorge Ubico Castañeda, la Revolución de Octubre de 1944 y la década del 60 y comprende las siguientes obras desarrolladas en tres tiempos cronológicos sucesivos: *Papá Natas* (1938-40), *La mugre* (1944-1952) y *El último cargo* (1966).

En estas obras se pudo apreciar la variabilidad del comportamiento de los personajes a través del tiempo y de las circunstancias en que les tocó vivir. Algunos en sentido positivo y otros en el negativo. Manuel Galich se lamenta de que una generación brillante con ideología y principios revolucionarios, haya cambiado y se haya transformado en viejos traidores a sus ideales de antaño y se hubieren enriquecido y acomodado en los siguientes gobiernos de turno.

Este trabajo de tesis sobre la trilogía teatral *Los Natas* constituye un pequeño aporte para el conocimiento del teatro de Manuel Galich, tanto para las generaciones presentes como para las futuras generaciones.

Para la realización de esta investigación se desarrollaron, en su orden, los siguientes marcos de investigación: conceptual, contextual, teórico, metodológico y operativo.

En el marco conceptual se dieron a conocer:

- La existencia de trabajos previos sobre el teatro de Manuel Galich expuestos principalmente en artículos de publicaciones periódicas, seminarios, catálogos y tesis de graduados de Literatura de universidades del país y de otras universidades y organizaciones fuera del mismo.

- La importancia de la obra teatral de Manuel Galich, principalmente por la introducción en sus obras de nuevas técnicas teatrales, por el cultivo del teatro costumbrista y el teatro político y por la necesidad de dar a conocer su teatro tanto a nivel nacional como a nivel internacional.

- El problema a investigar, como su título lo expresa, es: La evolución de los personajes y su visión del mundo en la trilogía teatral *Los Natas*.

Al marco contextual le corresponde la biografía del autor y una descripción detallada del contexto histórico político internacional y nacional. Por lo extenso de los mismo se transfirieron al final de la tesis en los Apéndices A y B y C.

En el marco teórico se presentan las categorías que sirvieron de sustentación para la realización de este trabajo, entre otras: el género dramático, el texto dramático, Sociología de la literatura, Sociología de la literatura según Juan Ignacio Ferreras, funciones de la literatura, la Semiótica, el

Análisis Semiótico según Algirdas Julien Greimas, corrientes literarias en la segunda mitad del siglo XIX y primera del siglo XX, el teatro hispanoamericano en la segunda mitad del siglo XIX y siglo XX en Hispanoamérica y la literatura y el teatro en Guatemala en el siglo XX.

En el marco metodológico, a las obras de la trilogía teatral *Los Natas*, se le aplicaron los lineamientos expuestos por Juan Ignacio Ferreras en sus *Fundamentos de Sociología de la literatura* centrados principalmente en la génesis, estructura y función de la obra, y los fundamentos teóricos de Algirdas Julien Greimas correspondientes a los niveles superficial y profundo. Se tomó como base lo expuesto por el Grupo de Entrevernes en *Análisis semiótico de los textos. Introducción – teoría – práctica*. En este marco se incluyen los objetivos y la metodología a seguir en el proceso de análisis.

En el marco operativo se llevó a cabo primero, el análisis sociológico y luego el análisis semiótico de cada una de las obras, que constituyen la trilogía teatral *Los Natas*.

Finalmente se dan las conclusiones del trabajo, se presentan las referencias y los apéndices A, B, y C. que como fue dicho, corresponden a la biografía del autor y a un detalle de los acontecimientos histórico políticos internacionales y nacionales.

La lista de referencias, las citas en el texto, la estructuración de los diferentes capítulos y la alineación de los números de páginas están basadas en el *Manual de Publicaciones* de la American Psychological Association. 3a. edición en español, publicada en 2010 y traducida de la 6ª edición en inglés, publicada también en 2010.

1. Marco conceptual

Antecedentes

Con el propósito de conocer los estudios realizados sobre la obra literaria del dramaturgo guatemalteco Manuel Francisco Galich López, se llevó a cabo una investigación bibliográfica a través de los catálogos electrónicos de la Biblioteca Central y Biblioteca de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala, la Universidad Rafael Landívar y la Universidad del Valle de Guatemala, tres universidades donde se imparte la carrera de Letras a nivel de licenciatura.

Se revisó el *Catálogo de Tesis del Departamento de Letras 1954-2013* (versión preliminar inédita) de la Facultad de Humanidades de la USAC elaborado por estudiantes del Ejercicio Profesional Supervisado (EPS) bajo la responsabilidad de INESLIN, el cual contiene descritas 198 tesis correspondientes a los graduados durante el período indicado.

Se encontraron las siguientes tesis de grado relacionadas:

Carrera, Galindo, Mario Alberto (1982). *Ideas políticas en el teatro de Manuel Galich*.

Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades. 48 p.

Esta tesis no analiza una obra específica ni aplica un método determinado, sin embargo da a conocer el procedimiento empleado que consistió en: lectura de las obras del autor, conocimiento de diversas corrientes del teatro contemporáneo, estudio de ideas políticas, de tendencias costumbristas, y crítico sociales.

Montenegro Muñoz, María Raquel (1994). *Análisis socio-ideológico de la dramaturgia de Florencio Sánchez y su irradiación al teatro guatemalteco*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades. 125 p.

La autora utilizó como método de investigación, la versión sobre crítica sociológica propuesta por Arturo Arias en *Hacia una crítica sociológica de la literatura* que a su vez se basa en los principios expuestos por Lucien Goldman. Hace una comparación entre los rasgos socio-ideológicos de Florencio Sánchez y los de Manuel Galich y compara la obra *M'ijo el doctor* de Sánchez con *M'hijo el bachiller* de Galich.

Lemus Hernández, Juan Carlos (2012). De *El canciller Cadejo hacia Operación Perico: la Transición ideológica de Manuel Galich*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades. 131p.

Utilizó principalmente el método sociológico propuesto por Lucien Goldman en su obra *La sociología de la literatura* y lo propuesto por Enrique Anderson Imbert en *Métodos de crítica literaria*. Tomó en cuenta las indicaciones de Dante Liano en *La crítica literaria*.

Para el análisis de los personajes, se basó en lo expuesto por Juan Villegas en su *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Analiza dos obras de teatro de Galich, con el objeto de

demostrar su evolución ideológica. *El canciller Cadejo*, escrita en 1940 que es una crítica a la dictadura de Jorge Ubico y *Operación Perico* (2ª. versión), escrita en 1948, que es una crítica a las dictaduras del mundo.

Respecto a libros escritos por y sobre Manuel Galich se localizaron tres títulos relacionados: *Del pánico al ataque*, de Manuel Galich, editado por la Editorial Universitaria en 2001; *La obra dramática del doctor Manuel Francisco Galich López*, de Víctor Hugo Cruz, editada por la Editorial Universitaria, v.1, 1989 y v.2, 1991; y *Sobre seis literatos guatemaltecos* de Carlos Hugo Monsanto Dardón, editada por la editorial Piedra Santa en 1979.

Se revisó el archivo de seminarios y estudios monográficos de la Dirección del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades, pero no se encontró ningún trabajo relacionado con Manuel Galich, sin embargo se obtuvo copia del Seminario de Literatura Guatemalteca 2013 titulado *Estudio estilístico de diez obras de Manuel Galich en el centenario de su natalicio* a cargo de los cursantes del Seminario. Para el análisis de las obras utilizaron el Método de Raul H. Castagnino expuesto en *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, que aplicó a las obras: *Correvedile*, *La risa*, *El ciervo y la oveja*, *siendo juez el lobo*, *M'hijo el bachiller*, *El tren amarillo*, *Ida y vuelta*, *Entre cuatro paredes*, *La mugre*, *Papá Nata* y *Ropa de teatro*, *vitrina de maniqués*. Su objetivo fue identificar cuáles eran los elementos narrativos formales predominantes en las diez obras dramáticas antes mencionadas.

De los catálogos electrónicos de las otras dos universidades privadas: Landivar (URL) y Del Valle de Guatemala (UVG), se obtuvo listados de tesis de graduados en Letras, obras de teatro y libros escritos por Manuel Galich y libros relacionados con el mismo.

Entre las obras de teatro: *El retorno*, por Editorial Mínima, 1938, (URL); *El señor Gukup cakix*, por la Tipografía Nacional, en 1939 (URL); *El canciller cadejo: historia de espantos*, por el Ministerio de Educación Pública, en 1945 (URL); *Ida y vuelta*, por la Tipografía Nacional, en 1949, (URL,UVG); *Tres obras de teatro: El pescado indigesto*, *El tren amarillo*, *El desgraciado incidente del reloj*, por el Ministerio de Cultura y Deportes, en 2013 (URL, UVG) ; *Mi hijo el bachiller*, *La mugre*, *Papá Natas* y *De lo vivo a lo pintado*, por el Ministerio de Educación Pública, en 1953 (URL, UVG).

Entre los libros escritos por Galich: *Del pánico al ataque*, editado por Tipografía Nacional en 1949 (UVG) y por la editado por la Editorial Universitaria en 1977 (URL), *Por qué lucha Guatemala: Arévalo y Árbenz dos hombres contra un imperio*, 2ª. ed., por Editorial Cultura, en 1994 (URL) y de Carlos Hugo Monsanto Dardón: *Sobre seis literatos guatemaltecos*, por Editorial Piedra Santa, en 1979 (URL, UVG).

Al consultar los listados de tesis de graduados en Letras, mencionadas anteriormente, se constató que no existía ninguna investigación relacionada con la evolución de los personajes y su visión del mundo en la Trilogía Los Natas, ni con el problema planteado, y los objetivos propuestos en la presente investigación.

Justificación

La obra dramática de Manuel Galich produjo cambios en la manera de hacer teatro en Guatemala, al introducir nuevas técnicas del teatro moderno utilizadas en Europa y otros países de Hispanoamérica, como el teatro costumbrista, el teatro político y, en general, llevar a cabo, a través de sus obras, una crítica social.

El análisis de sus tres obras de teatro, en su versión escrita, que constituyen la trilogía *Los Natas*, las cuales refieren momentos históricos y socioeconómicos continuos del país, y la aplicación de nuevas técnicas teatrales, muestran los alcances y evolución de su teatro, los cuales se analizarán y darán a conocer.

La obra dramática escrita de Manuel Galich, así como las representaciones teatrales de las mismas no han sido suficientemente conocidas ni apreciada por los guatemaltecos, salvo en las décadas 60s y 70s, con excepción de algunos institutos y colegios secundarios en que se ha programada la lectura de algunas de sus obras y aún se han organizado en ellos, algunas representaciones teatrales. También han sido conocidas por el sector académico de las universidades y estudiosos o aficionados por la literatura y el teatro.

La obligada ausencia de Manuel Galich fuera del país y su residencia posterior en Argentina y Cuba fue la causa del desconocimiento de su persona, lo cual por el contrario ha sido admirada y comentada favorablemente por intelectuales y literatos de otros países en donde también le han otorgado merecidos reconocimientos.

Definición del problema

¿Cuál es la visión del mundo que ofrecen los personajes en la trilogía teatral *Los Natas*?

Alcances límites

Este trabajo de tesis cubrirá las obras dramáticas *Papá Natas* (1938), *La mugre* (1953) y *El último cargo* (1979) que forman parte de la trilogía *Los Natas* en su versión escrita. A cada una de ellas se le aplicará, para su análisis, el método sociológico complementado con el método semiótico y se realizará una síntesis que engloba a las tres para establecer la visión del mundo de los personajes.

2. Marco contextual

La vida del autor y la historia política social y cultural deben ser tomadas en cuenta, porque la obra literaria es histórica y social, tiene un tiempo y un espacio y es un producto elaborado por la sociedad. En este marco se hará una síntesis de la biografía del autor, de los hechos históricos internacionales y de los hechos históricos nacionales. (Véase Apéndices A y B y C).

3. Marco teórico

Géneros literarios

Las obras literarias se dividen en tres grandes géneros: lírico, épico y dramático. Sobre el género lírico Enrique Muñoz Meany expresa en su *Preceptiva literaria* (1951):

Representa la exaltación de la personalidad del poeta, la revelación de su intimidad espiritual. El poeta abre su alma prescindiendo del mundo exterior para comunicar directamente a los demás sus propios afectos, sentimientos y pasiones. Toda composición lírica es siempre el reflejo más o menos fiel del estado de ánimo que la inspira, ya sea de placer y de alegría, ya de tristeza y de dolor (p. 274).

Este género se caracteriza por su subjetividad. Comprende diversas manifestaciones como el soneto, la oda, la elegía, la balada, el romance, etc.

El género épico, por el contrario, es objetivo porque el autor hace abstracción de su personalidad y narra hechos históricos o presentes, verídicos o imaginarios. Sus principales realizaciones han sido la epopeya, el cuento y la novela.

El género dramático es objetivo y subjetivo. Es objetivo porque igual que en el género épico el autor desaparece, no se manifiesta, sino que deja la acción en manos de sus personajes, pero en sus descripciones puede haber bellas exposiciones líricas. Sus realizaciones mayores son la tragedia, la comedia y el drama.

Género dramático

La palabra *drama* deriva del verbo griego *draoo*, que significa yo hago, yo ejecuto y encierra la idea de acción. Se caracteriza por su capacidad de ser representado y porque ocurre en el presente, no como en el género épico que ocurre en el pasado (Muñoz Meany, pp. 327-328).

El Diccionario de la Lengua Española la define así: “1. Del latín drama. Obra perteneciente a la poesía dramática 2. Obra de teatro o de cine en que prevalecen acciones y situaciones tensas y pasiones conflictivas”.

El contenido de una obra dramática comprende las siguientes tres partes: exposición, nudo y desenlace. En la exposición se da a conocer al lector (o espectador en caso de una representación teatral) la acción que se va a desarrollar; presenta además, a los personajes, el espacio y el tiempo en que se desenvuelven. En el nudo, que también se llama intriga o enredo, se presenta el desarrollo de la acción en su punto más interesante y culminante, además de caracterizar mejor a los personajes de acuerdo a sus intereses y pasiones. En el desenlace se da la solución a la intriga. Este debe ser lógico, natural y verosímil aunque imprevisto, pues de otra manera se perdería el interés por la obra.

La obra dramática se divide en actos, cuadros y escenas. El acto también llamado jornada, es cada parte importante de la obra dramática que el dramaturgo considera importante de separar. Se anuncia su inicio o fin con la subida y bajada del telón. Estas interrupciones en la representación sirven además para dar descanso a los actores y a los espectadores.

El teatro griego no tenía establecida esta división que fue introducida más tarde por los autores latinos de teatro. Se sabe que Horacio determinó que toda representación teatral debía estar constituida por cinco actos, lo cual fue practicado por Shakespeare, Shiller y Corneille. Más tarde Hegel recomendó tres actos. Ahora bien los dramaturgos modernos utilizan dos, tres y cinco actos según sea la extensión de la obra y sus características (Muñoz Meany, p. 331).

Las escenas son los segmentos de los actos en que actúan los mismos personajes. Se determinan por la entrada o salida de los mismos.

El cuadro es el cambio de decoración o escenografía dentro de un acto, producido por el cambio de lugar de las acciones. Sirven no solo para indicar los cambios de escena, sino también para atenuar la excesiva duración de algunos actos.

En la antigüedad se exigía para la representación teatral lo que se conoció como: Unidades clásicas aristotélicas o Ley de las tres unidades, establecidas por Aristóteles: *La* unidad de tiempo, unidad de lugar y unidad de acción. La unidad de tiempo consiste en que el tiempo sea el que dure la representación de la obra y que esta no debe excederse de un día. La unidad de lugar requiere que la obra se represente en un mismo lugar y la unidad de acción exige que el argumento sea uno, que las partes en que está dividida estén relacionadas con la acción principal y que los personajes mantengan sus respectivos caracteres.

La forma de elocución de la obra dramática es el diálogo. Los personajes utilizan para comunicar sus pensamientos: el diálogo, el monólogo, el soliloquio y el aparte. Los diálogos son las conversaciones que sostienen los personajes a lo largo de la obra. El monólogo y el soliloquio se utilizan cuando se presenta el discurso de un solo hablante que cree hallarse solo en la escena y en el que expresa su estado de ánimo o sus proyectos o pensamientos. En el soliloquio el parlamento del actor es más profundo y emotivo. En el aparte las palabras se pronuncian con un tono de voz más bajo dirigidas al público y que se supone los demás actores no escuchan.

3.01 Clasificación de las obras dramáticas

Las obras dramáticas se clasifican en obras mayores y obras menores. Las obras mayores son la tragedia, la comedia y el drama. Las obras menores derivadas de las anteriores son el drama lírico, el sainete, el entremés, el romance, la balada y la pastorela.

La tragedia es una obra de teatro en que las situaciones dramáticas desembocan en una catástrofe sangrienta. La palabra tragedia deriva de las voces griegas *tragos* que significa macho

cabrío y *ode* canto (Canto del macho cabrío). Se inició primitivamente en Grecia, durante las fiestas dionisiacas que estaban consagradas al dios Dionisio Baco, en la época de las vendimias.

Muñoz Meany dice que “los clásicos definieron la tragedia como la representación poética de una acción heroica y extraordinaria, en que intervienen altos personajes y cuyo desenlace es infausto”. Agrega que “se inspira en la sublimidad de las grandes acciones y en la belleza trágica de los héroes” (p. 334).

Las características que identifican a la tragedia son: el elemento patético, la fatalidad, el desenlace aciago y la nobleza de los protagonistas.

El coro fue un elemento que se usó en la fase inicial del teatro y fue un elemento importante en la tragedia antigua. Estaba constituido por conjuntos de vírgenes, de ancianos, de guerreros o de simples pobladores del lugar. Para Horacio, citado por Muñoz Meany (1951) el coro servía para “proporcionar descanso a los actores, entonar himnos en los intermedios de la representación, alentar al justo, execrar al delincuente y pedir a los dioses protección y auxilio” (p. 335).

Tespis inventó al personaje quien le habló al coro entablándose un diálogo entre el personaje y el coro. Se dice que esto fue el origen del nacimiento del teatro.

La Comedia puede definirse como “el género dramático en que se desarrolla una acción cuyo conflicto no es real, sino aparente, moviendo a risa por el tono festivo y agudeza de su expresión y por las situaciones de sus personajes” (Muñoz Meany, p.338). Igual que la tragedia tuvo su origen en las fiestas dionisiacas. Algunos pobladores se disfrazaban de sátiros, recorrían las calles de las aldeas haciendo bufonadas y burlándose de la gente.

En el caso de la comedia no se exaltan las acciones de los héroes sino se critican sus vicios, errores y vanidades en una forma cómica.

El drama es una tercera modalidad de la obra dramática. Se aparta de lo grandioso y heroico de la tragedia, y de lo ridículo y caricaturesco de la comedia, para tratar la problemática de las relaciones humanas.

De acuerdo al asunto que tratan los dramas, estos se clasifican en históricos, si la acción o los personajes son tomados de la historia; simbólicos, cuando utilizan símbolos y alegorías para abordar problemas morales; psicológicos cuando analizan caracteres y filosófico-sociales, si tratan problemas sociales.

El drama nació después del Renacimiento y su creador fue el dramaturgo inglés William Shakespeare quien humanizó el teatro antiguo. Sus personajes aunque desempeñan papeles heroicos o pasionales, son tipos tomados de la realidad. “Profundo conocedor del corazón

humano, su obra está llena de personajes que, a pesar de su relieve heroico y de las pasiones tempestuosas que los animan, son profundos, universales y definitivos” (Muñoz Meany, p. 344). Entre sus obras más sobresalientes están: *El rey Lear*, *Macbeth*, *Otelo*, *Julio Cesar*, *Romeo y Julieta* y *la Tempestad*.

En el Siglo de Oro, en España, se escribieron los primeros dramas de la lengua castellana. Calderón de la Barca fue uno de los más notables dramaturgos. Sus dos obras maestras fueron *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*. Lope de Vega, otro gran dramaturgo escribió, entre otras, *Fuenteovejuna* y *El caballero de Olmedo*. Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*; Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla* y *Don Gil de las calzas verdes*.

El drama floreció en Alemania con Lessing, Goethe y Schiller.

Influidos por el Romanticismo que surgió en el primer tercio del siglo XIX, en Francia, Víctor Hugo escribió *Cronwell*, *Hernani*, *Ruy Blas* y otros. Alfredo de Vigni, *Chatterton* y Alejandro Dumas (hijo) *La Dama de las Camelias*. En España el drama romántico surgió con Martínez de la Rosa, Larra, García Gutiérrez y Zorrilla. En el drama moderno Edmond Rostand (1868), neoromántico francés, con *Cirano de Bergerac*, y Henri Bernstein en Francia; Benavente y Linares Rivas en España; Haptmann y Sudermann en Alemania. El más distinguido dramaturgo de esa época fue Henrik Ibsen (1876), noruego, padre del drama realista. Fue autor de *Peer Gynt*, *Espectros*, *Hedda Gabler*, *Casa de muñecas* y otros.

En el drama contemporáneo, Gabriel D’Annunzio, italiano y Maurice Maeterlinck, belga, tienen muchos elementos líricos, Luigi Pirandello, italiano y Paul Géaldy, francés, rasgos psicológicos y Eugene O’Neill, estadounidense, Andreiev Leonidas, ruso, y Romain Rolland, francés, carácter revolucionario.

Los autores de teatro en América serán señalados en el ítem: El teatro hispanoamericano segunda mitad del siglo XIX y siglo XX, no. 3.15.

El texto dramático

3.02 Concepto y lenguaje

Juan Villegas en su obra *Nueva interpretación y análisis del texto dramático* (1991) nos dice respecto al texto dramático que:

Es un objeto en sí, como cualquier otra obra literaria y su modo de recepción es a través de la lectura (...) el texto dramático es literatura – creación del lenguaje- y que como tal debe ser leído e interpretado, en cuanto a lo que es y como un fin en sí. El texto dramático posee ciertas características que provienen de su virtualidad teatral – posibilidad de representarse- y que no se advierten en otros géneros literarios (p. 6).

Villegas nos dice además que el interés por lo dramático viene desde Aristóteles así como su carácter apelativo (expresiones lingüísticas, textos, etc. que pretenden influir en el receptor), como aspecto esencial de lo dramático.

La dramática entonces corresponde a una de las tres formas genéricas tradicionales en las cuales el lenguaje cumple una función diferente para realizar sus virtudes específicas. El lenguaje es predominante apelativo y la virtud específica que le corresponde es lo dramático.

Esta virtud no la consideramos una esencia sino una potencialidad cuya plasmación individualizada es histórica de acuerdo con las variantes en concepciones del mudo, la funcionalidad del arte dentro de una comunidad cultural y la intencionalidad del emisor con respecto a su potencial destinatario (Villegas, pp. 11-12).

El lenguaje apelativo se realiza en el diálogo de los personajes. Por medio del diálogo se configura de manera progresiva el mundo, se revelan los caracteres de los personajes, el medio en que viven, sus relaciones, etc.

Además del lenguaje apelativo, de acuerdo con Félix Martínez en su obra *Estructura*, citada por Villegas (1991), otro rasgo importante es la ausencia de un narrador. Martínez expone este carácter: “Caracteriza al drama como tipo de obra literaria frente a la lírica y a la narración, la ausencia del hablante básico único, y que en el pertenezcan todos los hablantes al mismo plano” (Villegas, p. 12).

En el texto dramático, además del discurso de los personajes considerado como texto principal, se presenta un texto llamado secundario que es el lenguaje de las acotaciones, que también se le denomina didascalias, discurso del hablante dramático básico o discurso del dramaturgo ficticio. Este hablante tiene semejanza con un narrador básico pero con conocimiento limitado. “Proporciona información, organiza la entrega del mundo, pero solo desde cierta perspectiva espacial y con una limitada clase de conocimiento” (Villegas, p. 14).

En algunas obras el lenguaje del hablante dramático básico se limita a expresiones tales como: “sale” “entra”, y en general su intervención pasa casi inadvertida, pero en obras modernas adquiere otra dimensión y el personaje (hablante) parece tener conocimiento de los sucesos y de los personajes y por eso explica y comenta.

Su función primaria es mostrar el mundo como espectáculo y su función secundaria corresponde a actividades tales como la caracterización de personajes, la descripción del mundo físico, la enunciación ideológica de comportamientos y otras.” Tiende a interpretar o explicar el comportamiento de los personajes, da juicios de valor sobre sus actos, todo lo cual, naturalmente, implica una perspectiva ideológica consecuente con los otros aspectos del drama (Villegas, p. 15).

3.03 Niveles de análisis

Para el análisis e interpretación del texto dramático, Villegas (1991) nos ofrece varios niveles posibles y su escogencia, dice, dependerá del interés o de los principios estéticos o ideológicos del lector –intérprete y de las características del texto:

Un primer nivel de análisis del texto es la descripción y funcionalidad de los elementos que lo constituyen en cuanto a unidad significativa en sí.

Un segundo nivel es el del análisis dramático, es decir, el examen de lo escrito en cuanto forma parte del texto dramático.

El tercer nivel presupone que es un medio de comunicación, es lo comunicado. “Un individuo emisor comunica una visión del mundo, un mensaje, con el cual responde a una circunstancia histórica o personal” (Villegas, p. 17). Para comprenderlo debe analizarse el contexto del acto comunicativo.

Análisis funcional

El análisis funcional consiste en mostrar la funcionalidad de los constituyentes del texto con respecto a esta visión del mundo y al mensaje propuesto. El estudio de los personajes, el espacio, el lenguaje, los motivos, el tratamiento del tiempo, la construcción dramática tienen sentido y relevancia en cuanto se le pone en relación con el mensaje (Villegas, p. 18) .

Análisis dramático

Consiste en el examen de lo descrito en cuanto forma parte del objeto estético denominado texto dramático u obra dramática. Este análisis considera como dimensión fundamental, la dramaticidad y “subordina el análisis funcional a la especial configuración del mundo que hace del texto un texto dramático y no uno lírico o narrativo” (Villegas, p. 19). Analiza el texto principal, es decir el discurso de los personajes y el texto secundario, que es el lenguaje de las acotaciones que también reciben el nombre de didascalias.

Análisis genético-estructural

Lucien Goldman, citado por Villegas (1991), propone una metodología genético-estructural. Siguiendo las teorías marxistas opina que la visión del mundo no es una creación de orden individual, sino que el autor es capaz de plasmar en su obra lo que los demás integrantes de la sociedad viven. ”Por ello, la interpretación funcional se complementa con la explicación del por qué (sic) de la estructura del mundo y los matices que adquieren sus elementos constituyentes” (Villegas, pp. 19-20).

Goldman expresa que:

Toda gran obra literaria y poética es un producto social y no puede ser comprendida en su unidad, sino a partir de la realidad histórica (...). La visión del mundo constituye el núcleo de la estructura del mundo del texto literario y esta forma parte de estructuras mayores condicionantes. La estructura inmediatamente mayor es la visión del mundo del autor y del grupo social al que pertenece en determinada circunstancia histórica.

Este análisis genético estructural no considera los elementos aislados del texto sino en su totalidad (...) adquiere especial importancia el contexto particular del acto comunicativo (Villegas, p. 20).

Análisis actancial

El precursor del análisis actancial fue el investigador ruso Vladimir Propp. Observó que en los cuentos populares maravillosos se dan valores constantes y variables. Pueden cambiar los nombres o los atributos de los personajes pero sus acciones o sus funciones se mantienen en todos los cuentos.” Considera la función como la acción de un personaje definido desde el punto

de vista de su significación en el desarrollo de la intriga” (Mah, André, 1997, p.2). Dice además, que los cuentos atribuyen a menudo las mismas acciones a personajes diferentes.

Etienne Souriau (1950) citado por Mah, traslada el análisis de los cuentos de Propp a las obras teatrales. Igual que Propp considera la separación de funciones y personajes. Es preciso distinguir claramente, dice, las funciones dramáticas (y los personajes esenciales que las sustentan) de los personajes concretos vivientes (Mah, (p.4).

Julien Greimas, basándose en los análisis de Propp y Souriau, concluye que existen tres dobles parejas de actantes.

Sujeto/Objeto

Este eje implica las funciones que propulsa la historia. Corresponde a los propósitos del protagonista, a sus afanes, al objetivo que se propone alcanzar. Es la búsqueda del objeto por parte del sujeto. El sujeto lleva a cabo la búsqueda del objeto porque siente su falta, su necesidad. Esta relación entre sujeto y objeto se sitúa en el eje del deseo Mah, p.5).

Destinador/Destinario

El destinador es el que hace- hacer por persuasión, amenaza, seducción o promesa. Es un hacer persuasivo que presenta las perspectivas y define las condiciones del programa y valores en juego. Es aquel cuya actividad inicial pone a el destinatario (sujeto agente o sujeto operador) en camino hacia la realización de un programa (Villegas, p. 17).

El destinador es el que ejerce una acción persuasiva sobre el destinatario, con la intención de constituirlo en sujeto agente de un programa dado. (Entrevernes, p 73).

Ayudante/Oponente

El ayudante y el oponente se definen con respecto al sujeto. El ayudante auxilia al sujeto para que alcance su objeto y el oponente obstaculiza la búsqueda.

En una acción, existe alguien que la realiza, alguien o algo que la padece, gentes o cosas que la favorecen y gentes o cosas que se oponen a ella (Mah, pp. 5-6).

3.04 Elementos para el análisis del texto dramático

Argumento

Es la narración de los hechos acontecidos en el drama. En el argumento se da a conocer lo que pasa en la historia en forma resumida.

El autor de la obra dramática presenta los acontecimientos en el orden que desea, por ello es necesario ordenarlos para elaborar el argumento. Este tiene que tomar en cuenta como empieza la historia, como se desarrolla y como termina.

Personajes

Raul H. Castagnino, en su obra *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, 1987) expone el concepto de personaje dado por retorcionistas y contenidistas: “Es el ser o

ente literario que como dotado de vida propia se manifiesta por su presencia. Cuando actúa revela una línea de conducta, descubre su carácter” (p. 93).

Sobre el carácter agrega Castagnino, es el núcleo íntimo, intransferible, que constituye la individualidad; es una resultante en la cual intervienen entre muchos otros factores, la herencia, el temperamento, la sensibilidad, las ciencias, la educación, el medio, la clase social, el lugar, la época pero sobre todo la voluntad (p. 94).

El personaje es uno de los elementos más importantes del drama. Juan Villegas (1991) considera que “un excelente drama requiere tanto de una acción interesante, una problemática de cierto valor o atracción, como de buenos personajes” (p.87).

Julien Greimas, citado por Villegas, “distingue entre actantes y actores: Los actores vienen a ser las plasmaciones concretas de los actantes. Los actantes corresponden a la abstracción obtenida de un conjunto de actores que desempeñan funciones semejantes” (Villegas, p. 88).

Juan Villegas considera importante esta distinción en cuanto permite aprehender con mayor facilidad el contenido ideológico del cual se hace portador el personaje y su funcionalidad dramática. Pone por ejemplo al *traidor* como actante: “Su plasmación particular en un actor de un texto dramático contribuye a la comprensión del por qué adquiere ciertos rasgos concretos. Explicación que radica en el texto en sí y la situación histórica del acto creativo” (p. 88).

Para Villegas los principales personajes de la acción dramática son el protagonista y el antagonista. “El protagonista constituye el portador de la acción y la funda en cuanto ésta sigue la línea trazada por la apetencia de su acto de voluntad” (p. 89). Pero en la realización de lo dramático también existe la resistencia a que se enfrenta el protagonista, o sea la fuerza antagónica, el antagonista. Esta fuerza puede ser impersonal, como en el caso de la opinión pública, o los mandatos religiosos, y personal cuando la resistencia viene de la persona misma o de fuera de ella. En el primer caso hay una tendencia al drama psicológico, en el segundo es algo sensible que se presenta en el exterior al cual tiene que vencer. Tanto al protagonista como al antagonista se les debe aplicar las reglas de la caracterización, y procedimientos técnicos para su revelación, caracterización y función.

El análisis de los personajes de un texto dramático debe consistir en la comprensión de lo que estos seres representan.

El personaje –protagonista, héroe, antagonista o secundarios –generalmente es el producto de una concepción del mundo y del hombre. Por ello, una instancia desde la cual se puede comenzar el análisis es su representación ideológica en el contexto histórico. De este modo no es difícil, por ejemplo, establecer una clara evolución del héroe no solo literario sino, más precisamente, del héroe del drama (Villegas, p. 93).

Técnicas de caracterización de personajes

Las técnicas de caracterización de los personajes, es decir las formas de mostrar sus características pueden ser estáticas (planas) y dinámicas o progresivas. En las estáticas el

personaje no evoluciona, en cambio en las dinámicas experimenta cambios, conjuntamente con el desarrollo de la acción.

Entre otras técnicas de caracterización que permiten captar el modo de ser del personaje está la nominativa. El nombre del personaje indica el modo de ser o el destino del mismo. (Don Juan, por Don Juan Tenorio). También otra variante de la nominativa es el uso de nombres genéricos (El empleado, un curioso, el criado, el doctor, etc.).

Las características físicas con que aparece el personaje (edad, rasgos, tics nerviosos, etc.) determinan o explican gran parte de sus actos. Se hace uso de la descripción que hace el narrador.

El lenguaje también ayuda en la caracterización del personaje. La clase de lenguaje, su forma de hablar, los matices de su voz son un indicio de su modo de ser y de su comportamiento.

Las acciones también permiten conocer al personaje así como el marco escénico.

Junto con examinar el procedimiento con que se caracteriza a los personajes es preciso considerar la funcionalidad dramática y la oportunidad de los rasgos que se proporcionan de los integrantes del mundo. Es decir, la caracterización, por una parte, es un modo de crear a un individuo válido como ser humano y como portador de mundo, pero al mismo tiempo al incorporarse al drama pasa a formar parte de una unidad en la cual se le asigna una función en el panorama del mundo y en el progreso de su desarrollo (Villegas, p.98).

Clasificación de los personajes

Según Anderson Imbert hay dos clases de personajes: los personajes planos y los personajes redondos. Los personajes planos son aquellos que mantienen su misma conducta a lo largo de la obra, los que no experimentan cambios que afecten su forma de actuar. Los personajes redondos por el contrario sufren cambios en su conducta y presentan procesos de gradación o degradación.

El novelista inglés E. M. Foster citado por Laura Freixas en su *Taller de narrativa* (1999) se refiere también a los personajes planos y a los personajes redondos:

Los planos son estereotipos, se construyen en torno a una sola idea o cualidad. En cambio los redondos son mucho más complejos, y por lo tanto, imprevisibles. La prueba de un personaje redondo está en su capacidad para sorprender de una manera convincente (Freixas, p. 63).

También Anderson Imbert clasifica a los personajes desde otro punto de vista como personajes principales o protagonistas y personajes secundarios. Los personajes principales son los que cumplen funciones decisivas en el desenvolvimiento de acciones dentro de la narración. Registran cambios de ánimo y de personalidad. Los personajes secundarios son subordinados al personaje principal. Son los que no cambian fundamentalmente o si llegan a hacerlo es porque las circunstancias los motivan, Son dominantes y se convierten en individuos interesantes.

El escritor español José Luis Sampedro, citado también por Laura Freixas en su obra antes mencionada dice que: “Los personajes más importantes son reflejos, siempre lo más transformados que se quiera, es decir, inventados. En cambio la mayoría de los personajes secundarios proceden del mundo que nos rodea” (Freixas, p. 64)

Estos personajes secundarios son más sencillos y para describirlos o retratarlos no es necesario introducirse muy profundamente en ellos, por el contrario, los más densos son creados con mayor detalle y profundidad.

El tiempo

El tiempo es un elemento fundamental en la literatura y se representa tanto en la narrativa como en el teatro. Representan en ambos un tiempo ficticio pero difieren en el modo de representarlo, mientras la primera solo cuenta con las palabras para hacerlo, el teatro dispone, no solo del lenguaje verbal sino también del lenguaje no verbal.

Una de las características del tiempo en el drama es que acontece en el presente, contrario a la narrativa que se ubica en el pasado. Sin embargo Villegas aclara que: “aunque acontece en el presente hay un tiempo implícito que es el futuro. Es decir, todas las acciones del drama nunca son vistas en cuanto acontecen ahora sino en cuanto forman parte de una acción mayor cuyo sentido está en el futuro” (p.100).

Clasificación del tiempo

Los estudios que sobre el tiempo han realizado diversos autores contemplan las siguientes temporalidades:

Villegas hace mención de los siguientes tiempos: tiempo de la fábula, tiempo de la acción y tiempo de la representación.

El tiempo de la fábula es el lapso que comprende el período total de la historia y es el más amplio.

Tiempo de la acción, llamado también tiempo representado, es el que se refiere al espacio temporal comprendido desde el inicio del conflicto dramático hasta el desenlace. Es el más importante para el examen dramático.

Tiempo de la representación es el tiempo realmente dramatizado o escenificado y que puede compararse con el tiempo de la lectura del texto dramático.

Boves Naves (1991), citada por André Mah en su tesis doctoral *Aproximación semiótica al teatro histórico de Domingo Miras y Aimé Cesaire* (1997), destaca las siguientes temporalidades:

- a) El tiempo de la representación que está fijado de acuerdo a las convenciones sociales de cada tiempo y cultura, b) El tiempo de la historia que puede ser más o menos amplio y c) El tiempo del discurso o tiempo literario que transcurre en presente a través de la forma dialogada cuyos términos dan indicios directos o indirectos del tiempo de la historia y la disposición para el tiempo de la representación (Mah, pp. 98-99).

Mah menciona además que García Barrientos (1991) considera también estos mismos tres niveles temporales: a) La escenificación o tiempo escénico, b) La fábula o tiempo diegético y c) El drama como tiempo dramático Mah, (p.147) Resume las características de estos tres niveles temporales:

a) El tiempo del discurso (o tiempo de la escenificación o tiempo escénico) es el tiempo representante y pragmático del teatro. Es un tiempo real y realmente vivido por los actores de la comunicación teatral (actores y espectadores) en el transcurso de la representación

b) El tiempo de la historia (o de la fábula o tiempo diegético) abarca la totalidad de los acontecimientos significados, tanto los mostrados o representados como los referidos. Es un tiempo real, el tiempo natural, independiente de la forma y sustancia adoptadas para significarlo (cine, teatro, novela...)

c) El tiempo dramático es el tiempo representado, resultante de la relación entre el tiempo de la historia y el de la escenificación. Dicho de otro modo, la duración dramática es la manera que tiene el teatro de resolver la desproporción que suele existir entre la duración de la fábula y la de la puesta en escena (Mah, p.99).

García Barrientos (1991) lo expresa así: “El tiempo dramático está constituido, por lo tanto, por los procedimientos artísticos que permiten representar el tiempo del macrocosmos diegético (...) en el tiempo del microcosmos escénico” (Mah, p.101).

El espacio

El espacio teatral es el lugar de actividad de seres humanos en relación los unos con los otros (...), conjunto de signos de la representación en la medida en que estos signos mantienen entre sí una relación espacial, el espacio se define precisamente por esta relación. En eso se desmarca el teatro de los demás géneros – novela o poesía – que ofrecen, desde luego, espacios coloreados, evocaciones pintorescas y sin embargo, sea cual fuere el trabajo de especialización que presenten, estamos en presencia de un espacio sin relieve. (Mah, p. 385).

Sociología de la literatura

Sobre la denominación Sociología de la literatura han existido y existen muchas teorías que, partiendo de diferentes perspectivas y sobre distintos objetos, toman como base la relación literatura/sociedad. Por otra parte han existido diversas opiniones sobre la existencia misma de la Sociología de la Literatura y opiniones encontradas sobre si esta disciplina es o no es una actividad científica. Respecto a lo primero por ejemplo Robert Escarpit (1970), citado por Sánchez Trigueros en su *Sociología de la literatura* (1996), afirma que:

Hoy por hoy no resulta adecuado hablar de la Sociología de la Literatura, sino que debe señalarse la existencia de un terreno que comienza a ser desbrozado y de unos equipos de trabajo que comienzan a constituirse y a entrar en contacto entre sí (p.18).

Respecto a las posturas científicistas que han dominado los estudios literarios ha habido un profundo rechazo hacia ellas, así como a los estudios netamente sociológicos que han recibido el nombre de sociologismo. La primera postura considera su discurso científico superior, siendo suficiente para la explicación total de la realidad. “Hoy en día se piensa que el conocimiento científico no resulta por sí mismo un conocimiento superior ni, por lo tanto, la única forma válida y exclusiva de conocer” (Sánchez Trigueros, p. 12).

Análisis sociológico según Juan Ignacio Ferreras

Juan Ignacio Ferreras, sociólogo español dice en sus *Fundamentos de Sociología de la Literatura* (1980), que: “Cualquiera que sea la definición que se acepte de la Sociología, la más general o la más limitada, esa ciencia puede enfrentarse con la literatura, aproximarse a ella, esclarecerla y hasta cierto punto significarla” (p. 16).

De la Sociología de la Literatura expone que:

Es la ciencia que tiene por objeto la producción histórica y la materialización social de las obras literarias en su génesis, estructura y funcionamiento, y en relación con las visiones del mundo (conciencias, mentalidades, etc.) que las comprenden y explican (p. 18).

Continúa diciendo que:

La Sociología de la Literatura ha de abarcar al menos tres campos o niveles bien diferenciados y siempre correlativos y complementarios: ha de esclarecer la génesis de la obra literaria, ha de explicar la estructura formal e interna de la misma y ha de estudiar finalmente, la función o vida social e histórica de esta obra en el tiempo y en el espacio (p. 18).

Ferreras al referirse a la obra literaria afirma que ésta solo existe o está cuando se encuentra en relación de producción (génesis) o de lectura (función) (p.9).

La sociología de la literatura tiene que estudiar entonces la génesis social de la obra y la función social de la misma las cuales son inseparables y se complementan. Sin embargo, como entre génesis y función se encuentra el objeto literario, es necesario analizar también su estructura y funcionamiento internos, por lo que la sociología de la literatura se divide en tres etapas bien definidas y complementarias las cuales son: a) génesis social de la obra, b) estructura interna de la obra y c) función social de la obra (pp. 9-11).

3.05 Génesis de la obra

La génesis es el primer nivel de análisis de la obra. En este nivel se tomará en cuenta, para su aplicación, principalmente, los siguientes conceptos operativos: conciencia de clase, homologías, correlaciones, ideologías y visiones del mundo; las cuales son definidos de la siguiente manera por Ferreras (1980):

Conciencia de clase. Se presentan dos clases de conciencia: la conciencia colectiva generalizada CCG y la conciencia colectiva particularizada CCP. La primera existe en la sociedad, en el tiempo, en el espacio, en la historia, etc., sin que necesariamente esté materializada en ninguna estructura literaria. La segunda es la materialización y también la conceptualización, de esa CCG por parte de un grupo, de una clase, clan, familia, etc. La llamada conciencia de clase es así, solamente la toma de conciencia por parte de un grupo social, de la Conciencia Colectiva Generalizada (p.50).

Homologías (en el nivel de la génesis). La homología significa la igualdad, la unicidad entre el sujeto colectivo de la obra y el sujeto colectivo de la sociedad (o uno de ellos). Esto significa que la visión del mundo de un grupo social, sería la misma visión del mundo que se materializa en la

obra literaria: los modos de pensar, recordar, esperar, sufrir, comprender, razonar, etc., de un grupo, son los mismos modos que se materializan en una obra literaria (pp. 56-57).

Correlaciones. Consistiría en encontrar en la materialización de la obra, temas, personajes, situaciones, etc., y hasta un cierto lenguaje, que correspondería a los temas, personajes, situaciones, etc., de un cierto grupo, de una cierta clase social (1980, p.57).

Ideologías y visiones del mundo. Ferreras acepta el concepto de ideología de Gabel y Goldman como una visión del mundo no dialéctica de la realidad (...) su delimitación y definición, dice, nos pueden explicar una serie de mediaciones de la obra literaria, tanto desde el punto de la génesis como de la función. Cree que el concepto de visión del mundo engloba a la ideología, de la misma manera que engloba la visión de clase, de grupo, etc. (p.52).

Relaciones y mediaciones

Ferreras expone que:

Encontrar las mediaciones de una obra literaria o artística no significa, pues, buscar la causalidad explicativa de la misma, sino establecer el mayor número de relaciones posibles entre la obra delimitada para el análisis y las circunstancias que la rodean y que, por tanto, median (p.38).

Lo primero sería un simple mecanicismo, y en la sociología la causalidad no tiene ninguna aplicación científica.

Respecto a las mediaciones en la sociología Ferreras dice que:

La sociología que es el estudio de las relaciones del hombre en sociedad, solo puede operar a partir de las mediaciones porque solamente estas respetan la especificidad de todas y cada uno de los elementos puestos en relación (...) y solo las relaciones tomadas como mediaciones permiten el establecimiento, a la hora del análisis, de nuevas relaciones al negar toda causalidad al objeto de estudio (p. 38).

El investigador debe encontrar las mediaciones que sean posibles porque median y explican el objeto de estudio. Primero tiene que establecer las relaciones que existan entre el objeto y sus circunstancias, pero no todas las relaciones establecidas por el investigador tienen que haber existido en la realidad. Algunas de ellas pueden ser comprobadas empíricamente con lo que estas relaciones se transforman en mediaciones explicativas.

Cuando se estudia una obra literaria hay que distinguir entre relación y mediación pues la relación permite el avance de la comprensión de la obra pero solamente la mediación proporciona la explicación de la misma.

Relaciones, forma y contenido

Si llamamos contenido de una obra literaria a la materialización de una serie de relaciones que se concretan en una visión del mundo, la forma de esa materialización no es simplemente la materialización a la que nos referimos, sino la utilización de una materialización anterior, histórica ya, y también en el seno de la sociedad (Ferreras p. 41).

La forma es creación y producción social que puede aparecer al mismo tiempo que el contenido pero no es lo corriente, sino lo excepcional. Por el contrario el contenido busca y encuentra una forma para materializarse. Esta forma existe antes que el contenido que trata de materializarse. Materializar es considerar como material una cosa que no lo es. (Ferrerías, p. 42)

En relación con los contenidos, las formas pueden ser adecuadas e inadecuadas. La forma adecuada no es la que corresponde al contenido sino la forma que opone una resistencia mínima a la materialización del contenido, al contrario de las inadecuadas. Esto quiere decir que un nuevo contenido que Ferreras llama Estructura Estructurante (EE), se introduce en una forma anterior que opone resistencia, pero que va a provocar variaciones de la forma, de la estructura, evolución y en otros casos hasta la muerte o desaparición.

La forma llamada Estructura estructurada (Ee) es una creación social que se encuentra en la conciencia colectiva cuando llega el momento de expresar un nuevo contenido, aunque puede ocurrir alguna vez que un contenido inaugure una nueva forma fija y perfecta.

La forma es una estructura que posee sus propias leyes autoregulatoras. Si los nuevos contenidos al introducirse en ella no entran en contradicción con las leyes internas, es decir mientras las respeten la forma seguirá funcionando, pero puede suceder que la forma al ser utilizada se transforme si son afectadas sus leyes internas o sea destruida por afectar precisamente alguna de sus leyes internas. Ejemplo de ello es lo provocó el Romanticismo al revolucionar todas las formas heredadas debido a un nuevo contenido, una nueva EE. (Ferrerías, pp. 42-43).

En el caso de la novela que Ferreras define como:

La historia escrita de las relaciones en su movimiento constitutivo entre un individuo y un universo, no hay duda que todo contenido EE que rompa con esa definición, no respetando alguno de sus elementos, acabará por transformar la forma de la novela misma (p. 44).

La novela está formada por dos elementos principales, el individuo protagonista novelesco y el universo, mundo novelesco. La novela es una forma social que ha tenido su historia, su génesis y su devenir. Pertenece a un grupo o clase social porque en el origen de toda forma o fenómeno social se encuentra un sujeto colectivo. El grupo o clase social que la creó posee una estructura mental, un modo de pensar, un modo de reaccionar, de ver el mundo, de saber y de esperar y una visión del mundo.

La forma epopeya se resiste a materializar al hombre moderno, porque no es representativo de ninguna tabla de valores nacionalmente aceptados y solo se representa a sí mismo y para materializarse, ha de romper con una de las estructuras o leyes internas de la forma epopeya o poema: la de que el héroe sea un héroe colectivo que represente a toda una colectividad.

La herencia clásica, la que produjo novelas bizantinas constituyó una forma abierta de novela porque la nueva visión del mundo del Romanticismo podía concretarse y materializarse en ella, sin romper ninguna regla o ley interna de la novela bizantina (Ferrerías, p.45).

La nueva EE de origen burgués individualista, lucha por materializarse en la forma que encuentra, en la forma en que se encuentra condenado por las mediaciones históricas de su momento y de su espacio, pero transformará esta forma hasta convertirla en lo que hoy entendemos por novela (Ferrerías, p. 46).

3.06 Estructura de la obra

Así como hicimos en la génesis, vamos a presentar la conceptualización que Ferrerías da sobre algunos términos que se utilizan en el análisis de la estructura de la obra. Estos son: Estructura Estructurante (EE), Estructura estructurada (Ee) y homologías.

Estructura Estructurante (EE). Es la fuerza que regula, organiza, estructura y totaliza la Estructura estructurada (Ee) de la obra. Es la que materializa la obra pero, no es la obra materializada. La EE, o problemática, indica no solamente la fuerza organizativa de la obra, sino la visión del mundo de la misma, es decir, una visión del mundo forzosamente social. Por medio de la EE, la Sociología de la Literatura trata de relacionar la problemática del texto con la sociedad. (p. 52).

Estructura estructurada (Ee) Es la materialización concreta de la EE. Sin la estructuración o materialización de la EE, no hay, pues, obra literaria. La Estructura estructurada (Ee) no es, sin embargo, una pura materialización, puesto que posee sus propias mediaciones. (p. 53).

Homologías (en el nivel de la estructura). La homología es la relación íntima entre la visión del mundo de un sujeto colectivo y la EE de la obra. Una homología es necesariamente explicativa, porque amplía la comprensión del texto, al englobarlo en una comprensión más amplia o totalizante. Establecer una homología significa poner en claro la existencia agente de un sujeto colectivo detentador de una visión del mundo y autor o productor de la EE (p.85-86).

Estructura formal y visión del mundo

Ferrerías considera que: “Toda nueva visión del mundo buscará inmediatamente una materialización, puesto que su modo de existir en sociedad, su modo de aparecer ha de ser bajo una materialización” (...) “La nueva visión del mundo no solamente puede inventar o crear nuevas formas, nuevas estructuras formales para y en su materialización, sino que suele ocurrir que utiliza las estructuras formales ya existentes para manifestarse y materializarse” (Ferrerías, p. 63).

Estructura formal y visión del mundo, forma y contenido, no se pueden separar. No hay forma sin contenido ni contenido sin forma. Igualmente en el caso de la novela ha de existir un universo novelesco y un protagonista novelesco y la desaparición de cualquiera de estos constituyentes de la estructura novela acarrea la desaparición de la misma.

El proceso crítico según Ferrerías debe comprender:

- Una visión del mundo conceptualmente delimitada por el crítico.
- Estudiar la materialización a diferentes niveles de esta visión del mundo.
- Tener en cuenta las estructuras formales porque estas representan una serie de mediaciones explicativas de las materializaciones observadas o que se desean estudiar (Ferrerías, p. 65).

Dependiendo de la forma de la estructura (cerrada o abierta) la estructura formal y la nueva visión del mundo pueden encontrarse en unión o en desunión.

“Obra cerrada es aquella en que la visión del mundo colectiva y transindividual se encuentra combinada, y con un mínimo de tensión con la estructura formal empleada” (Ferrerías, p.67). No permite ninguna evolución formal del género literario.

“Obra abierta es aquella en que la visión del mundo se encuentra en tensión con la estructura formal empleada” (...) “al encontrarse en equilibrio inestable, produce a través de sus tensiones, nuevas direcciones y nuevas tendencias en la producción”. (Ferrerías, p. 67).

También puede suceder que la estructura formal permanezca inmóvil y que no se transforme a pesar de haber cambiado la visión del mundo que se materializa a través de ella. Ferrerías ejemplifica con la obra de teatro *Don Juan* de Tirso de Molina y el *Don Juan* de Zorrilla. En estas la visión del mundo expresada a través de esas estructuras son completamente diferentes pero la estructura formal (drama) también ha continuado siendo la misma. Esto es debido a que son formas abiertas que admiten una serie de transformaciones sin poner en peligro su propia estructura. En las obras cerradas las transformaciones serían mínimas y también las variaciones entre las visiones del mundo, o no existirían (Ferrerías, p. 71).

En respuesta a la pregunta ¿Puede una estructura formal ser utilizada indistintamente para expresar una u otra visión del mundo sin ser transformada? La Sociología de la literatura contesta negativamente pues toda visión del mundo se encuentra en relación con cualquier clase de estructura formal y que esta relación en obras abiertas o cerradas es una tensión, un conflicto que provoca una serie de transformaciones, una dialéctica productora de vida, de devenir, de transformaciones, nacimientos y destrucciones por lo que se supone que en toda materialización literaria las estructuras formales no pueden ser utilizadas en su inmovilidad formal, sin ningún detrimento o transformación por diferentes visiones del mundo (Ferrerías, pp.72-73).

Una regla general es que hay obras que corresponden a la misma visión del mundo y a la misma estructura formal, sin embargo cada obra es una producción individual, individualizada y personalizada.

Sucede que una visión del mundo, una conciencia colectiva no se expresa colectivamente en el nivel de la materialización literaria en las sociedades en las que existe una neta separación del trabajo, de clases y de grupos como en las sociedades cerradas en las que no había aparecido el individualismo hecho que no sucede actualmente (Ferrerías, p.73).

Nuestra Sociología, aunque tiene en cuenta (...) las visiones del mundo y las estructuras formales ha de respetar el ámbito personal del creador, del escritor o del artista que aunque se encuentre inmerso en una visión colectiva y usa una estructura formal utilizada por los demás, es capaz de hacer significativa también personalmente la obra creada o escrita.

El autor portador de una visión del mundo no puede ir más allá de su propia visión ni de ciertas delimitaciones impuestas por la estructura formal utilizada (Ferrerías, pp.73-74).

Hay finalmente dos caminos para lograr una mayor significación de la obra literaria: a) la especificación en el nivel conceptual de una nueva visión del mundo y b) la observación

de las variaciones y transformaciones de una estructura formal delimitada (Ferrerías, p. 76).

3.07 Función de la obra

Para el análisis de la función de la obra es necesario, como se hizo en la génesis y en la estructura de la obra, exponer primero los conceptos de función y comunicación dados por Ferrerías.

Función. La función de la obra literaria es el funcionamiento de la misma, su devenir histórico y social. La obra literaria existe o funciona en cuanto es leída, consumida y asumida por el lector (p.110).

Comunicación. La comunicación equivale a la igualdad, completa o relativa, entre la problemática de la obra y la problemática del lector. Comunicación es también una comprensión, más o menos amplia entre el texto y el lector del texto. Es la relación entre obra y lector (p.111).

Función de la obra y cambios de función

Se dice que una obra literaria funciona porque se comunica con el lector, con el público, con la sociedad y con un sector de la sociedad. Eso quiere decir que hay comunicación y ámbito de la comunicación. Hay un emisor que envía un mensaje y un receptor que decodifica el mensaje.

Una obra literaria puede variar en cuanto a: cambio de función o no funcionar como obra literaria. Los cambios de función significan que se consiguen o hay posibilidad de conseguir identificaciones entre varias visones del mundo que, en principio son diferentes, es decir que en una obra literaria, en su visión del mundo, opuestas visones encontrarán en ella una lectura identificadora. Sin embargo un lector o receptor decodifica solo aquella parte del mensaje que puede entender, otro lector podrá entender otra parte o la que el primero no entendió. Esto es debido también a las visones del mundo que posean dichos lectores.

Los cambios de función de ciertas obras literarias obedecen como es natural, a las nuevas visones del mundo aparecidas en la sociedad, en el ámbito del lector. En este ámbito, se siente la necesidad de nuevas lecturas identificadoras. La aparición de una nueva función, en la obra literaria, significa la aparición de una nueva visión del mundo en la sociedad (Ferrerías, p. 102-103).

Si la obra literaria no funciona como tal sino como otra cosa, como un objeto político, religioso o filosófico, también eso obedece a un cambio de visión en la sociedad, o a la aparición de una necesidad manipuladora que se apropia de la obra literaria con el objeto de favorecer a un grupo, clase o corriente ideológica (Ferrerías, p. 103).

La problemática propia del grupo colectivo y la de la obra no pueden perdurar en el tiempo porque el grupo colectivo cambia, se transforma, no puede ser permanente el sujeto colectivo ni la problemática. Esto ha dado lugar a la desaparición de tendencias literarias. Pero la desaparición de ciertos grupos sociales, de ciertos sujetos colectivos y su problemática no provoca la desaparición de las obras, porque estas son conservadas y se continúan leyendo (Ferrerías, p. 104).

Funciones de la literatura

Sobre la finalidad o función de la literatura se han dado múltiples respuestas a lo largo del tiempo. La teoría de la literatura tiene que tomar en cuenta a todas y recoger o interpretar las soluciones más significativas e influyentes.

Aguiar e Silva en su *Teoría de la literatura* (1972) se refiere a dichas concepciones de la función de la literatura. Nos dice que: hasta mediados del siglo XVIII se había atribuido a la literatura una función hedonista o pedagógica-moralista.

Siglos más tarde, algunos trovadores provenzales transforman su actividad poética en auténtica religión del arte, consagrándose de manera total a la creación del poema y a su perfeccionamiento formal, excluyendo de sus propósitos toda intención utilitaria... El arte por el arte es un descubrimiento de los trovadores (Aguiar e Silva, p. 44-45).

Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) a quien se le debe el concepto moderno del vocablo *estética*, fue uno de los primeros pensadores que consideraron el arte como un dominio específico e independiente de la filosofía, de la moral y del placer.

En 1790 Kant publica su *Crítica del juicio* en donde manifiesta preocupación por la finalidad del arte. Expone que el sentimiento estético es ajeno al interés de orden práctico. Kant contribuyó a que la literatura fuera concebida como dominio autónomo.

Los románticos conferían al fenómeno estético una justificación intrínseca y total. La expresión del *arte por el arte* surge en 1804, se relaciona con los románticos alemanes y con los seguidores de Kant y de Schelling. En Francia, las doctrinas del arte por el arte adquirieron también gran importancia y se hicieron extensivas a otros países de Europa y de América.

Otras concepciones que se presentaron le atribuyeron a la literatura diferentes funciones o finalidades como las siguientes:

La evasión. Significa siempre la fuga del yo ante determinadas condiciones y circunstancias de la vida y del mundo. Implica la búsqueda y la construcción de un mundo nuevo, imaginario, diverso de aquel del cual se huye y que funciona como sede. La evasión se puede comprobar en el escritor y en el lector.

La catarsis. Se encuentran aquí dos interpretaciones: la moralista y la mitridática. La primera toma en cuenta la afirmación de Aristóteles de que la tragedia produce la purificación de las pasiones, con eso quería decir que la poesía trágica no solo purifica la compasión y el temor, sino también otras pasiones menores como la ira, la lujuria y la avaricia, obstáculos para una vida virtuosa. La interpretación mitridática representa también el pensamiento de Aristóteles que insiste en la clarificación racional de las pasiones por la poesía trágica, pues el espectador al ver las tribulaciones que acontecen a otros y que acontecerle a él, prepara el espíritu para ello.

La literatura de compromiso o literatura comprometida. En esta la defensa de determinados valores políticos y sociales nace de una decisión libre del escritor.

Literatura planificada. En esta los valores que deben ser defendidos y exaltados y los objetivos que han de alcanzarse son impuestos coactivamente por un poder ajeno al escritor, casi siempre un poder político, con el consiguiente cercenamiento o incluso aniquilación, de la libertad del artista.

Todas estas consideraciones se pueden concretar en dos tipos de literatura en cuanto a su función y naturaleza: Teoría Formal y Teoría Moral. La Teoría Formal considera la literatura como dominio autónomo regido por normas y objetivos propios. La Teoría Moral como actividad que debe integrarse en la actividad total del hombre (política, social, etc.) Los partidarios de la primera insisten en lo que es la obra literaria presentándola como artefacto verbal, como organización específica del lenguaje; los partidarios de la segunda se ocupan ante todo de indagar para lo que sirve la obra literaria.

Semiótica

Giroud, J. C. y Panier, L. en su trabajo titulado: *Semiótica, una teoría sobre el análisis del discurso*, contenido en *Semiótica. Una práctica de lectura y de análisis de los textos bíblicos* (1988) definen la semiótica “como una teoría de la significación y de los procedimientos de análisis que permiten describir unos sistemas de significación” (p. 46).

Esta teoría expone que a la Semiótica le interesa la significación y no el signo.

Considera que el plano de la expresión (significante) y el plano del contenido (significado) se articulan cada uno mediante una organización específica; hay una forma de expresión (en el caso del texto, la organización gramatical y estilística) y hay una forma de contenido a la que se dedica especialmente la Semiótica. Por ello el objeto de la Semiótica es dar cuenta de la forma del contenido, de su organización, es decir, de la descripción de las formas internas de la significación del texto (p. 46).

La Semiótica propone que el contenido global de un texto, debe organizarse y describirse en tres niveles diferentes: el nivel discursivo, el nivel narrativo y el nivel lógico semántico. Que el recorrido se inicia en el nivel discursivo donde se dan a conocer los actores, los lugares y los tiempos, es decir una organización figurativa del contenido; luego se continúa en el nivel narrativo donde los elementos figurativos dispuestos en el texto trazan unas relaciones y unos recorridos figurativos narrativos y finalmente al nivel lógico semántico donde esas relaciones comprenden una articulación fundamental del contenido del texto (Giroud, p.48).

Análisis semiótico según Greimas

De acuerdo con los lineamientos expuestos por Greimas, presentados por el Grupo de Entrevernes, en *Análisis semiótico de los textos* (1982), el análisis de una obra debe desarrollarse en dos niveles: El nivel superficial, llamado también de manifestación y el nivel profundo, llamado también inmanente (p.18).

3.08 Nivel superficial

El nivel superficial consta de dos componentes que regulan la organización de los elementos contenidos en este nivel:

-Un componente narrativo que regula la sucesión y el encadenamiento de los estados y de los cambios.

-Un componente descriptivo que regula en un texto, el encadenamiento de las figuras y de los efectos de sentido.

El nivel profundo que organiza en dos planos los elementos reconocidos:

-Una trama de relaciones, que clasifica los valores de sentido, según las relaciones que estos mantienen.

-Un sistema de operaciones que organiza el paso de un nivel a otro (Entrevernes, p.18).

Componente narrativo. Programa narrativo

El análisis narrativo distingue entre los estados y los cambios, entre lo que depende del *ser* y lo que depende del *hacer*.

Un estado se anuncia por medio de un verbo de tipo *ser* (o *estar*) o *tener*, llamados verbos de estado. El enunciado de estado corresponde a la relación entre sujeto y objeto, que son papeles semióticos que definen posiciones correlativas y que no existen el uno sin el otro. Un cambio se anuncia por medio de un verbo de tipo *hacer* (verbo de acción). Hacer el análisis narrativo de un texto significa ante todo clasificar los enunciados de estado y los de acción.

Existen dos formas de relación entre sujeto y objeto que corresponden a: enunciados de estado de desunión ($S \vee O$) y enunciado de estado de unión ($S \wedge O$) y dos formas de cambio:

Cambio por unión ($S \vee O$) ----- ($S \wedge O$). La flecha indica el paso de un estado a otro.

Cambio por desunión ($S \wedge O$) ----- ($S \vee O$) (Entrevernes, p. 25).

El programa narrativo es la sucesión de estados y cambios que se encadenan a partir de una relación sujeto-objeto y de su transformación. Este programa narrativo se organiza en cuatro fases: influjo, capacidad, realización y valoración, pero se desarrolla primero la realización, debido al hecho de que en los textos las estructuras narrativa asumen y ordenan los contenidos ofrecidos por el texto.

Realización

Llamada también ejecución o performance. Trata de dar cuenta del *hacer-ser*. Corresponde a toda actuación que provoca un cambio de estado. La actuación presupone un realizador que es el sujeto agente (papel, no personaje). “Un sujeto (sujeto agente) actúa para transformar la relación de otro sujeto (sujeto de estado) con el objeto valor, o sea aquella adquisición o pérdida que forma parte del objetivo del programa narrativo que figura en el texto” (Velásquez, C.A. *El método semiótico* según Greimas, p.147).

Existen pues dos tipos de sujeto: a) el sujeto de estado, en relación de unión o de desunión respecto a un objeto: la relación ($S \vee O$) define el enunciado de estado y b) el sujeto agente relacionado con una acción que el mismo efectúa. También se le denomina sujeto de acción. La relación del sujeto agente con la acción define el enunciado de acción (Velásquez, p.147).

La fórmula general del cambio narrativo es la siguiente: $A(S) \rightarrow (S \vee O) \rightarrow (S \wedge O)$

A= Acción, S= sujeto agente, flecha = acción de cambio, \vee = signo de desunión, \wedge signo de unión.

Capacidad

“Se llama capacidad a las condiciones necesarias para realizar el cambio en cuanto están atribuidas al sujeto agente. El sujeto agente se provee de los medios o de los objetos que le permitirán realizar la acción. Se trata de dar cuenta *del ser del hacer*” (Velásquez, p. 49).

Se distinguen dos tipos de objetos: El objeto principal del cambio u objeto valor y el elemento de capacidad necesaria para efectuar la realización llamado objeto calificante por responder a las calificaciones del hacer: *poder-hacer, querer hacer, saber hacer o poder hacer*. Estos dos tipos de objetos corresponden a dos tipos de cambio: la realización principal transforma la relación del sujeto estado con el objeto valor y la realización calificante transforma la relación de un sujeto con el objeto calificante (Entrevernes, p. 28).

Velasquez dice que: “*El querer y el deber-hacer* se refieren a las condiciones de voluntad que llevan al sujeto agente a actuar. *El poder- y el saber-hacer* se refieren a la capacidad pragmática de ejecutar la acción (p. 149).

Influjo

Llamado también manipulación. “Es la fase inicial del programa narrativo y da cuenta del *hacer-hacer*” (Velásquez, p.151). Aquí interviene sobre el sujeto agente otro sujeto que se le llamará sujeto mitente que le hará hacer el programa narrativo de su conveniencia. “Este influjo puede hacerse por medio de la persuasión, la amenaza la promesa o la seducción” (Velásquez, p. 151). Los objetos son valorados positivamente, por medio de la tentación, la seducción o la persuasión y son valorados negativamente, por la amenaza, la intimidación o el soborno.

Valoración

Es la fase final del programa narrativo y da cuenta del *ser del ser*. En la valoración se evalúa el programa realizado y el sujeto encargado de la realización. “Llamamos entonces fase de valoración o de reconocimiento a la fase del programa narrativo en la que interviene de nuevo el mitente, pero en esta ocasión como agente de interpretación” (Entrevernes, p. 30).

Carácter polémico del relato.

Todo programa narrativo proyecta otro programa correlativo. Todo cambio por unión de un sujeto corresponde a un cambio por desunión para otro sujeto. Esto quiere decir que existen dos programas cuya realización es posible realizar, es decir que se pueden desarrollar uno u otro. El éxito de uno de los sujetos al alcanzar el objeto perseguido es el fracaso del otro y viceversa. Esto permite dar cuenta del carácter polémico del relato.

En el análisis, cada vez que se desarrolla un programa narrativo se sitúa en relación con un programa inverso o anti programa. La correlación de ambos programas permite definir de forma simétrica los papeles de los actores en cada uno de ellos.

Principios de clasificación de los elementos

En el análisis narrativo tenemos dos principios de clasificación de los elementos que deben siempre tomarse en cuenta cuando se analiza un documento:

- Un principio de oposición: todo elemento proyecta un elemento simétrico; es el principio de organización paradigmática.
- Un principio de sucesión: todo elemento llama lógicamente a otros elementos que lo preceden o lo siguen; es el principio de organización sintagmática (Entrevernes, p. 35).

Componente descriptivo

El componente descriptivo va a estudiar los contenidos narrativos para dar cuenta de las formas (rasgos) que corresponden a las figuras que allí se encuentran.

Se trata de dar cuenta del sentido, de la definición que las figuras narrativas adquieren en un texto.

En este nivel, el contenido del texto se presenta como una organización de figuras dispuestas en conjuntos figurativos cuya articulación específica determina unos temas descriptivos o valores temáticos (Velásquez, p. 152).

Figuras

“Son las unidades de contenido que sirven para calificar, para de alguna manera dar cuerpo a los papeles actanciales y a las funciones que estos cumplen” (Velásquez, p. 152).

Son las unidades de contenido definidas por su núcleo permanente, cuyas virtualidades se realizan de formas diversas según los contextos” (Entrevernes, p.113).

Las figuras pueden considerarse bajo un doble aspecto: Un aspecto lexemático (virtual) y un aspecto realizado (discursivo). En el primer caso, llamado el repertorio, “una figura puede describirse, considerando todos sus posibles significados e itinerarios como un conjunto organizado de significados” “Esta tarea pertenece al diccionario de los vocablos (lexemas) de una lengua. La figura está considerada en su aspecto virtual” (Entrevernes, p. 114).

En el otro caso llamado de utilización:

La figura puede considerarse también según el empleo o la explotación de una a otra de las posibilidades que contiene. Pertenece a los enunciados y a los discursos seleccionar y utilizar una u otra de esas posibilidades. La figura está considerada en este caso, en su aspecto realizado. (Entrevernes, p. 114).

Las figuras establecen entre ellas relaciones que constituyen una red. El encadenamiento de las figuras que presenta el texto es el aspecto que interesa a la semiótica textual. No le interesan las figuras aisladas o que solo tengan valor en sí mismas sino descubrir las relaciones que se dan entre las figuras y evaluar las redes figurativas.

Conjuntos figurativos

Las figuras del discurso aparecen, en los textos como una red de figuras ligadas entre ellas. “A esta disposición de figuras, a este entramado relacional de las figuras, se le da el nombre de conjunto figurativo” (Entrevernes, p.116).

“Así, un texto presenta diversos conjuntos figurativos que de alguna manera dan cuerpo a los programas narrativos” (Entrevernes, p. 117).

“Al analizar los conjuntos figurativos se descubre el contenido de la figura y la manera como el texto la utiliza y la interpreta” (Velásquez, p. 153).

Temas descriptivos

Al examinar diversos textos se puede observar ciertos parecidos o puntos comunes entre los diversos conjuntos figurativos presente en ellos. A partir de esto se podrá decir que varios conjuntos figurativos encontrados en diferentes textos pueden ser reunidos en un tema descriptivo (Entrevernes, p. 117).

“El tema descriptivo aparece así como un conjunto de significados virtuales susceptibles de ser actualizados por los discursos y los textos en conjuntos figurativos” (Entrevernes, p. 118).

Papeles temáticos

Las redes de figuras que contiene un texto contribuyen también a designar, a definir a los personajes cuyo progreso y evolución se sigue en el relato. Sin embargo, la noción de personaje no se utiliza si no conocemos los elementos que la componen (Entrevernes, p. 121).

En el análisis narrativo se definió un componente de personaje, se designó al hombre como un conjunto bien organizado de papeles actanciales: sujeto de estado o sujeto agente. Estos papeles corresponden a posiciones precisas en la trama de relaciones construida por el programa narrativo. El componente de personaje que le proporcionan las figuras del texto puede hacerse si se reducen los conjuntos figurativos a una especie de papeles descriptivos que llamamos *papeles temáticos*. En los textos los conjuntos figurativos pueden ser referidos a un personaje con ayuda de un papel temático, que constituye, un resumen de todo el conjunto (Entrevernes, p. 121).

El concepto de papel temático se une al de papel actuante por lo que es mejor utilizar el término actor en vez de personaje. “Un actor es una figura portadora a la vez de uno o varios papeles actuantes que definen una posición en un programa narrativo y de uno o varios papeles temáticos que definen su pertenencia a uno o varios conjuntos figurativos” (Entrevernes, p. 122).

3.09 Nivel profundo

Luego de estudio de las estructuras superficiales (narrativas y descriptivas) deben realizarse otras operaciones que realizan el desmontaje de las figuras ya relacionadas, para captar el sistema que ordena sus relaciones.

La primera parte del análisis nos ha hecho descubrir una red de divergencias y diferencias y pasar de la estructura que organiza su sucesión, a la lógica a la que

obedecen. Tenemos que pasar de la compenetración de los componentes narrativos y descriptivos a la lógica más fundamental que rige esa articulación. Tenemos que construir el código que dirige y articula, que ordena lo ya establecido en las estructuras superficiales. Esto implica pasar del nivel de la gramática narrativa que rige el ordenamiento discursivo al nivel profundo, que es de orden lógico (Entrevernes, p.139).

Semas

El análisis sémico atribuye los significados percibidos a ciertos rasgos sémicos o sea a haces organizados de rasgos elementales. “Los efectos de sentido han de ser vistos entonces como paquetes de semas” (Entrevernes, p.141).

Debido a sus semas comunes o diferentes, las figuras (lexemas) de una lengua pueden establecer relaciones, pueden ligarse o encontrarse, o por el contrario oponerse o excluirse.

Existen dos clases de semas: semas nucleares y clasemas. Los semas nucleares son los rasgos significativos que definen a una figura (de orden lexemático o discursivo) Los clasemas o semas contextuales son los rasgos sémicos que aparecen cuando las figuras se sitúan en contexto.

Isotopías

“La isotopía se define como una recurrencia de semas y no de categorías” (Diccionario Greimas, p. 152). “Como un plano común que hace posible la coherencia de un dicho. Este plano común debe entenderse como la permanencia de algunos rasgos mínimos” (Entrevernes, p.148). Diferentes elementos pueden mantenerse juntos porque tienen un elemento mínimo común. A este fenómeno de persistencia o iteración de los rasgos mínimos se le llama redundancia.

En el caso de un discurso por el enlace de los conjuntos figurativo, las relaciones entre los conjuntos figurativos 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 en el texto.

Existen dos clases de isotopías: Isotopía semántica e isotopía semiológica. Se le llama isotopía semántica a la determinada por la redundancia de las categorías clasémicas, es decir de los clasemas. Se llama isotopía semiológica a la determinada por la redundancia y la permanencia de categorías nucleares, es decir de semas nucleares (Entrevernes, pp. 149-150).

Oposiciones

“Son un tipo de isotopías semánticas, es decir, valores que se oponen a lo largo de todo el texto y que dan coherencia al mismo” (Velásquez, p.155). Por esto la estructura profunda será diferencial y opositiva, es decir, se compondrá de dos términos simultáneamente presentes y en relación de oposición. Para establecer esas parejas, o para captar juntos dos rasgos, es necesario que exista algo en común en los dos, el eje semántico (Velásquez, p. 155). Ejemplo: amor y odio son opuestos pero corresponden al eje semántico sentimiento.

El cuadrado semiótico

El cuadrado semiótico debe ser entendido como un mecanismo, es decir, como un conjunto organizado de relaciones, capaz de dar razón de las articulaciones del significado.

La aplicación del cuadrado semiótico a un texto debe permitirnos identificar las oposiciones y las relaciones pertinentes para ese texto y descubrir cómo se verifica el funcionamiento de esas oposiciones y relaciones (Entrevernes, p. 162).

El cuadrado semiótico, nos dice Entrevernes:

Es ante todo, el modelo de organización del significado. Como tal, permite representar la arquitectura del sentido en un texto, y por ende la forma del contenido. Permite también registrar y archivar, a medida que se realiza el análisis, los resultados obtenidos. Gracias a él se pueden retener esos resultados y verificar su coherencia. Además (...) nos permite prever y descubrir que operaciones asumirán el paso de un valor a otro o que relaciones hay que establecer entre los valores manejados por las operaciones (p. 66).

Relaciones y operaciones.

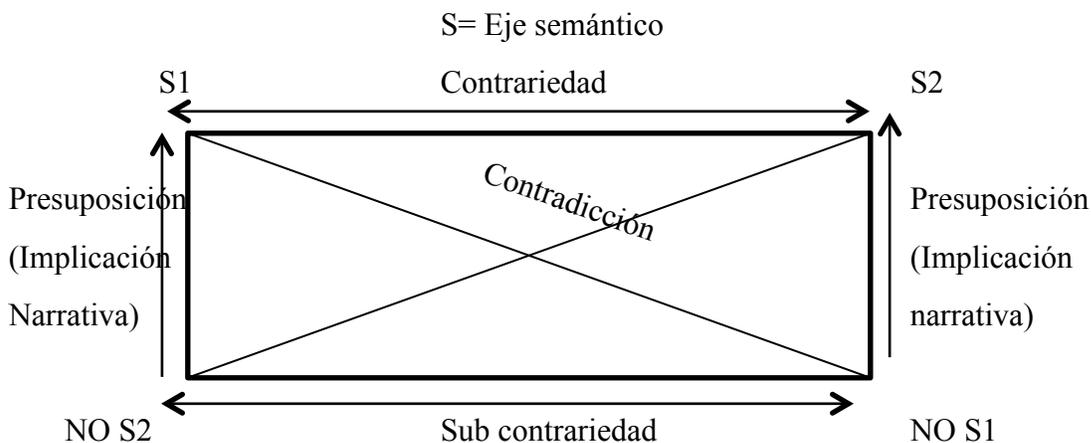
El juego entre las unidades mínimas del texto es un juego de relaciones y de operaciones.

El cuadrado semiótico tiene que representar las relaciones y operaciones que se establecen entre las unidades mínimas del significado con el fin de producir los significados que el texto ofrece a sus lectores.

Las diferencias se pueden organizar en un sistema de relaciones constituido por la relación de oposición, que es la que establece entre dos semas, y la relación de jerarquía que es la que se establece entre cada uno de los semas y la categoría semántica llamada eje semántico.

En el cuadrado semiótico se presenta, por ejemplo, la oposición entre S1 y S2 así como entre NO S1 y NO S2 y la relación de jerarquía que va de los semas S1 o S2 a S y también de NO S1 o NO S2 a NO S.

Otras clases de relaciones que se presentan son: relaciones de contrariedad, relaciones de contradicción y relaciones de presuposición, las cuales aparecen en el cuadrado semiótico en la siguiente forma:



Entre S1 y NO S1 existe una relación de contradicción. Uno es la negación del otro. Entre S1 y S2 existe una relación de contrariedad, S1 es incompatible con S2 y viceversa. Entre NO S2 y S1 así como entre NO S1 y S2 existe una relación de presuposición o de implicación narrativa.

El cuadrado semiótico también es una serie de operaciones. A cada relación va a corresponderle una operación. No se puede pasar de un término a su contrario sin hacer aparecer el término contradictorio. El paso de S1 a S2 se efectúa mediante dos operaciones:

- La operación de negación que hace pasar de S1 a NO S1
- La operación de selección que hace pasar de NO S1 a S2

A la relación de contradicción corresponde una operación de negación que efectúa, el paso de S1 a NO S1 (S1-----NO S1). Consiste en negar S1 y hacer aparecer el término contradictorio, es decir NO S1.

A la relación de presuposición corresponde una operación de selección que efectúa por ejemplo el paso de NO S1 a S2 (NO S1----S2). Dicha operación consiste en seleccionar a partir de NO S1 el término S2 (contrario a S1) y hacerlo aparecer.

Corrientes literarias en segunda mitad del siglo XIX y primera del siglo XX en Hispanoamérica

3.10 Realismo

Según apunta Alfredo Veiravé, en su *Literatura hispanoamericana* (1976), como consecuencia de transformaciones ocurridas en la sociedad europea y el apareamiento de nuevas corrientes ideológicas como el socialismo, el anarquismo, el comunismo y el positivismo en la filosofía, florece el realismo como una nueva corriente literaria en oposición al romanticismo anterior.

Mientras el romanticismo había explorado las fuentes de lo subjetivo, el realismo presenta objetividad, incorpora temas concretos de la realidad cercana con personajes que pertenecen a la vida cotidiana

El paso del romanticismo al realismo significa la eliminación de ciertos elementos como la fantasía y los excesos sentimentales y el desarrollo de otros, como el interés por la naturaleza, por lo regional y por lo cotidiano.

Entre los principales representantes del realismo francés se encuentra Balzac, quien es considerado “el padre de la novela realista” y Stendahl. Ambos tienen el mismo afán: descubrir la sociedad. Cristina Barros coautora junto con Arturo Souto en el libro *Siglo XIX: romanticismo, realismo y naturalismo* nos dice que las novelas de estos autores “son los principales libros que tratan de nuestra propia vida, de nuestros propios problemas vitales, de dificultades y conflictos morales desconocidos para las generaciones anteriores” (p. 77). A Gustave Flaubert, en Francia le va a corresponder el paso del realismo al naturalismo, porque sus obras participan de ambas corrientes, en alguna medida.

Para Balzac “La influencia del medio condiciona al hombre: la ciudad, la provincia, el campo, la profesión, el grado de inteligencia y la evolución dentro de la sociedad” Se refiere también al personaje tipo: “No solo los hombres, sino también los acontecimientos principales de

la vida se formulan por tipos. Hay situaciones que se vuelven a presentar en todas las existencias: fases típicas, esta es una de las exactitudes que he buscado preferentemente” (Barros, p. 75). La historia está considerada también en Balsac.

En la obra de Stendhal también está presente la realidad “No solo gracias a la agudeza y observación de los mecanismos psicológicos del ser humano sino porque sus temas están tomados de hechos concretos” (Barros, p. 76).

En Inglaterra sobresalen George Eliot (Mary Ann Evans) y Charles Dickens. “Los aspectos más negativos de la sociedad inglesa aparecen en las novelas de Dickens quien sin mostrar una actitud de abierto rechazo ante las instituciones de su país nos da a conocer la situación miserable de las clases desposeídas” (Barros, p. 78).

En España el punto de partida es el costumbrismo romántico con *Escenas andaluzas* de Estebanes Calderón, *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos, los artículos de costumbres de Mariano José de Larra y Don Benito Pérez Galdoz quien igual que Balsac considera que la obra literaria “debe ser imagen de la vida y que el arte de componerla estriba en reproducir los grandes caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño” (Barros, p. 81).

En Hispanoamérica se manifiesta también esta corriente literaria en varios países. En México con Manuel Payno, Luis G. Inclán, José Tomás Cuellar y Don Ignacio Manuel Altamirano, representante de la novela social y maestro de varias generaciones. Entre sus mejores obras están *Clemencia*, *El Zarco* y *La Navidad entre Montañas*.

Una de las principales características del realismo es la presentación objetiva de la realidad y el principal recurso utilizado por los dramaturgos de esa época es la observación directa de las costumbres o caracteres psicológicos.

3.11 Naturalismo

Derivado del realismo aparece también en la literatura europea, partir de 1870, un nuevo movimiento literario llamado Naturalismo que intenta explicar la realidad a través de los métodos de observación y análisis de las Ciencias Naturales. El más importante teórico de ese movimiento es el novelista francés Emilio Zola (1840-1902) cuyas obras alcanzaron una rápida y amplia difusión.

El realismo se proponía incorporar a la literatura los elementos de la vida cotidiana observados objetivamente. El naturalismo empleando las teorías científicas de la herencia biológica y de la influencia del medio sobre el hombre, conocidas como determinismo, deseaba presentar personajes degradados por la enfermedad y la miseria en ambientes sórdidos y marginales.

De acuerdo con esas teorías, el hombre no es totalmente libre, sino que está sujeto o determinado desde su nacimiento a realizar inexorablemente un destino regido por el fatalismo de dos factores que lo condicionan: la herencia biológica y el medio social (Veiravé, p.174).

Las bases teóricas de la novela naturalista establecidas por Zola aparecen principalmente en sus obras *La novela experimental* y *Sobre la novela*. Entre sus obras novelescas están *Nana*, *Germinal* y las que forman parte del ciclo de *Los Rougon-Macquart*.

Cristina Barros en su obra *Siglo XIX: romanticismo, realismo y naturalismo*, antes dicha, nos hace saber que el punto de partida del escritor experimental ha de ser la observación, como en el caso del científico, el observador naturalista “consta pura y simplemente los fenómenos que tiene ante sus ojos...” (Barros, p.87).

Zola rechaza a los románticos idealistas por su lirismo, su falta de lógica. “Parten siempre de una fuente irracional cualquiera, tal como una revelación, una tradición o una autoridad convencional...”. “Nosotros los escritores naturalistas, sometemos todos los hechos a la observación y a la experiencia mientras que los escritores idealistas admiten influencias misteriosas que se escapan al análisis y permanecen en lo desconocido, al margen de las leyes de la naturaleza” (Barros, p. 88).

Las teorías de la corriente naturalista o experimental tuvieron un éxito momentáneo y relativo, pero aun así, sirvieron para mostrar aspectos de la sociedad que eran desconocidos por el Romanticismo. Los naturalistas reflejaron en sus novelas la lucha de clases entre la burguesía y el proletariado, señalaron los males sociales que necesitaban reformas por parte de los grupos gobernantes.

La obra literaria tiene un carácter documental y prefiere la descripción de personajes de bajo fondo o de la sociedad burguesa en medios de corrupción. El naturalismo encontró cabida entre los escritores hispanoamericanos de fines del siglo XIX que querían a través de las teorías experimentales, encontrar los males de la sociedad y analizar la realidad política de sus países.

El naturalismo encontró cabida entre los escritores hispanoamericanos de fines del siglo XIX que querían, a través de las teorías de la novela experimental, encontrar los males de la sociedad y analizar la realidad política de sus países.

Los problemas raciales derivados de la confrontación con el indio y el blanco en algunos países, y las olas inmigratorias que modificaban la integración étnica en otros, junto con el desplazamiento de criollo afincados en medios rurales o la transformación de los centros urbanos, ofrecían amplio campo de referencia para los naturalistas que intentaban copiar del natural y reflejar la realidad (Veiravé, p.75).

3.12 El Costumbrismo

Esta corriente literaria tuvo su apogeo principalmente en España e Inglaterra en el siglo XIX, sin embargo en el curso de la historia anterior siempre fueron incluidos cuadros costumbristas en obras de diversos géneros.

Según Veirave, “la transición del Romanticismo al Realismo se puede establecer a partir del apogeo y declinación del lirismo personal y la presencia del cuadro costumbrista” (p.152).

La búsqueda del color local por parte de los románticos y la escena popular y pintoresca es el origen del cuadro costumbrista.

En la primera etapa que Veiravé llama costumbrismo romántico, se presentan cuadros idílicos y descripción de hábitos rurales y de tareas campestres como en el caso de la novela *María* de Jorge Isaacs.

Se le llama costumbrismo cuando los cuadros de costumbres dejan de ser una parte ilustrativa de obras mayores para constituirse en obras independientes. Ejemplo de ello son los escritores españoles Mariano José de Larra (1809-1837) con sus artículos nacionales y Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882) con sus *Escenas matritenses* que llegan a influir en los escritores hispanoamericanos. La literatura hispanoamericana heredó de la literatura española los cuadros de costumbre que aparecían en las obras de teatro, entremeses y novelas picarescas del siglo XVI y posteriormente fueron influidos por sus obras en prosa y teatro.

Las principales características de estas obras: se desarrollan en un ambiente rural, describen el modo de vida de una región o país, sus usos y costumbres pueden contener sátira y crítica social e introducen el tema político-social.

3.13 Vanguardias literarias

El término vanguardia surge en Francia durante los años de la Primera Guerra Mundial (1914-1917). Su origen está en el vocablo *avant garde* de origen militar y político que venía a reflejar el espíritu de lucha, de combate y de confrontación que el nuevo arte del siglo oponía al llamado arte decimonónico o académico. Desde el principio el arte vanguardista adquiere una posición contraria contra lo antiguo, lo naturalista o lo que se relaciona con el arte burgués. Una serie de movimientos literarios llamados ismos se desarrollan, así:

Dadaísmo: Movimiento que nació en Zurich a fines de 1916 y tuvo auge en París. Fue fundado por el escritor rumano Tristan Tzara quien tomó como lema del movimiento la palabra dada, o sean los primeros balbuceos del niño. Para el autor representa la abolición de la lógica, la inanidad, la ausencia de toda significación y búsqueda de ideas abortadas y los ritmos rotos. Fue una verdadera negación de valores, arbitraria y egoísta que no reconoció teoría alguna y se permitió todas las aberraciones. Tuvo un éxito momentáneo en Francia y Alemania.

Futurismo: Movimiento fundado por Felipe Tomás Marianetti en 1909. Surgió como una reacción contra el sentimentalismo burgués y su intención se haya expresada en la siguiente frase: *Mataremos el claro de luna*.

Fue un movimiento de gran vigor, sus postulados eran crueles y revolucionarios. Se proponía acabar con el pasado destruyendo todas las tradiciones literarias. Luchó por la demolición de los museos y la quema de las bibliotecas. Exaltó el amor al peligro y a la violencia y halló en la velocidad la más genuina expresión de sus ideales. Marinetti expresó que un automóvil de carrera es más bello que La Victoria de Samotracia.

El Futurismo propugnó también por la destrucción de la sintaxis y la abolición de la ortografía tradicional. En sus manifiestos de 1909 y 1912 están expuestas todas esas reformas.

El Cubismo: Surge como un movimiento pictórico. En lo literario surge con Guillaume Apollinaire quien se propone descomponer la realidad para hacer composiciones libres de

imágenes o frases. Este escritor compondrá sus famosos caligramas, o sean disposiciones tipográficas de los versos formando imágenes visuales.

Surrealismo: Su origen se encuentra en la historia del drama *Les Mamelles de Tiresias*, de Guillermo Apollinaire quien en 1916 dio a esta pieza el calificativo de “suprarrealista”. La verdadera difusión de esta nueva orientación se produce cuando André Bretón lanza sus famosos manifiestos en 1924 y 1930.

El término surrealismo quiere decir sobre o más allá de lo real, y ello, en esencia, es lo que se proponen los artistas de esta escuela. Más allá de las experiencias sensibles, los surrealistas buscan un mundo en que se aúnen los elementos contradictorios de la vida y en que se logre una imagen, un sentimiento de tal pureza que participe de lo mediato y de lo inmediato en una síntesis destilada de ambos. De allí que las visiones del inconsciente y de lo soñado, sean el ideal perseguido por los surrealistas. Bretón lo expresa como un automatismo psíquico puro cuyo objeto es expresar el funcionamiento real del pensamiento. Lo irracional debe primar sobre lo mediato, lo elemental sobre lo elaborado y lo espontáneo sobre lo razonado.

Creacionismo: En 1918 el poeta chileno Vicente Huidobro llega a España tras su estancia en París. A partir de su actividad y capacidad de influencia sobre un pequeño grupo de artistas partícipes de tertulias vanguardistas, el movimiento que él propone se va a conectar con los aires europeos que circulaban en París. La influencia de Huidobro junto a la actividad de Ramón Gómez de la Serna marcará el nacimiento de jóvenes generaciones poéticas que pretenden romper con el arte anterior a la Guerra de 1914. Con ello desprecian el papel innovador de otras figuras como Juan Ramón Jiménez y José Ortega y Gasset.

Vicente Huidobro es el fundador del Creacionismo junto a Juan Larreta y Gerardo Diego. Sus rasgos principales fueron: Supresión de la puntuación, Yuxtaposición de imágenes sin referente claro, ilaciones semánticas de las imágenes sin hilo conductor aparente, donde a veces la fonética juega ese papel unitario. El poeta debe crear el poema tal como la naturaleza crea al árbol, prescindiendo de lo anecdótico y lo descriptivo.

Ultraísmo: Movimiento literario español moderno de carácter vanguardista que busca la libertad expresiva en la poesía. En 1919 un grupo de jóvenes poetas entre los que se hallaban Pedro Garfias y Guillermo de Torre lanzan el manifiesto que denominan Ultra, en el que se expresa un afán para superar las tendencias literarias de la época. La inquietud de los escritores se manifiesta especialmente en Francia, en numerosos manifiestos, revistas y escuelas cuyo denominador común es la rebeldía, la revalorización de los clásicos y la exposición de atrevidas tesis sociales y políticas. La poesía de Ultra no trata de narrar o de expresar sentimientos, sino de manifestar poéticamente las cosas nombrándolas.

3.14 Bertolt Brecht y el teatro épico.

Bertolt Brecht (1898-1956) nació en Augsburgo, Alemania. Fue poeta, actor, dramaturgo y director teatral. Su vida y su obra están relacionadas con lo político, lo histórico y lo estético. Sufrió las consecuencias de las dos guerras mundiales y por la defensa de sus ideas salió exiliado

y residió en muchos países de Europa y en Estados Unidos. Su numerosa y sobresaliente obra fue muy apreciada e influyó en el mundo del teatro.

Desde el principio se caracterizó por una radical oposición a la visión de la burguesía y como consecuencia al teatro burgués que solo estaba destinado a entretener al espectador, sin ejercer sobre él ninguna influencia. Igualmente se interesó por lo político y lo social y con Edwin Piscator elaboró las bases del teatro político. Sus estudios sobre el marxismo y su adhesión al partido comunista le hicieron tomar partido por el materialismo dialéctico. A su regreso del exilio fundó, junto con su esposa Helene Vergel, el teatro Berliner Ensemble, en Berlín Oriental, el cual tuvo mucho éxito y prestigio.

El teatro épico no es el producto imaginativo de un genio en un momento determinado, sino es el producto último del desarrollo teatral en Alemania y en general del teatro moderno en el mundo; en él están contenidas corrientes teatrales de otros tiempos, que no pudieron seguir evolucionando, porque entraron en contradicción con el desarrollo social y fueron negadas por las mismas fuerzas sociales que les dieron origen, y que después de comportaron en forma diferente con respecto a la cultura que habían ayudado a surgir (Castillo, O.R., *Apuntes sobre el teatro épico de Bertolt Brecht*, p. 4).

Esta nueva forma de hacer teatro es aquella que integra al discurso político en la práctica teatral. Massimo Castri, citado por Laura Mogliani, L. en su obra *Teatro político del 70. Recursos brechtianos y revisionismo histórico* (1995), define el teatro político como:

Aquel que quiere participar en el proceso de transformación de la realidad y del hombre. El teatro es concebido como un instrumento de comunicación al que es inherente una función social: modificar la actitud mental del espectador frente a la realidad y volverlo políticamente activo (Mogliani, p .440).

El teatro épico de Bertolt Brecht es uno de los modelos fundamentales del teatro político “Este intentó traducir teatralmente la visión materialista dialéctica de la realidad y del hombre. El arte tienen un fin didáctico y es utilizado en función de una causa política: debe desarrollar la conciencia social y política de su destinatario” (Mogliani, p. 440). Brecht buscaba representar en su obra las relaciones y procesos sociales, los mecanismos de funcionamiento de la sociedad para influir directa y activamente en el espectador, hacerlo consciente de su circunstancia histórica y motivarlo a incidir en su medio, a reaccionar y cambiar su situación presente (p. 440).

Comparación entre el teatro tradicional y el teatro épico

Según Otto René Castillo, en su obra antes dicha, el concepto de teatro que tradicionalmente se ha aceptado, consiste en la reproducción de imágenes vivas de sucesos, creados o transmitidos por el pensamiento o por la tradición, que acontecen entre los seres humanos. Su función específica es decir básica, consiste en proporcionar esparcimiento, entretenimiento y diversión (p. 6).

La función específica del teatro épico o dialéctico consiste no solo en proporcionar esparcimiento sino en enseñar al hombre que el mundo en que vive es transformable, que el hombre y el mundo se transforman constantemente y con ellos la sociedad humana. Que el mundo actual solo puede ser interpretado y representado por el teatro (Castillo, p. 7).

Para el teatro tradicional, llamado también clásico, de identificación y de inclusión, (de Stalinawski) la sustancia fundamental del teatro es el sentimiento. Para el teatro épico llamado también teatro político, teatro didáctico (que enseña), teatro dialéctico (por enfatizar el elemento de la argumentación y la discusión) y teatro de confrontación, (Brecht), es el entendimiento, la razón. Esto no quiere decir que en cada caso quieran ignorar el sentimiento o el entendimiento sino señalar el aspecto dominante. En ambos se dan los dos elementos. Lo que importa es el papel que juegan y el grado en que queda subordinado uno al otro (Castillo, p.10).

Para distinguir estas dos clases de teatro Brecht analiza los elementos básicos en los que se refleja la técnica del distanciamiento que tiene por objeto separar (distanciar) al espectador de los procesos escénicos. Estos son: La función del ámbito teatral, la función del actor, la tarea del espectador y el resultado que persigue cada tendencia teatral y lo que obtiene.

Función del ámbito teatral

Dentro del ámbito teatral se incluye el escenario, la sala de espectadores, el decorado y las luces.

La línea que existe entre el escenario y la sala de espectadores se llama línea de separación, rampa o proscenio. Esta línea de separación puede tener diversas formas que son utilizadas por ambas clases de teatro de diferente manera según sus objetivos.

El grado de visibilidad de la rampa hace que en el teatro de inclusión, donde la línea es más visible, el espectador olvide más rápido que se encuentra en el teatro y por el contrario en el teatro de confrontación, donde la línea es menos visible, el espectador recuerde constantemente que se encuentra en el teatro (Castillo, p. 10).

El teatro de inclusión se opone en principio a todo aquello que amenaza romper la ilusión a la identificación entre escenario y sala de espectadores. Se opone a las pausas de construcción en cambio de escenas, porque eso rompe fuertemente la ilusión. No le importan los ruidos regulares y constantes porque estos actúan como un factor coadyuvante para lograr la inclusión del público a lo que sucede en la escena, por su continuidad adormecedora, pero está en contra de los ruidos irregulares por considerarlos peligrosos, debido a su discontinuidad y porque rompen la identificación. Por el contrario el teatro de confrontación utiliza constantemente elementos que interrumpen dicha relación como canciones, el telón que cae, la magia teatral, la introducción de carteles o anuncios y la música que se incorpora en las obras y otros (Castillo, p. 10-11).

Los decorados en el teatro de inclusión deben contribuir a lograr la inclusión del público a lo que acontece en la escena, al dar una atmósfera agradable y atrayente a los ojos del espectador, éste acaba por ser seducido y traído a escena. Por el contrario el teatro épico exige decorados que acentúen la distancia que debe existir.

Las fuentes de luz en el teatro de inclusión se esconden. En el teatro de confrontación ellas deben ser visibles al espectador para recordarles que se encuentran viendo teatro y no viviéndolo. No se recurre al juego de luces, que crean un ambiente sugestivo y soñador. El teatro de confrontación solo utiliza luz blanca, y cuenta con la mayor cantidad de luz disponible, para variarla en sus tonalidades y provocar el efecto de distanciamiento.

Función del actor

El teatro de inclusión exige del actor, con sacrificio de su personalidad, que se identifique plenamente con el personaje que representa, y en tanto más lo logre mejor será su actuación, pero además, se le pide que logre la identificación sin reservas del público hacia el personaje con el cual se ha identificado plenamente (Castillo, p. 11).

El teatro de confrontación, teatro épico, por el contrario, exige del actor que no renuncie a su personalidad y que sepa distanciarse del personaje que representa, lo que trae como consecuencia que se establezca una diferencia entre el personaje, el actor y el público, para que éste último esté en capacidad de poder criticar lo que acontece en escena (Castillo, p.11).

Tarea del espectador

En el teatro de inclusión, el espectador no debe tener una actitud crítica racional, sino una actitud de entrega pasional, una actitud de dejarse arrastrar hacia la escena y vivir lo que allí sucede, sin importarle nada de su situación real. Por el contrario en el teatro épico, se reconoce la personalidad del espectador y se le respeta, al mismo tiempo que se le pide abiertamente que tome una actitud crítica, racional, consciente, en la cual los sentimientos hondos y profundos son conmovidos, bajo la dirección de la razón. Esto quiere decir que se confronta al espectador, al personaje y al actor que representa dicho personaje (Castillo, p. 11).

Resultados que se persiguen y que se obtienen

El teatro de inclusión, persigue, con base en los principios aristotélicos, una unidad de tiempo, de lugar y de acción. Unificar en un solo tiempo actor, personaje y público con el objeto de promover la acción pasional, sentimental del espectador, con un fin determinado, que puede variar según sea el argumento y la ideología. El resultado que obtiene es ahondar más el sentimiento del espectador, conmoverlo de tal manera que no se convenza sino que se compadezca o se indigne con respecto a algo (Castillo, p. 11-12).

El teatro de confrontación dice que los sentimientos deben ser dirigidos por el pensamiento, por nuestra razón. No debemos actuar bajo impulsos, sino bajo razonamientos, bajo actitudes ideológicas, críticas que nos permitan ver la necesidad de algo. Conocer la verdad racionalmente, no emocionalmente (Castillo, p.12).

Elementos del teatro épico

La narración. Se incluye en las representaciones dramáticas, elementos narrativos. Se colocan en la parte trasera del escenario, al mismo tiempo que suceden las acciones, grandes pizarras o leyendas sobre sucesos ocurridos en otros lugares en el pasado, refranes y proyecciones de documentos con dichos de personas. También se incluyen canciones creadas especialmente o del cancionero popular.

El medio ambiente. Se presenta el medio ambiente en que vivían los hombres pero no como antes en que el medio estaba supeditado a la apreciación que del mismo hiciera el personaje, sino en forma independiente.

El distanciamiento. La representación sometió los hechos y los sucesos a un proceso de distanciamiento (Ya antes caracterizado).

Función didáctica. El teatro de confrontación tiene una función didáctica no solo de esparcimiento. Al comenzar a narrar también comenzó a enseñar.

El teatro épico o teatro dialéctico es el mayor adelanto del teatro en el siglo XX no solo porque se opone a los postulados del teatro tradicional sino porque a través de una técnica propia, da una nueva visión en cuanto a la función que cumple, al objetivo que persigue y a los resultados que obtiene.

La técnica del efecto de distanciamiento, al separar al espectador de la escena, tiene como fin el de proveerlo de una actitud crítica, investigativa, contrapuesta al proceso escenificado.

Su preocupación por lo político y lo social está ligada íntimamente a su preocupación por el ser humano principalmente a sus condiciones materiales e ideológicas y al lugar que ocupa en la sociedad a que pertenece.

Cada tipo de teatro responde a las condiciones históricas, económicas y sociales de una sociedad. El teatro dialéctico respondió a las necesidades de un momento histórico. Su influencia continúa a la fecha, pero los cambios políticos y sociales y el apareamiento de nuevas ideologías están también creando nuevas posibilidades de arte teatral.

El teatro hispanoamericano en la segunda mitad del siglo XIX y siglo XX

El desarrollo del teatro hispanoamericano de la segunda mitad del siglo XIX y del siglo XX estuvo determinado por los cambios que se sucedieron en el panorama político y social de cada uno de los países y en los movimientos literarios que le influyeron.

En este teatro está presente una nueva visión del mundo como consecuencia del cansancio por el Romanticismo y el apareamiento de dos nuevas corrientes: el Realismo y el Costumbrismo.

A partir del Realismo el teatro hispanoamericano supera los esquemas del Romanticismo europeo de la primera mitad del siglo XIX que le habían sido heredados y las traducciones de piezas teatrales son reemplazadas por obras de autores nacionales. “El teatro deja de ser un mero entretenimiento, incorpora temas, personajes y problemas del ambiente social de la época y adquiere una trascendencia cultural que excede el ámbito de las representaciones ingenuas o sentimentales del período anterior” (Veiravé, pp. 172-173).

Se construyen salas apropiadas para las representaciones teatrales y ocurre el surgimiento de autores nacionales. Ellos comenzaron a abordar temas relacionados con la libertad, los problemas sociales, las pasiones, la fatalidad, el destino y la justicia divina.

Izquierdo Fors y Estrada, A. V. expresan en su *Literatura latinoamericana y del Caribe*: “El teatro de raíz nacional es el producto de integración de elementos formales de procedencia exterior, que aportan los aspectos más avanzados en cuanto a técnicas dramáticas, y el contenido que se refiere a la realidad hispanoamericana” (p. 6).

Sobre el nacimiento del teatro nacional nos dice Raquel Montenegro en su tesis de grado titulada *Análisis socioideológico de la dramaturgia de Florencio Sánchez y (...)*

El teatro nacional nace entonces del deseo de identificación entre los escritores y las características propias de su ambiente. Ellos intentan llevar a escena la forma de expresión latinoamericana, los tipos populares, el calor local y las expresiones verbales propias de su país (p.62).

3.15 El teatro en la Región del Río de la Plata

En los países donde primeramente se manifestó este interés por este nuevo tipo de teatro fue en la región del Río de la Plata (Argentina y Uruguay) y México. Pero a finales del siglo XIX y principios del XX en otros países del continente se siguió gestando el teatro nacional incluso en Centro América.

El primer género que se manifestó en el Río de la Plata fue la comedia gauchesca y la primera obra de ese género que representó el actor uruguayo José Podestá en 1884, en Argentina, fue *Juan Moreira*, adaptación teatral de una novela de Eduardo Gutiérrez la cual tuvo un gran éxito y despertó el interés de otros dramaturgos por realizar obras semejantes.

Colaboraron principalmente en la difusión de este tipo de comedia fueron el novelista y dramaturgo argentino Roberto Payró (1867-1928) y el uruguayo Florencio Sánchez (1875-1910) considerado posteriormente como el mejor dramaturgo hispanoamericano de los siglos XIX y XX.

Este entusiasmo ocurrido en el Río de la Plata se extendió a otros países hispanoamericanos como México, Perú y hasta Centroamérica y El Caribe.

A principios de siglo este teatro fue influenciado por los autores italianos D’Annunzio y Pirandello aunque no llegaron a producirse obras de relieve. También influyeron en este teatro las compañías dramáticas italianas, francesas y españolas y sus actores que trajeron a América para representar las obras de teatro más importantes de todos los tiempos.

Florencio Sánchez (1875-1910)

Nació en Montevideo en 1875 y murió en Milán en 1910 a los treinta y cinco años. Su infancia transcurrió al lado de su familia que era muy pobre y con ella por diversas razones tuvo que trasladarse a otras ciudades de Uruguay y Argentina.

Trabajó desempeñando diversos trabajos administrativos. Desde los catorce años se interesó por la literatura y escribió crónicas. En política, por razones familiares, fue conservador, pero el abuso político y social le hizo cambiar su pensamiento y se vuelve liberal, después fue un anarquista y finalmente un socialista. Ya en 1900 se encuentra establecido en Buenos Aires aunque siempre en malas condiciones económicas. Es parte de la *Década dorada* del teatro en ese país (1900-1910) y contribuyó con su obra a ese auge.

La primera obra que escribió fue *M'ijo el doctor* que estrenó en 1903. Esta obra es parte de una trilogía dramática rural que comprende además *La gringa* (1904) y *Barranca abajo* (1905), ésta que según los críticos es lo mejor de su producción. Sobre dramas urbanos escribió además *En familia* (1905), *Los muertos* (1905), *El desalojo* (1906), *Los derechos de la salud* (1907) y *Nuestros hijos* (1907).

Tanto su primera obra como las que le siguieron fueron apreciadas y valoradas en gran medida por lo que tuvo un gran éxito como autor teatral. Escribió cerca de veinte obras de las cuales ocho son dramas o comedias.

Debido a las penurias de su vida, su salud se había ido deteriorando y cuando viaja a Europa con gastos costeados por el gobierno, su salud se debilita aún más y muere de tuberculosis en Milán, Italia en 1910. Sus restos fueron repatriados en 1921.

Florencio Sánchez fue el máximo exponente del teatro realista en Hispanoamérica a finales del siglo XIX y principios del siglo XX y el más importante dramaturgo del Río de La Plata. “Representó los verdaderos problemas sociopolíticos de nuestros países, comenzó a usar la lengua nativa con todos sus americanismos y a caracterizar la personalidad auténtica del hombre hispanoamericano” (Izquierdo Fors, *Literatura latinoamericana y del Caribe II*, p. 7).

Sobre el valor de su obra, Izquierdo Fors se expresa así:

Toda la obra dramática de Florencio Sánchez se distingue por la veracidad con que expresa sus ideas. La verdad aflora a sus piezas con el dramatismo pujante que da a sus personajes y a sus diálogos, que son fuertes y concisos. Recreados de la vida real, muestran que Sánchez era un sagaz observador.

Su obra es una denuncia contra la injusticia social, la depravación y las debilidades humanas. Alaba al hombre trabajador, humilde, aquel que conoció tan vivamente en su propia pobreza. Sus personajes están cargados de gran pasión o en las piezas de caracteres menos patéticos como sus sainetes, refleja la crueldad del régimen social que los explota (pp. 9-10).

Finalmente Izquierdo Fors resume así la obra teatral de Sánchez:

Sánchez aborda los grandes problemas de su tiempo, su crítica abierta a la sociedad hace del suyo un teatro combativo y comprometido con la lucha de clases, aunque muestra en ocasiones un tono amargo y pesimista propio del realismo decimonónico, del que fue adepto. Teatro rebelde, denunciador, un tanto anarquizante, realista anticlerical, exaltado (p.10).

Agrega además que por influencia del modernismo en su obra hay una definitiva conciencia artística.

Entre los dramaturgos más importantes que siguieron a Florencio Sánchez se encuentra:

Ernesto Herrera (1896-1917), uruguayo. Es autor de la tragedia *El estanque* (1910) que trata sobre el incesto por ignorancia en el medio gauchesco. Le siguieron *La moral de Pisía Paca* (1911), *El pan nuestro* (1912) y *León ciego* (1911) que ha sido considerada la obra más significativa del teatro uruguayo de principios del siglo XX.

Otros autores argentinos y del Río de la Plata fueron: Gregorio Laferrere (1867-1913), argentino, y Samuel Eichelbaum (1894-1967) argentino, Conrado Nalé Roxlo (1898-1971) y Alberto Vacarezza (1886- 1959), uruguayos.

Al mismo tiempo que se desarrollaba el teatro gauchesco en el Río de la Plata, surge en Buenos Aires en 1889, una preferencia por la zarzuela española. Los escritores argentinos adaptan ese género en sus temas nacionales actuales dando origen al sainete criollo, de contenido ciudadano que permanece de 1890 a 1910.

En las siguientes décadas del siglo XX el teatro argentino continuó superándose e innovándose, así Leonidas Barletta (1902) funda en 1930 el Teatro del pueblo con el que se brindó la oportunidad de apreciar obras de dramaturgos extranjeros y nacionales. Entre los autores que se distinguieron está Roberto Arlt (1900- 1942) que escribió *300 millones* (1932), *Saverio el cruel* (1936), *El fabricante de fantasmas* (1936), *La isla desierta* (1938), *La fiesta del hierro* (1940) y *El desierto entra en la ciudad* (1942).

Otras innovaciones que favorecieron al teatro fueron la creación de la Comedia Nacional Argentina en 1935 y la inauguración del Teatro Municipal de Buenos Aires en 1944.

En los siguientes años el teatro argentino se intelectualiza en algunas autores pero teniendo siempre como objetivo la interpretación de la individualidad nacional. Surgen nuevos autores que escriben durante las décadas de 1950 a 1970.

La literatura y el teatro en Guatemala en el siglo XX

3.16 Generaciones literarias

La literatura del siglo XX en Guatemala incluida la literatura dramática es expuesta por Francisco Albizúrez Palma y Catalina Barrios y Barrios en su *Historia de la literatura guatemalteca*, la cual dividen en períodos de diez años que denominan generaciones: Generación

de 1910, Generación de 1920, Generación de 1930, Generación de 1940, etc. y cuyos escritores tenían en común ideales e intereses comunes.

Una generación literaria puede definirse como un grupo de escritores de edades aproximadas que, participando de las mismas condiciones históricas, enfrentándose con los mismos problemas colectivos, compartiendo una misma concepción del hombre, de la vida y del Universo y defendiendo valores estéticos afines, asumen lugar relevante en la vida literaria de un país, más o menos por las mismas fechas (Albizúrez Palma, v.2, p. 27).

Albizúrez Palma agrega, que esta definición, coincide con las generaciones de 1910, 1920, 1930 y 1940 y no de las siguientes de 1950, 1960 y 1970, ya que en las primeras si es posible discernir claramente las condiciones históricas, la ideología y los autores que les corresponden, cosa que no es posible con las otras siguientes generaciones (v.2, p. 28).

Generación de 1930

Nuestro interés en este trabajo va a referirse a la Generación de 1930 que es a la que pertenece Manuel Galich y a las que le continuaron. En ellos influyeron las condiciones sociales, económicas y políticas. Los autores recibieron también los influjos de las vanguardias literarias y los aportes de la narrativa criollista hispanoamericana.

Estos factores que condicionaron a los autores antes dichos se concretan en los siguientes que les influyeron: a) El gobierno de Jorge Ubico, b) La Segunda Guerra Mundial, c) La Revolución de Octubre de 1944, d) El desarrollo sociopolítico posterior a 1954, e) La guerra fría, f) El contacto con las nuevas corrientes literarias de América y Europa.

Los autores escribieron con espíritu nacionalista, y realizaron cambios que se observaron en el estilo, en los asuntos tratados y en sus propias actitudes. Esta literatura nacionalista estuvo también abierta a las corrientes literarias de la época.

Juan Fernando Cifuentes Herrera en su libro *Los Tepeus, generación literaria del 30*, citado por Albizúrez Palma (v.3, p. 13) señala las constantes literarias de los autores de ese período:

- a) Mestizaje literario y vanguardismo
- b) El criollismo como tema central
- c) Lo geográfico como ámbito central
- d) Lo indígena como motivación
- e) Creación y participación en el grupo artístico literario Los Tepeus.

Generación de 1940

La Generación de 1940, conocida también como Asociación de Artistas y Escritores Jóvenes, surge, según Alfonso Enrique Barrientos, perteneciente a esta generación, citado por Albizúrez Palma, al fragor de la Segunda Guerra Mundial en 1939 y aún antes en 1936 con el estallido de la Guerra Civil Española y estuvo constituida por poetas y escritores jóvenes (v.3, p.23)

Al contrario de la Generación de 1930 que se quedó dentro del marco geográfico y social de su país, Guatemala, la Generación de 1940 por la naturaleza misma de los acontecimientos mundiales trascendió más allá de sus fronteras.

Mientras que la problemática de la una era la integración del ambiente guatemalteco con sus paisajes, su gente y sus costumbres a la obra literaria, la problemática de la otra... ha sido y es, el contenido ideológico que ha ido conformando el desarrollo histórico del país y sus condiciones socioeconómicas en las que juega un papel primario (sic) nuestro pueblo, naturalmente (Albizures Palma, v. 3, p. 23).

Esta generación, toma partido por la democracia y por los aliados en la Guerra Mundial antes dicha. Esto incidió en lo que sería más tarde la Revolución de Octubre de 1944.

Sus miembros fundadores fueron los siguientes: Antonio Brañas, Salvador Búcaro Salaverría, René Arandi Pinot, Raúl Leiva, Enrique Juárez Toledo, Haroldo Estrada, Otto Raúl González, Álvaro Contreras Vélez, Fedro Guillen, José García Bauer, Francisco Arrivillaga y Jesús María Ordóñez.

Período 1944-1954

Albizúrez Palma no describe propiamente lo que sería la Generación del 50 y sucesivas sino marca el período 1944-1954 como un cambio fundamental en todos los campos del saber en Guatemala, incluido el de la literatura, después de la Revolución de 1944.

Entre sus logros estuvieron: edición de la Revista de Guatemala 1945-1954, fundación del Teatro de Arte Universitario – TAU-, desarrollo del Grupo Saker ti, el Grupo Nuevo Signo.

Período 1954-1980

Aunque no se constituyeron grupos formales interesados y dedicados al quehacer literario, si es importante resaltar esfuerzos por trabajar unidos a favor del desarrollo literario tales como: a) Edición de la revista *Guatemala comercial*, b) Creación de El Café literario, c) Inicio de la revista *Alero*, d) Edición de la revista Cuadernos Universitarios, e) Taller de poesía, f) Edición de obras por el grupo RIN 78 financiadas por ellos mismos, g) Artículos en el periódico El Imparcial bajo el nombre de Cuerpos sin lugar.

4. Marco metodológico

Objetivos

4.01 Objetivo general

Determinar la visión del mundo y la evolución de los personajes de la trilogía teatral *Los Natas*, de Manuel Galich, de acuerdo con la teoría sustentada por la Sociología de la literatura y la Semiótica.

4.02 Objetivos específicos

-Determinar la génesis de las obras y su influencia en la formación de la visión del mundo de los personajes.

-Conocer el proceso de materialización de la obra, es decir, la acción de la Estructura Estructurante – EE- para constituir la Estructura estructurada – Ee - de las obras teatrales seleccionadas.

-Descubrir y analizar la función que cumplen las obras de la trilogía *Los Natas*.

Con la aplicación del método semiótico:

-Conocer y aplicar el componente narrativo correspondiente al nivel superficial, de la teoría semiótica, a la trilogía *Los Natas* con el objeto de detectar los estados y los cambios que se suceden en la obra.

-Conocer y aplicar el componente descriptivo correspondiente al Nivel superficial de la teoría semiótica a la trilogía *Los Natas* con el objeto de conocer los contenidos de la obra y las formas que adoptan.

-Conocer y aplicar el nivel profundo de la trilogía *Los Natas* con el objeto de conocer la estructura de la obra y las relaciones y operaciones que en ella se llevan a cabo.

Metodología

Para el estudio de la trilogía *Los Natas*, se escogió el análisis sociológico de acuerdo a lo expuesto por Juan Ignacio Ferreras en su obra *Fundamentos de la sociología de la literatura* y los procedimientos semióticos de Algirdas Julien Greimas, expuestos por el Grupo de Entrevernes en *Análisis semiótico de los textos*, para complementar el análisis de la estructura de la obra.

Los fundamentos teóricos de estas metodologías están expuestos en el Marco teórico y su aplicación en el Marco operativo. Aquí se expondrá una síntesis de las mismas:

4.03 Método sociológico

Los niveles del proceso de análisis sociológico sustentado por Juan Ignacio Ferreras son génesis, estructura y función.

En la génesis se analizará la biografía del autor y los hechos históricos y políticos nacionales e internacionales que se llevaron a cabo durante la vida del autor. Su objeto es encontrar las relaciones y mediaciones que influyeron en su obra. Se deben seleccionar principalmente las mediaciones porque estas median entre la obra analizada y las circunstancias que la rodean.

En el nivel de la estructura se estudia el contenido de la obra. Dicho contenido va a estar formado por la Estructura Estructurante (EE) y la Estructura estructurada (Ee).

La Estructura Estructurante es la que materializa la obra y la Estructura estructurada es la materialización concreta de la Estructura Estructurante. La Estructura estructurada no es solamente la materialización de la EE porque ésta última posee sus propias mediaciones, y además, se materializa en ella, una visión del mundo.

En el estudio del contenido de la obra se tomará en cuenta el argumento, los personajes, el tiempo y el espacio.

En el nivel de la función se identificará la función que cumple la obra en la sociedad y se verificará el proceso de comunicación.

4.04 Metodología semiótica

La aplicación de esta metodología conlleva dos niveles de análisis: el nivel superficial constituido por el componente narrativo y el componente descriptivo y el nivel profundo.

En el componente narrativo, como ya lo hemos dicho, se estudiarán, los estados y los cambios que se llevan a cabo a lo largo de la obra. Para ello deben operarse los fundamentos teóricos de sus cuatro etapas: la realización, la capacidad, el influjo y la valoración.

En el componente descriptivo se estudiarán las formas del contenido, las redes que conforman y los temas descriptivos.

En el nivel profundo se descubrirán las relaciones y operaciones que se llevan a cabo en la estructura. Se representará ese contenido en un instrumento apropiado que es el cuadrado semiótico.

5. Marco operativo

Aplicación del método sociológico de Ferreras a la trilogía *Los Natas*

5.01 Génesis

Tiempo primero: *Papá Natas* (1938-1940)

Papá Natas es una comedia que fue estrenada el 26 de octubre de 1938 en el teatro Pálace de la Ciudad de Guatemala. Es la primera obra que se ubica en esta trilogía. Consta de tres actos y 30 escenas.

Desde la Génesis, que es el primer paso del análisis sociológico, se presenta para su estudio la biografía del autor y una descripción de los hechos históricos internacionales y nacionales que sirvieron de marco al autor y a su obra. Su objetivo es encontrar en ellos, las relaciones y mediaciones que influyeron en la obra objeto de nuestro estudio.

En el orden internacional suceden dos acontecimientos que conmocionaron a todos los países del mundo antes de 1938, que es la fecha de la edición de la obra *Papá Natas*: La Primera Guerra Mundial y el Inicio de la Guerra Civil Española en 1936.

A nivel nacional afectaron significativamente a los guatemaltecos principalmente dos acontecimientos: La dictadura de Manuel Estrada Cabrera (1898-1920), que le tocó vivir a Manuel Galich durante su infancia y la dictadura de Jorge Ubico Castañeda (1931-1944) durante su adolescencia y juventud.

La dictadura de Jorge Ubico afectó a todos los sectores de la sociedad guatemalteca, y a Galich, como parte de ella, en su calidad de estudiante de secundaria y de los primeros años de la universidad.

Durante estos períodos de su vida, además de la relación propiamente familiar y de afición al teatro, junto a sus padres y hermanos, Galich tuvo la oportunidad de relacionarse con el teatro a través de su tía Marilena López que lo inició como actor en el teatro infantil, así como con la profesora Marta Bolaños de Prado en el radioteatro infantil.

Otro tipo de actividades que tuvo Galich que le permitieron relacionarse en otros campos fueron: Como estudiante en la Facultad de Derecho, con compañeros y con un grupo afín que se conoció con el nombre de los Escuilaches, con quienes compartía ideas comunes. Su trabajo de docente en varios institutos secundarios como el Instituto Central de Señoritas Belén, El Instituto Nacional de Varones y los colegios Europeo y Liceo Francés, y los artículos que escribió y le publicaron en el periódico El Imparcial. De estas relaciones la dictadura de Jorge Ubico, es propiamente la que se puede considerar principalmente como mediación pues existe una homología entre la visión del mundo del grupo social y la de la obra.

Las acciones del dictador Jorge Ubico y de sus adeptos influyen en la visión del mundo de la sociedad (sujeto colectivo) que es captada y compartida por el autor (sujeto individual) y es transmitida por Galich a la obra *Papá Natas*.

Tiempo segundo: *La Mugre* (1944-1952)

Esta obra fue estrenada en el Teatro Cervantes de la Ciudad de Guatemala el 2 de marzo de 1953 por el TAG. Consta de 3 actos con 12 escenas.

Como hechos sobresalientes del período en que se alude a la vida y quehacer de Manuel Galich pueden señalarse a nivel internacional el fin de la 2ª. Guerra Mundial (1939-1945) y a nivel nacional, los siguientes acontecimientos, logros y campos donde se desarrolló y relacionó:

Como Presidente de la Asociación de Estudiantes de Derecho tuvo una activa participación que contribuyó a la Revolución de octubre de 1944.

Su graduación de Abogado y Notario en 1948.

Ocurre la Revolución de Octubre de 1944 y la renuncia del cargo de presidente de Jorge Ubico y Federico Ponce Vaidés.

Fundación de los partidos políticos Frente Popular Libertador- FPL-, Partido de Acción Revolucionaria -PAR- y Renovación Nacional -RN-.

Elección de Galich como Presidente del Congreso de la República.

Precandidato a la Presidencia de la República.

Ministro de Educación Pública.

Ministro de Relaciones Exteriores.

Elaboración y edición de obras de teatro y de estudios sociales.

De todas estas experiencias y relaciones, algunas de ellas constituyeron verdaderas mediaciones.

Por otra parte en base a todo este cambio histórico, político y social la visión del mundo de la sociedad y la del propio autor ha cambiado. Se han abierto nuevos horizontes y se han recibido muchas influencias. Esta nueva visión del mundo es plasmada por el autor en *La mugre*, junto con su propia visión.

Tiempo tercero: *El último cargo* (1966)

Esta obra fue editada en La Habana, Cuba por la editorial Letras Cubanas en 1979. Consta de 3 actos con 12 escenas.

Aunque los hechos referidos en esta obra ocurren en 1966, los mismos son consecuencia de los acontecimientos sociopolíticos que sucedieron después de la caída del gobierno de Jacobo Árbenz Guzmán y del asesinato de su sucesor Carlos Castillo Armas, hasta la presidencia de Julio César Méndez Montenegro.

Resaltan los siguientes hechos:

La representatividad diplomática de Galich en Uruguay y Argentina y su estancia obligada en ese país como exiliado político, durante ocho años.

Su traslado a La Habana, Cuba, luego del triunfo de la Revolución cubana, bajo el régimen de Fidel Castro Ruz de ideología marxista leninista.

Su nombramiento como Director de la institución cultural, Casa de las Américas y Director de la revista teatral *Conjunto*.

Sucesión de los gobiernos de Miguel Ydígoras Fuentes, Enrique Peralta Azurdía y Julio César Méndez Montenegro, en Guatemala.

Surgimiento del grupo guerrillero 13 de Noviembre en 1960.

Desarrollo de protestas estudiantiles durante marzo y abril de 1962 y establecimiento de un estado de sitio continuo, por motivo de las acciones de la guerrilla.

Estos acontecimientos y relaciones que tuvo Galich durante estos años, se ubican en tres espacios geográficos: Argentina, Cuba y Guatemala.

Su experiencia como exiliado en Argentina luego de su renuncia como Embajador de ese país a la caída de Árbenz, la describe Galich en una entrevista que le hizo Víctor Hugo Cruz, en La Habana en 1989. Su relación con las autoridades gubernamentales argentinas, fue cordial de parte de Perón y su canciller Remorino, quienes habían simpatizado con la causa de Guatemala. Luego de su renuncia se preocuparon por su situación económica y por la situación legal de él y su familia. Sin embargo a la caída de Perón ocurrida en 1955, la subida al poder de Frondisi y posteriormente su derrocamiento, fue también Galich víctima de la represión. Estuvo preso junto con otros 150 intelectuales durante 15 días. También fue encarcelado por artículos que escribió en un periódico que combatía a favor de la Revolución cubana.

A pesar de ello, Galich confiesa que su estancia en Argentina le enriqueció con respecto al teatro:

Fue el caudal de enseñanzas que adquirí en Buenos Aires, porque tuve la suerte de coincidir con el mejor momento, tal vez, del movimiento de “teatro independiente”, argentino. Lo que entonces aprendí, en los escenarios porteños, dio a mi posterior obra de dramaturgo un aporte enriquecedor invaluable (Cruz, p. 13).

Al trasladarse a Cuba y tener la oportunidad de trabajar como catedrático universitario en la Universidad de La Habana y en la Casa de Las Américas donde posteriormente fue nombrado director, lo enriqueció y más aún cuando fue creado el Departamento de Teatro Latinoamericano y haber sido nombrado Director de la revista teatral *Conjunto*. En Cuba cuando él llegó, agrega, solo había un teatro incipiente, pero con el apoyo dado por el gobierno a la actividad teatral esta se había multiplicado en cantidad y calidad.

Respecto a los acontecimientos políticos ocurridos en Guatemala durante el período 1954-1966, si bien es cierto que Galich no residió en Guatemala, si se mantuvo al día con las noticias y tuvo comunicación con personas e instituciones del país y con otros de la región. Al asistir a diferentes eventos culturales y literarios internacionales intercambió conocimientos y experiencias con otros intelectuales.

Estas relaciones descritas constituyeron valiosas mediaciones que tuvieron mucha significación en su obra. La visión del mundo de Galich se enriqueció con todas esas experiencias las cuales plasmó en sus últimas obras, principalmente en las obras que escribió en Argentina y en Cuba, como *El último cargo*.

5.02 Estructura

Tiempos primero a tercero: *Papá Natas, La Mugre y El último cargo*.

La obra *Papá Natas* necesita materializar su contenido y su visión del mundo. La Estructura estructurante –EE- que es la responsable de esa materialización y de la visión del mundo que conlleva, busca una forma (estructura formal) ya existente, que ya ha sido aceptada por la sociedad. Encuentra la forma que corresponde al Costumbrismo con sus características propias y se dispone a materializarla.

La obra *Papá Natas* no cumple estrictamente con los requisitos exigidos por la forma Costumbrismo, pero debido a que las diferencias no le afectan en la forma, esta permite la materialización de su contenido, como una Estructura estructurada –Ee- La diferencia principal es que en *Papá Natas* las acciones no se llevan a cabo en el campo sino en la ciudad. Mario Alberto Carrera en su tesis de grado titulada *Ideas políticas en el teatro de Manuel Galich* (1982), la califica como costumbrismo ciudadano, pero sí incluye una exposición de las costumbres de la sociedad de ese entonces y una crítica a la sociedad burguesa (p.76).

En el caso de las obras *La Mugre y El último cargo* la Estructura estructurante –EE- busca la forma en donde poder materializar el contenido de las mismas. Encuentra la forma correspondiente al teatro político y, debido a que las obras antes dichas llenan los requisitos de la forma de esta clase de teatro, su materialización, se realiza sin ninguna resistencia, toda vez que no altera la forma o esté en contra de las leyes de la estructura. Se constituye así el contenido o Estructura estructurada –Ee- de la obra.

5.03 Función

Tiempos primero a tercero: *Papá Natas, La mugre y el último cargo*

Las obras *Papá Natas*, *La Mugre* y *El último cargo* que constituyen la trilogía teatral *Los Natas* cumplen con la función de la literatura comprometida o literatura de compromiso porque responde a una decisión del escritor de defender valores políticos y sociales. El escritor tiene como finalidad denunciar la situación política y social que vive el país, con la que la sociedad y él mismo no están de acuerdo. Está expresando la visión del mundo de la sociedad de la cual forma parte y la suya propia.

Se refiere a tres momentos histórico políticos del país con los gobiernos de Jorge Ubico, los de la Revolución de Octubre con Arévalo y Árbenz y los gobiernos militaristas que se sucedieron después de la caída de Jacobo Árbenz.

En *Papá Natas*, aunque es una novela costumbrista, la crítica se centra en los abusos de un gobierno tiránico, la sociedad burguesa y sus costumbres banales. En *La Mugre* se denuncia los abusos cometidos por miembros de la Revolución, o que se hacen pasar por revolucionarios, contra los trabajadores, principalmente contra los sindicalistas para sabotear sus actividades y negarles toda participación. En *El último cargo* las actuaciones de los sucesivos gobiernos militares en los que se manifestó una gran represión política, estados de sitio que prohibieron la libre expresión del pensamiento, etc. Luego en respuesta, la lucha de jóvenes con ideas revolucionarias participando en un movimiento guerrillero a partir de 1960.

Desde el punto de vista de la comunicación, se puede decir que se ha llevado a cabo un proceso de comunicación entre un comunicante, la obra y un comunicado o lector. El mensaje ha sido enviado y ha sido recibido e interpretado. Sin embargo, de todos los sectores que han recibido el mensaje, a través de la lectura de la obra, no todos lo han asimilado en su totalidad, pues depende del interés y de la capacidad del lector, pero principalmente de compartir o no la misma visión del mundo pues es requisito principal el que se dé en mayor o menor grado una identificación entre los dos.

Resultado de los elementos analizados en la trilogía

5.04 Argumentos

El argumento de la trilogía *Los Natas* corresponde a la secuencia de las acciones que ocurren en las tres obras que la comprenden: *Papá- Natas*, *La Mugre* y *El último cargo*, las cuales se suceden en tres tiempos cronológicos.

Papá Natas (Primer tiempo: (1938-1940).

Lolo Natas y su familia que antes gozaron de mejores condiciones económicas, ahora están viviendo una vida de apariencia. Tienen muchas deudas y piden al crédito hasta las cosas más pequeñas. Marcos López, antiguo pretendiente de Eva, la hija mayor, que fue rechazado, ocupa un alto cargo en el gobierno, tiene dinero y ha comprado Caxumil, la antigua casa de los Natas. Le envía una carta a Eva citándola en su despacho. Eva asiste acompañada por su padre, a pesar de la oposición de su novio César. Marcos recibe inicialmente solo a Eva a quien le ofrece empleo para ella, su padre y sus hermanos Clara y Arturo, y que vuelvan a vivir en su antigua casa a cambio de tenerla a ella. Eva se indigna, lo insulta y llora. Marcos la aleja de su presencia y hace entrar al padre a quien le repite lo mismo excepto su pretención última. Lolo acepta

incondicionalmente. Eva termina por aceptar no solo en beneficio de ella sino de toda su familia. Pasado un tiempo César visita a Lolo Natas, preocupado por las habladurías de la gente sobre Lolo y su familia que cree que él ignora, incluido el apodo Papanatas que le han puesto, por su consentimiento a la relación de Eva con Marcos. Lo tildan de alcahueta. Lolo trata de negarlo pero finalmente confiesa la verdad delante de su esposa Rita y muy afectado se retira a sus habitaciones. César y Rita escuchan un estallido que les hace suponer que Lolo se ha disparado, pero Lolo aclara la situación cuando regresa y señala la bomba del árbol de Navidad que ha estallado.

La Mugre (Segundo tiempo, 1944-1952).

Un grupo del pueblo, instigado por un anónimo, que acusa a Lolo Natas de esconder en su casa a Marcos López, su yerno y antiguo general de la depuesta dictadura ubiquista, pretende invadir su casa. Llega oportunamente la Guardia Cívica al mando de César Sánchez quien logra restablecer el orden. Aparece Arturo Natas quien se interesa por saber sobre el movimiento revolucionario, por su conveniencia personal, decide hacerse revolucionario. En ese papel se relaciona con algunos obreros. Pretende ocupar la Secretaria General de la Unión Nacional de Trabajadores – UNTRA- Inicialmente aconseja y presiona a los trabajadores de Fabri-Plast para que continúen la huelga en busca de mejoras salariales, pero luego los traiciona al hacer amistad con Cottone, abogado de Fabri-Plast quien le ofrece compensarlo si convence a los trabajadores de suspender la huelga y a que transen. Cottone está relacionado con la Agencia Central de Inteligencia de los Estados Unidos quienes complacidos con el actuar de Arturo, le pide mayor colaboración. Quieren que al regresar Marcos López del exilio donde se ha relacionado con personas y movimientos anticomunistas, convenga a Eva de volver a vivir con Marcos López. Quieren también que permanezca al frente de la Central Obrera pues pretenden romper el frente obrero y quieren que los ayude. Lolo Natas, no está de acuerdo con la revolución y se expresa mal de la gente que la apoya. Se junta con viejos compañeros ubiquistas reaccionarios contrarios al nuevo gobierno, en el Parque Central. Arturo Natas se relacionan también con Teófilo Valdés, periodista corrupto, quien en su periódico trata de desprestigiar a los Natas. A pesar de ello es amigo de Arturo y juntos planifican acusar a César Sánchez de traidor a la causa revolucionaria. Se reinician las relaciones de los Natas con Marcos López, especialmente con Arturo. Eva, por su hijo Enrique, acepta un matrimonio de hecho con Marcos, aunque no vivirán juntos pues Marcos va a ser enviado a trabajar a Honduras. Teófilo, de acuerdo con Arturo, publican una carta que César dirigió a Eva cuando ella aceptó unirse a Marcos, pero adulterada, que le hace aparecer como un canalla. Ambos son descubiertos y Arturo recibe de Eva, Clara y César, los calificativos de traidor, canalla y mugre. Cesar pretende atacarlo, pero Clara lo detiene diciéndole que la mugre se combate de otra manera.

El último cargo (Tercer tiempo: 1966).

La situación del país ha vuelto a violentarse por parte de las autoridades de gobierno de las que forma parte Marcos López (presos, torturas, violación y muerte de mujeres) y la utilización de asesores que son mercenarios. Esto le reclama Enrique a su padre en su despacho quien pierde el control y trata de golpearlo. Enrique se va y Marcos remata con el portero. De vuelta a su casa,

Enrique se dispone a abandonarla para evitarle disgustos a su madre, por el enfrentamiento continuo de padre e hijo y así se lo comunica. Ella lo comprende. Llega Marcos, a quien también se lo hace saber que se ha quitado el apellido López. Enrique trata de convencer a César de su equivocación al seguir apoyando al gobierno del cual forma parte. Le presenta un recurso teatral en el que se lleva a cabo un juicio contra el prisionero Harold Maying, de nacionalidad estadounidense, en el que Enrique actúa como abogado defensor. Esta persona fue entrenada para combatir la contra insurgencia en Latinoamérica. El prisionero confiesa su trabajo de mutilación y extrangulamiento contra el enemigo. Hace saber de grupos creados para erradicar a los enemigos de Estados Unidos y la forma de reclutarlos, así como la participación del gobierno del país. Enrique le pide a César que recapacite, que piense en sus ideales de antes, que no los traicione y que se una a un movimiento que pretende cambiar la situación del país. César recuerda cuando Marcos López lo presionó para que aceptara un puesto en el gobierno, igual como lo habían hecho otros compañeros revolucionarios que se habían olvidado de sus ideales y acomodado en el gobierno. Recuerda la oposición de Clara, su esposa quien por el contrario hasta la fecha seguía comprometida con el movimiento revolucionario que le dice, que al aceptar sería cómplice de sus crímenes. Arturo Natas, por el contrario, le aconseja que acepte porque desde ese puesto podría ayudar mejor a la causa revolucionaria y que él podía ser el intermediario entre ellos y César. César no se convence, piensa que Enrique es un imprudente. Ocurre un enfrentamiento entre fuerzas del gobierno y una protesta de estudiantes, obreros y personas de otros sectores del país contra un proyecto de una Ley de peligrosidad social. Enrique sale ileso pero Arturo resulta muy golpeado por tratar de salvarlo. Clara y Eva reconocen su actuar y le dan las gracias. Un nuevo enfrentamiento entre fuerzas del gobierno, advertidas por Arturo, y una patrulla guerrillera que se supo, había sido exterminada. En ella participaba Enrique. Clara al saberlo va a la casa de Marcos López quien se encontraba celebrando el triunfo del ejército y le informa de la muerte de Enrique. Marcos se da cuenta de la traición de Arturo, pues sabía de la participación de Enrique en esa patrulla y fue el que proporcionó la información sobre esta. Indignado prepara una emboscada para acabar con Arturo. Lo cita en el Suzalito. Clara sabe finalmente que Enrique está vivo. Enrique y dos compañeros sabedores del lugar donde ha sido citado Arturo llegan primero y lo enfrentan. Quieren llevárselo con la guerrilla, para que ésta lo juzgue, pero al salir de la casa le disparan los hombres de Marcos que lo estaban esperando, lo matan y huyen. Enrique deja aclaraciones para la prensa y se internan en la montaña.

5.05 Personajes

Los Natas son una familia de clase media que hacen su aparición en la obra *Papá Natas* junto con otros personajes:

Lolo Natas, el padre
 Rita de Natas, la esposa y madre
 Eva Natas, la hija mayor
 Clarita Natas, la segunda hija
 Arturo (Turito) Natas, el hijo menor
 César Sánchez, el novio de Eva
 Catarina, empleada

Marcos López, un funcionario de alto rango

En La Mugre y El último cargo aparecen además:

Antonio, obrero sindicalista

Pedro, obrero sindicalista

Fidel, obrero sindicalista

Vittorio Cottone, abogado

Teófilo Valdés, periodista

Enrique López Natas, hijo de Eva Natas y Marcos López.

Harold Maying, estadounidense

Empleados, criados y otros.

Lolo Natas no aparece en el último período por haber ya fallecido. Tenía entre 48 y 50 años en *Papá Natas* y 58 a 62 en *La Mugre*. Fuma mucho, sufre a consecuencia de que antes fue rico y tuvo toda clase de comodidades y ahora vive en malas condiciones económicas aunque quiere aparentar lo contrario. Es un personaje plano, puesto que no cambia. Su nombre y el nombre de la obra del primer período, *Papá Natas*, así como manera de hablar, lo retrata en su personalidad. Su carácter, aunque aparentemente autoritario al principio, cambia, debido a no tener empleo, ni aportar dinero a la casa. No estuvo de acuerdo con la caída de Ubico y por lo tanto en desacuerdo con los ideales de la Revolución de Octubre. Se junta con un grupo de viejos ubiquistas liberales para criticar a la Revolución y hacer planes para derrocarla.

Eva (23 - 25 años, 29 - 37 y 53). Clara (20 y 22 años, 26-34 y 50) y Arturo (18 a 20 años, 24-32 y 48) correspondientes a cada uno de los períodos de la obra, también llevan una vida de apariencia delante de sus amistades. Son personajes secundarios que primeramente no manifiestan ninguna firme inclinación política o ideológica, sin embargo con el desarrollo de las acciones que se llevan a cabo y que ellos ejecutan, se observarán sus cambios.

Rita de Navas, (Entre 43 y 45 años en *Papá Natas*, 49-51 en *La Mugre*). Es un personaje secundario. El papel que desempeña es el de esposa de Lolo Natas. Se dedica al cuidado de sus hijos y a realizar los oficios domésticos de la casa.

César Sánchez, estudiante universitario, entre 24 y 26 años, 30-38 y 50 con aspiraciones de superación. Es un personaje redondo pues presenta cambios en el desarrollo de las acciones que ocurren en las obras de la trilogía. De ser un estudiante con ideas progresistas, se supera y participa con el movimiento revolucionario, compartiendo sus ideales. Años después sufre un proceso de degradación al acomodarse con el gobierno que derrocó a la Revolución.

Marcos López, de 35,47 y 65 años, antiguo empleado de Lolo cuando este tenía propiedades. Primero ocupa un alto puesto durante los últimos años del período ubiquista con quien está de acuerdo. Luego con la Revolución tiene que salir al exilio y después de ella, a su regreso, vuelve a ocupar un cargo público ejecutivo. A pesar de su origen humilde, no tiene consideración con sus subordinados.

La visión del mundo (ideología) de cada uno de estos personajes varía, pero si es notoria la diferencia entre la de Lolo, la de Marcos López, la de César y la de la familia de Lolo. Posteriormente César y Clara se vuelven revolucionarios, y sus ideales son los de construir una mejor patria y elevar el nivel de vida de los obreros. Arturo aparenta ser revolucionario, pero lo que desea es enriquecerse, obtener una posición de mando y vengarse de César, su opositor. Este se acomoda en el gobierno y a pesar de las críticas posteriores contra el gobierno de turno, no abandona su posición. Clara por el contrario sigue firme con sus ideales y con la lucha revolucionaria lo mismo que Enrique que simpatiza con la guerrilla. Su madre lo apoya en sus decisiones.

En resumen *La trilogía Los Natas*, no solo plasma en la obra el contenido, sino la visión del mundo de los personajes, señalando al mismo tiempo la evolución o estancamiento de algunos de ellos.

5.06 Tiempo y Espacio

Como se ha indicado antes, el tiempo de la historia en *La trilogía Los Natas* se desarrolla en tres tiempos: 1938-40, 1944-52 y 1966. Cada uno de esos períodos corresponde a un período histórico-político del país con sus condiciones de vida. El primero cuando gobernaba el General Jorge Ubico, el segundo a partir de la Revolución de octubre y ejerciendo como presidentes Arévalo y Árbenz y el tercero que corresponde al gobierno de Peralta Azurdia.

El lugar donde se desarrollan las acciones, es principalmente la Ciudad de Guatemala, en casas de habitación de los Natas, en la oficina de Marcos López, en la casa de César, en la casa de Marcos, pero algunas otras acciones se desarrollan en el campo: en la finca propiedad actual de Marcos López, llamada Sauzalito.

Aplicación de la metodología semiótica a la trilogía *Los Natas*

5.07 Tiempo primero: *Papá Natas*

Nivel superficial

Componente narrativo. Programa narrativo.

En la obra *Papá Natas* se aprecian dos programas narrativos que podríamos denominar: Mejoramiento de la situación económica de la familia Natas y Requerimientos de Marcos para poseer a Eva Natas (Programa adjunto).

El primer acto comienza describiendo las condiciones de la casa en que vive la familia Natas, comparándolas con lo que antes tuvieron, y las carencias que padecen actualmente debidas a no tener suficientes ingresos para solventarlas. En el comedor de la casa de los Natas “Algo recuerda el pasado confort: la larga mesa con diez sillas, un trinchante, un aparador.” “Ni vajilla de plata para las grandes ocasiones, ni lámparas de cristal, ni espejos, ni nada de eso”. “Tampoco cortinas ni alfombras” (p. 224).

La situación ahora es diferente deben varios meses del alquiler de la casa y hasta las cosas más elementales: Lolo le pregunta a Rita, su esposa, cuándo hay que pagar el pan:

Rita: Hace una semana. Todos estos días.

Lolo: Sí, sí. Ya sé. Han venido a cobrarlo. ¡Quién inventaría a los cobradores! ¿Y la leche?

Rita: Pues... dije que mejor ya no la trajeran. Debemos más de dos meses” (p. 225)

Esta situación de desunión con el dinero por parte de los Natas se representa así:

S v O (S= Los Natas, v=signo de desunión, O= objeto valor, el dinero; la riqueza).

Realización:

De regreso a su casa Eva, la hija mayor de Lolo, cuenta lo que le sucedió cuando venía acompañada de sus amigas las Reina:

Un mensajero que baja de un carro elegante le hace entrega a Eva de una tarjeta, de parte de Marcos López. Ella llega sofocada a su casa donde lee el mensaje junto con su padre y César, su novio, que ha llegado a visitarla. El mensaje dice lo siguiente: “Le ruego atentamente concurrir a mi despacho, mañana, miércoles, a la hora que desee. Es de interés para Ud. y su familia” (p. 248).

Todos quedan sorprendidos: Marcos López quien antes fue un simple empleado de los Natas en la finca Caxumil y quien pretendió enamorar a Eva con respuesta negativa de parte de ella y su padre, ahora, es un alto funcionario del gobierno de Ubico que tiene poder y riqueza; nuevamente, quiere poseer a Eva.

Eva asiste junto con su padre al despacho de Marcos. Recibe primero a Eva a quien le ofrece empleo para ella, su padre y sus hermanos, y volver a vivir en su antigua casa, a cambio de tenerla a ella.

Si don Lolo acepta ser administrador de Caxumil. Se va para allá y ustedes irían a pasar sus temporadas, como antes. Con todas las comodidades de antes. Le repito. Como si otra vez fueran dueños. Pero si él no quiere, puede descansar. Porque Ud. y sus hermanos también trabajarán aquí (p.255).

Luego hace los mismos ofrecimientos a Lolo, su padre, pero omitiendo la pretensión de poseerla.

Eva se siente humillada, se resiste, llora. El padre acepta agradecido. Salen del despacho y días más tarde Eva, sintiéndose presionada y viendo que no hay otra solución para solventar las necesidades económicas que sufre ella y su familia, acepta.

La situación que inicialmente afronta Marcos (sujeto de estado) se representa así:

S v O, S= Marcos, v= signo de desunión, O = objeto valor, Eva.

Con la aceptación de Eva a la propuesta de Marcos, se pasa de un estado de desunión a uno de unión, así:

S v O -----S ^ O, S=Marcos, v signo de desunión ^ = signo de unión, O= objeto valor, Eva.

En el otro extremo la situación de César, novio de Eva y oponente de Marcos, era de unión con Eva. Con la aceptación de Eva pasa a un estado de desunión.

$S \wedge O \rightarrow S \vee O$, S = César, \wedge signo de unión, \vee signo de desunión O objeto valor, Eva.

En lo descrito se aprecia un programa intercalado o adjunto que desarrolla la etapa de realización correspondiente a los dos programas narrativos antes formulados y que da lugar a los cambios de estado.

La realización corresponde en el segundo programa a la aceptación de Eva (sujeto agente) a la propuesta de Marcos (sujeto de estado) y con ello al cambio del estado de desunión de Marcos con respecto al objeto valor que perseguía, que es Eva. Por otra parte va a significar en el primer programa, un cambio de estado de desunión por uno de unión con la riqueza, por parte de la familia Natas, gracias al sujeto agente o sujeto operador que también es Eva.

$S \vee O \rightarrow S \wedge O$ = S =Los Natas (sujeto colectivo), \vee signo de desunión, $S \wedge$ signo de unión, O = la riqueza.

Capacidad

Para llevar a cabo la realización es necesario que el sujeto operador tenga la capacidad para poder realizar el cambio. Corresponde a las calificaciones del hacer: querer hacer, poder hacer, saber hacer y tener que hacer.

Marcos condiciona la ayuda, a que tanto Eva como sus hermanos tengan que trabajar. Considera que la belleza de Eva es suficiente para desempeñar un puesto:

Eva: Es que... Nosotros jamás hemos trabajado. Yo ni siquiera soy mecanógrafa

Marcos: No importa. Es bella y con eso basta

Eva: Ud. me ofende señor López.

Marcos: No veo por qué. ¿Para qué nos vamos a engañar? Una mujer bella tiene abiertas mucho más puertas que la demás gente ...

Marcos:... En cuanto a sus hermanos

Eva: Ellos están menos preparados que yo

Marcos: Déjelo de mi cuenta (p. 255)

Con esto, Marcos quiere decir, que aunque los hermanos no tienen la capacidad para desempeñar un trabajo, su influencia es suficiente para que se les otorgue. Para ello elabora cartas de recomendación para cada uno de los Natas, las cuales dirige al Ministro, en las que hace saber, los conocimientos que poseen.

Influjo

Las necesidades, que padece la familia Natas constituyen el influjo para que Eva tome la decisión de aceptar la propuesta de Marcos. Al darle un nuevo empleo a su padre, a ella y al resto de la familia pueden contar con dinero para satisfacer las necesidades de alimentación, vestido, pago de alquiler de la casa, entre otros. Marcos utiliza además la velada amenaza de que la situación

para los Natas puede empeorar. Ya de hecho Lolo ha perdido el empleo y César lo va a perder a corto plazo.

Valoración

Se valora lo positivo en el aspecto físico de la casa. En el vestuario de la familia, en el aprovisionamiento de licores importados, aparato musical, árbol de Navidad y el acceso a centros de esparcimiento y distracción de la clase acomodada, como el Club Guatemala. En lo particular Turito (diminutivo de Arturo) se ufana del “cuello” que tiene.

Lolo se queja de la pérdida de su autoridad, a pesar de ser él el jefe de familia. Como ya no trabaja, ni aporta dinero, siente que está excluido de tomar decisiones. Arturo es ahora el que dispone. Además siente cargo de conciencia por haber permitido que su hija fuera la querida de Marcos López.

Clarita, la otra hija de Lolo se ha superado, además de trabajar estudia para maestra y recibe clases de inglés. Quiere superarse y no depender de un empleo que le han dado por favoritismo.

César, el antiguo novio de Eva, también se ha superado, terminó sus estudios de abogado y notario y trabaja en ello.

La etapa narrativa correspondiente a la familia Natas se puede resumir así:

Influjo: Necesidades económicas, falta de empleo, deudas pendientes.

Capacidad: Calificaciones del hacer: Querer hacer, deber hacer, poder hacer, saber hacer, que debe llenar el sujeto agente (Eva).

Realización: Cumplimiento de lo ofrecido. Cambio de estado: de una etapa de desunión a una etapa de unión con el objeto valor.

Valoración: Satisfacción de las necesidades económicas, adquisición de empleo, deudas canceladas. Se valora el sacrificio de Eva pero la opinión pública les es desfavorable principalmente para Eva y Lolo. Ella tiene mala reputación. A Lolo le han puesto como apodo: Papanatas.

Componente descriptivo

Como un primer paso, se presentan las figuras que se detectan en el contenido del texto y que definen con sus relaciones los conjuntos figurativos y los temas descriptivos. Las figuras también sirven para calificar y para dar cuerpo a los actantes y a las funciones que estos cumplen. Se califican entonces los espacios donde se llevan a cabo las acciones y seguidamente a los actantes que participan en ellas.

En la primera escena del primer acto aparece Lolo Natas quien reflexiona, en voz alta, y rabioso sobre las deudas que tiene: “Cincuenta quetzales de febrero; cincuenta de enero y cincuenta de diciembre. ¡Ciento cincuenta...! Si, son ciento cincuenta. Ah y marzo. Ya casi se acabó. Son doscientos. ... ¡Doscientos! ¿De dónde los voy a sacar? ... ¡Es espantoso! ¡Doscientos quetzales solo de casa!” (p. 225).

Lolo continúa reflexionando: “Y de dónde telas si no hay arañas? No arañas si hay. Es lo único porque aquí a no queda nada que vender (por los muebles). Solo esto. Vamos a parar sentados en el suelo” (p. 227).

Lolo y César, el novio de Eva, la hija mayor, están conversando cuando entra al comedor Clarita, la hija menor de Lolo, con un plato de comida.

Lolo: ¿No habías comido? ¿Por qué no habías comido?

Clarita: No. Como estaban ustedes aquí.

Lolo: ¡Y eso qué? ¿Te da vergüenza que César vea que te sirves sola?

Clarita: No, eso no, papá. Pero...

Lolo: Pues es así César. Sépalo. Se sirven solas porque ya no puedo pagarles una sirvienta. Como antes. (pp. 237-238).

Seguidamente llega a la casa Arturo (Turito) el tercer hijo de Lolo, quien lo increpa por llegar tarde:

Lolo: Desde mañana no comerá aquí el que no esté aquí a las ocho en punto.

Turito: No vengo a comer. Comí en casa de un amigo.

Lolo: ¿Con que permiso te quedas a comer fuera?

Turito: Como no muy abunda la comida, pensé que sería mejor. Un chucho menos, un pan más (p. 238).

Como se pudo apreciar por los diálogos anteriores, la familia Natas afronta problemas económicos. La falta de dinero, de mobiliario, de empleada doméstica, de productos alimenticios y de otros insumos, dan lugar a los conjuntos figurativos: casa desmantelada, casa desabastecida que remiten al tema descriptivo pobreza.

Con la realización del programa narrativo, la familia Natas ha cambiado su situación económica. César está nuevamente de visita, la noche de Año Nuevo. Lolo llama a Rita, su esposa, para que le envíe a la Catarina (empleada). Desea que les sirva una copa de licor.

La conversación es la siguiente:

César: Está bonito el árbol de navidad

Lolo: Igual que todo. Lo que está de verse es el nacimiento. Es una devoción de Rita. Antes hacía unos inmensos en Caxumil, después cuando nos vino la mala ponía al “niño” en cualquier rincón. Ah, pero ahora se da gusto. Desde el año pasado lo hace de movimiento.

César ¿De movimiento?

Lolo: Si con cascada de agua natural. Y un trencito que camina y pita. Y mil cosas. Todo eléctrico (p.285).

Al llegar Catarina a la sala:

Lolo: Traíganos ... ¿Hay champan en el refrigerador?

Catarina: Si señor. Don Arturo ordenó que pusieran varias botellas.
 Lolo le ofrece champán a César, pero él no acepta a pesar de que es de la “viuda”.
 Lolo: Ah, pues un whisky escoces César.

Le pregunta a Catarina si hay

Catarina: También señor. Don Arturo compró ayer.

César nuevamente no acepta.

Lolo: Pues un coñacito. Arturo trajo. Creo que Martell o Hennessy o Cuatro Letras.
 Porque de eso Arturo entiende. Como está en lo del turismo.

Al final terminan tomando puro guaro (p. 287).

De acuerdo con la conversación anterior se observa la tenencia de un aparato radial de modelo reciente, de un bonito árbol de navidad, de un nacimiento con accesorios innovadores, de la compra de una variedad de licores finos e importados. La relación de estos elementos da lugar a los conjuntos figurativos casa aperada, casa abastecida, que remiten al tema descriptivo riqueza.

Al describir el despacho de Marcos López: una habitación con el retrato de Jorge Ubico, presidente de la República, la bandera en el asta, mobiliario apropiado, teléfono y otros adornos corresponden al conjunto figurativo: oficina de gobierno.

Calificación de los actantes

* El estar colérico, disgustado, de malhumor, inconforme y con relativa autoridad sobre su familia dan lugar al conjunto figurativo de un hombre inestable, de un hombre desesperado e inconforme. Estos rasgos son asignados inicialmente al actante que interpreta el papel de padre de los Natas:

Lolo le pregunta a Clarita por Eva, pues ya son las nueve y media de la noche y no ha llegado. Lolo y César, el novio de Eva, que la espera, no están de acuerdo con su tardanza.

Clarita la excusa y llama a César “anticuado”. Cuando Lolo se dispone a amonestarla y César a protestar por el calificativo, ella los deja.

Lolo: ¿Lo ve? ¿Lo ve César? En eso hemos venido a parar, ya ni esa mocosa me respeta.

César: No tan mocosa. Ya tiene sus veinte años. Pero usted no debe permitir eso
 Usted es el jefe de familia. Nadie puede quitarle su autoridad.

Lolo: Ni me la qui – ta- rá. César. Aquí dejaré de mandar hasta que esté muerto. Me quito el nombre si no es así (p. 230).

* El sentirse infeliz, sin autoridad, y moralmente un suicida dan lugar al conjunto figurativo de un hombre culpable, de un hombre arrepentido. Estos rasgos son asignados posteriormente, al actante que desempeña el papel de padre de los Natas:

Lolo conversa con César, quien ha llegado a visitarles después de dos años de ausencia.

Lolo: Hace dos años cuando estábamos casi en la lipidia ... Sin el casi. ... yo era uno de esos padres enérgicos. Hacía temblar a todo el mundo con un grito. Usted tiene que acordarse.

César: Como si fuera hoy.

Lolo: No. Como si fuera hoy, no. Porque ya ve que distinto es.

César: Ahora parece que Arturo es el que dispone. Yo no diría que manda, pero ...

Lolo: Pues sí. Hasta cierto punto manda.

Lolo le confiesa a César que:

Lolo: Hay una dura verdad que quisiera gritar a los cuatro vientos. Pero debe callarme.

César, moralmente yo soy un suicida.

César: Creo que exagera, don Lolo. Lo dice porque ha perdido su autoridad. Pues, sencillamente la recobra. Es una cuestión de voluntad (p .290).

* El ser bella, esbelta y elegante dan lugar al conjunto figurativo de mujer hermosa, mujer distinguida. Estos rasgos son asignados en una primera etapa al actante que hace el papel de Eva, la hija mayor de los Natas:

“Eva aparece en la puerta de entrada de su casa como viniendo de la calle. Es bella y su modo de vestir desentona con el ambiente general, luce discretamente elegante” (p.246).

*El ser digna, orgullosa y sacrificada por su familia, dan lugar a los conjuntos figurativos: mujer valiente, mujer solidaria. Estos rasgos son asignados también a la actante que hace el papel de hija mayor de los Natas, por el papel de hija que se sacrifica por el bienestar de su familia. (Véase más adelante su respuesta, ante la conducta abusiva de Marcos López). Además, Eva le confiesa a Rita, su madre que todo lo que ofrece Marcos, es a cambio de que ella sea su querida:

Eva: No, Es que no me atrevo. Es que ... no sé cómo decírtelo. Estoy entre la espada y la pared .Por un lado hay algo que me repugna, que me subleva. Un impulso de grita ¡No! ¡Mil veces no! Pero ... por el otro, están ustedes. Pendientes de una palabra mía, sin saberlo. De un “sí”....

Rita: Decime que no es lo que me imagino.

Eva: A cambio de lo que Marcos López nos ofrece, pretende que yo sea su...

Rita: ¡No!

Eva: ... querida. ¡Te das cuenta mamá, de mi situación. No quería hablar. Pero ésa es la verdad.

Rita: Pues, no, hija. No, no y no.

Eva: Eso le contesté a Marcos. Pero conforme pasa el tiempo. Y veo nuestra situación. Pienso ... ¿No acabas de verlos? (a su papá y hermanos).

*Una joven inconforme, que pelea verbalmente con su hermano, pero que sin embargo ayuda con los oficios domésticos de su casa, da lugar a los conjuntos figurativos mujer inmadura, mujer inconforme y mujer colaboradora. Rasgos que son atribuidos a Clara, la segunda hija de los Natas:

Turito: ¿Hay comida?

Rita: ¿No has comido?

Turito: No. Le dije sí a mi papá, para que no me regañara. Y fue más pior.

Clarita: No se dice “más pior”

Turitto: A vos qué te importa (p. 239).

(Turrito alarga la mano y toma un pan)

Clarita: ¡Ladrón! ¡Abusivo ... Si querés hartarte trabajá. ¡Chucho! ¡Gorrón! ¡Gazuso!

Turito: Callate. O te rompo el hocico (p. 240).

*Una persona que trabaja, estudia, está aprendiendo idiomas, da lugar al conjunto figurativo superación personal. Estos rasgos son asignados posteriormente al actante que desempeña el papel de Clara, la segunda hija de los Natas.

Transcurridos dos años, la actitud de Clarita ha cambiado:

Clarita: No sólo estudio inglés. También estudio para maestra.

César. ¡No!

Clarita: Sí estudio por mi cuenta o recibo clases particulares. Después saco las materias por suficiencia. Ya estoy en segundo año con una retrasada en inglés. Pero la saco en enero.

Por eso estudio hasta en Año Nuevo (p.277).

*El ser malcriado, abusivo, impulsivo, irrespetuoso dan lugar a los conjuntos figurativos hombre inmaduro, hombre mal educado. Esos rasgos son asignados al actante que desempeña el papel de Arturo, hijo menor de los Natas.

* Percibir a una persona como resentida, ambiciosa, colérica, dominante, prepotente y vengativa dan lugar a los conjuntos figurativos: autoritario, dictatorial. Estos rasgos son asignados al actante que desempeña el papel de Marcos López, funcionario de gobierno y que se aprecia en los siguientes párrafos:

Marcos está en su despacho y al leer los periódicos, reacciona violentamente:

Marcos: ¡Idiotas! Ahora mismo les mando cerrar esta mierda. Y que se atengan a las consecuencias.

Después llama al portero para que haga pasar a la señorita Eva Natas. Al recibirle y haber hecho su propuesta, que ella rechaza, trata de abrazarla.

Eva: ¿Déjenme salir ¿Qué cree que soy? ¿Otra finca que puede comprar.

Marcos: No, una finca. Una mujer. Una mujer que deseo y que puedo tener.

Eva: ¡Bruto! ¡Nunca

Marcos: Ahora, ahora mismo, si me da la gana.

Eva: Ni aquí ni en ninguna parte. ¡Suélteme! Me da asco. ¡Achimero! (p. 257).

*El ser un estudiante, trabajador y con ideas propias y progresistas da lugar a los conjuntos figurativos disciplinado, superación personal. Estos rasgos le son asignados al actante que juega

el papel actancial de César, novio de la hija mayor de los Natas quien además es amigo de la familia.

César da explicaciones a Eva sobre su ausencia. Lo metieron preso sin cargo alguno.

Eva: ¿Pero que puede ser? ¿No estarás metido en algo?

César: Absolutamente. Tengo mis ideas, claro. Pero como sé los tiempos que vivimos, no las comento con nadie. Salvo aquí con tu papá, de vez en cuando (p. 272).

Nivel profundo

Siguiendo los lineamientos semióticos establecidos por Greimas, se han analizado ya los niveles narrativo y descriptivo, cuya compenetración constituye el nivel superficial. Toca ahora, para completar este estudio, analizar el nivel profundo, que es de orden lógico, en donde se llevan a cabo una serie de relaciones y operaciones que se manifiestan en la estructura del texto y que se presentan objetivamente en un instrumento apropiado que es el cuadrado semiótico.

Basándose en el postulado de que el significado solo puede fundarse en la diferencia en la obra *Papá Natas*, detectamos que se presentan algunas oposiciones, es decir isotopías semánticas que se oponen a lo largo de todo el texto y que dan coherencia al mismo, como las siguientes:

Pobreza vrs. riqueza

Tristeza vrs. alegría

Maldad vrs. bondad

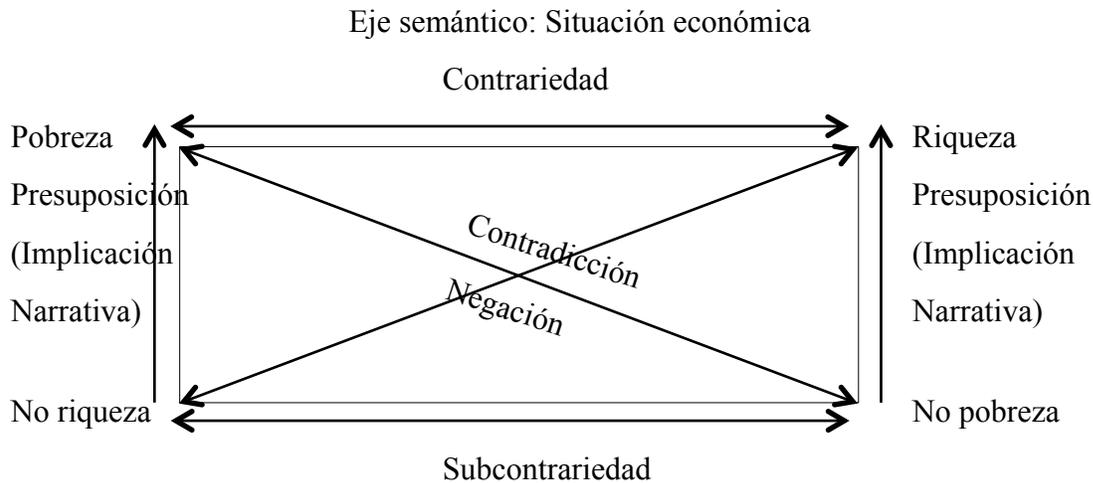
Inconformidad vrs. conformidad

y otras más

De estas oposiciones consideramos que la que mejor engloba a las demás es pobreza vrs. riqueza cuyo eje semántico común podríamos denominarlo situación económica.

De acuerdo al diccionario léxico de la RAE, Pobreza significa: “1. Cualidad de pobre. 2. Falta escasez. 4. Escaso haber de la gente pobre”. “Riqueza significa: 1. Abundancia de bienes y cosas preciosas. 2. Abundancia relativa a cualquier cosa”.

El cuadrado semiótico que va a representar la estructura del texto, la oposición principal pobreza vrs. riqueza y al mismo tiempo las relaciones y operaciones que se llevan a cabo, se presenta de la siguiente forma:



Las relaciones que se presentan son: La relación de contrariedad que existe entre Pobreza y Riqueza y entre No riqueza y No pobreza y viceversa. Relación de contradicción entre Pobreza y No pobreza y entre Riqueza y No riqueza y viceversa. Relación de presuposición o implicación narrativa entre No pobreza y Riqueza y entre No riqueza y Pobreza.

Para que estas relaciones se lleven a cabo son necesarias las siguientes operaciones: Las de negación que corresponde a la relación de Pobreza No pobreza y Riqueza No riqueza y la operación de selección entre No pobreza y Riqueza y entre No riqueza y Pobreza, que para llevarse a cabo, previamente el término No pobreza tiene que dirigirse a Pobreza luego a Riqueza. Lo mismo para la relación de No pobreza y Riqueza.

El Eje semántico Situación económica es el término jerárquico superior que engloba a Pobreza y Riqueza.

5.08 Tiempo segundo: La Mugre

Nivel superficial

Componente narrativo. Programa narrativo

En la secuencia narrativa de la obra se presenta primero una descripción de los hechos acaecidos en la casa de Lolo Natas al día siguiente del triunfo de la Revolución de Octubre:

Se describen los detalles de lo acontecido: Las amenazas de la gente, que cree que allí se encuentra escondido Marcos López, general y funcionario en tiempos de Ubico y yerno de Lolo; el ingreso a la casa de un provocador; la actitud de Lolo Natas y de Eva, su hija, para impedirle llevar a cabo sus propósitos y la llegada de la Guardia Cívica, al mando de César Sánchez, antiguo novio de Eva, quien auxilia a Lolo y a Eva y logra establecer el orden.

A continuación llegan los otros hijos de Lolo,

Arturo y Clarita, a quienes les cuentan lo ocurrido. César les explica que fue debido a un anónimo que circuló y que incitaba al pueblo a la violencia.

La descripción del suceso anterior permitió reconocer a los mismos actores de Papá Natas, la primera obra de la trilogía Los Natas, apreciar los cambios verificados en algunos de ellos, principalmente en su manera de pensar y participar en hechos políticos recientes.

César, quien participó en el movimiento revolucionario que culminó con el triunfo de la Revolución de Octubre de 1944, es miembro activo de la Guardia Cívica y pone en conocimiento de Arturo lo que es esta agrupación es y los guardias que la constituyen.

Arturo: ¡Que el guardia es estudiante, dijiste?

César: Sí, como muchos que estamos en la Guardia Cívica. Hemos de todo: Estudiantes, maestros, obreros.... No sabés como lamento el susto que le dieron a tu papá.

Arturo: ¡Que susto, no más?

César: Afortunadamente no paso de eso. Llegamos a tiempo. Porque me hubiera dolido que les pasara algo a ustedes. Es verdad que, en una revolución, todos, por igual, estamos expuestos.

Arturo: Para eso se hacen.

César: No precisamente para eso. Y menos ésta. Que es distinta. Esta la hicimos para lograr muchas reivindicaciones populares.

Arturo: Yo no entiendo eso. Y dispensa mi franqueza.

César: Al contrario. Me agrada que la tengas. Así puedo aclararte algunas cosas que tal vez, no hayas visto con claridad como las vio tu hermana Clara, por ejemplo (pp. 311-312).

Arturo trata de restarle méritos a Clara pero César le rebate:

César: No, no, la juzgas mal. Yo la conocí, como a voz, jovencita. Cuando los dos Todavía tenían sus cosas de patojo. Pero ella cambio. Demostró que tenía sensibilidad y voluntad. Se puso al lado de nosotros. O, si querés, de la causa popular (p. 312).

Arturo: Yo sé que los que mandaban hasta el diecinueve de octubre, cayeron definitivamente y que otros se encaramaron. Ustedes.

César: No hombre no. Ahora no es cosa de que caigan unos para que se encaramen otros. Esto va más lejos.

Arturo: De eso no entiendo ni papa. Lo que me preocupa es que me vayan a quitar el chance. Porque era del otro gobierno. Menos mal que vos estás en el candelero (p.312).

Arturo también le pregunta a César porque el guardia lo llama mi teniente y lo saluda militarmente.

Arturo: ... ¿Para qué tanta babosada de saludar y taconear y “mi teniente por aquí y mi teniente por allá” y que se yo.

César: Por disciplina. (Le explica porque tienen que ser disciplinados).

César: Muchachos como ése expusieron su vida ayer. Y ahora se imponen un servicio duro y arriesgado. Son los hombres del mañana.

Arturo ¿Qué? ¿Los hombres del mañana decís? (p. 313).

Eva, al escuchar las explicaciones dadas por César, le dice:

Eva: No sé si Arturo comprendió, César. Creo que no. Pero yo sí. Por todo lo que usted sabe. Creo que soy de las gentes que mejor pueden comprenderlo. Creo muy justo lo que sucedió. Y muy bueno lo que se proponen ustedes. No es el momento de estar pensando en uno (p.314).

Clarita que ha llegado de su trabajo como enfermera voluntaria en el hospital, en donde ha estado atendiendo a heridos, también dice:

Clara: En estos días he aprendido más que en toda mi vida. Me he transformado. Al principio. Me atrajo la revolución por idealismo. La sentí justa, limpia. Algo elevado. Por lo que valía la pena luchar. Pero ahora sé qué dura es esta lucha. Cuánto sacrificio exige y como el pueblo es capaz de eso y más (p. 319).

Arturo nuevamente aparece vestido y con rumbo a la calle. Se dirige a César:

Arturo: César. Felicítame y felicítate.

César: ¿Por qué?

Arturo: Me convenciste. Ya soy revolucionario.

César: ¿Cómo?

Arturo: Y voy a hacerme de la Guardia Cívica.

César: Tú no harás eso.

Arturo: ¿Por qué no? Yo también quiero agarrar un poco de heroísmo. Unas migajas, aunque sea, del banquete que se están dando ustedes. Además. Me gusto eso de “los hombres del mañana” que dijiste.

César: Es el colmo de la desvergüenza, Arturo. ¿No te das cuenta que ofendés la sangre y la memoria de los caídos?

Arturo ¿Por qué? Ustedes mismos dicen que ellos cayeron por el bienestar del pueblo. Y yo no soy también del pueblo. Pues voy a buscar el bienestar. Así me aseguro el chance (p.320).

Lolo se preocupa por pequeños detalles. Pide a su hija que descuelgue el retrato de Marcos López, que está en la sala y a cambio le pide a César que le consiga una foto del nuevo gobierno. César lo saca de su error pues el gobierno no se retrata y todavía no hay presidente sino una Junta de gobierno provisional. Lolo se lamenta por ello.

Se presenta un nuevo actor, Teófilo Valdés, quien por su historial como articulista del Independiente y antes editorialista del Liberal Progresista, en tiempos de Ubico, y su estilo para escribir, hace suponer que fue el autor del volante anónimo, que provocó la amenaza de la gente contra la casa de Lolo Natas.

Programa narrativo

Arturo es un miembro del sindicato de los trabajadores y participa activamente en sus actividades. Se viste como un obrero trata de congraciarse con sus compañeros utilizando un lenguaje propio de la clase trabajadora que además quiere reflejar conocimientos de teoría socialista y laboral. Sus aspiraciones son conseguir la Secretaria del Comité Ejecutivo de la UNTRA (Unión Nacional de Trabajadores) y llegar posteriormente a salir electo para el puesto de diputado en el Congreso de la República.

De acuerdo con el argumento, se aprecian dos programas narrativos que se desarrollan cronológicamente. En el primero, Arturo (Sujeto de estado) quiere conseguir la Secretaria General de la Unión de Trabajadores –UNTRA- y en el segundo, llegar a ser diputado en el Congreso.

Realización.

Primer programa: Conseguir la Secretaría General de la UNTRA.

Esta fase trata de dar cuenta del hacer- ser, es decir del hacer del sujeto en busca del objeto que desea.

Arturo, se encuentra en estado de desunión con el objeto deseado, que es obtener la Secretaria General de la UNTRA. La situación se presenta así: (S v O)

Con el propósito de avanzar en su primer objetivo, y conseguirlo, Arturo se reúne en su casa con tres compañeros sindicalistas Antonio Tintí, Pedro Martínez y Fidel Hernández, para convencerlos de que deben descartar a Campos como candidato a la Secretaria General de la UNTRA. Lo desmerece y agrega que no llena los requisitos para el puesto. Por eso deben proponer a otro candidato más apropiado. Indirectamente les dice que deben proponerlo a él. Los compañeros que en un principio defendían a Campos, quedan convencidos de que el candidato apropiado es Arturo y que deben combatir a Campos.

Arturo: Muy bien. Debemos ganar esta batalla que es decisiva. Campos no puede llegar a ocupar la Secretaría General, de ninguna manera. ¿No le parece compañero Pedro?

Pedro: No sé. Tengo serias dudas sobre lo que oído decir de Campos. Se le ha hecho muy mala propaganda. Pero desde que organizamos nuestro sindicato, antes de que formáramos la UNTRA, Campos ha sido un buen militante.

Arturo: Aparentemente compañero. Pero hay pruebas de que está vendido a la reacción proimperialista. Desea convertir la UNTRA en un sindicato blanco. Me consta.

Fidel: Si usted dice que hay pruebas y le consta ... Aunque a mí también me sorprendería.

Pedro: Si hubiera evidencias yo estaría de acuerdo. No sólo con eliminarlo del Comité Ejecutivo, sino hasta con expulsarlo de la UNTRA.

Arturo: Sería un paso precipitado. Todo debe venir a su tiempo. Por ahora basta con impedir que llegue a la Secretaría General. Por si las moscas ... Y para eso, lo primero es, oponerle un buen candidato.

Antonio: ¿Quién por ejemplo?

Arturo: No sé. Un elemento joven, dinámico. Alguien que pueda consagrarse, por entero a la lucha. Con buenas vinculaciones entre los obreros y los campesinos... Yo no podría sugerir algún nombre. No encuentro, así, de momento a alguien con esas cualidades. No abundan compañeros.

Antonio: Realmente no podemos dejar la dirección de la UNTRA en manos de cualquiera. Hay que buscar al alguno como el que dice el compañero Arturo.

Fidel: Sí, pero ¿A quién?

Pedro: Pues, si Campos no puede ser, yo no encuentro otro más indicado que el propio compañero Arturo (p. 323-325).

La situación que inicialmente afrontaba Arturo, quien representa en el programa narrativo, al Sujeto de estado y al mismo tiempo al Sujeto operador, con respecto al objeto valor que desea y que es la Secretaría General de la UNTRA, se presenta así: S v O (S= Sujeto de estado v, signo de desunión, O, objeto valor). Arturo, como sujeto de Estado, *hace -hacer* a los compañeros, para obtener el objeto deseado.

César, quien continúa siendo amigo de la familia Natas, llega a la casa y pide permiso para entrar. Esto le produce contrariedad a Arturo quien trata de disimular. Presenta a los compañeros al Licenciado César Sánchez y da un giro a la conversación con Pedro.

Arturo: Ah, sí, sí. Pero antes. Dígame ¿Cómo está el asunto de la huelga?

Arturo: ... ¿Estas enterado, César de la huelga? (De Fabri-Plast)

César: Cómo no. La he seguido con interés.

Pedro: ¿Y qué opina licenciado? César: Pues ...Desde luego, simpatizo con la causa de ustedes y creo que sus demandas son justas. Sustancialmente. Sin embargo ...

Pedro: ¿Qué, licenciado?

César: Creo que algunos errores de procedimiento. Me temo que no se hayan llenado todos los requisitos del Código Laboral.

Pedro: ¿Y qué puede pasar?

César: Pues ... que los tribunales de trabajo declaren ilegal la huelga. (p. 328).

Los trabajadores se preocupan pero Arturo trata de apaciguarles porque él fue quién los asesoró. Les dice que como César es abogado ve todo desde el punto de vista legalista. Arturo considera a César, como un contrincante al que hay que eliminar.

Cuando Arturo sale a despedir a los trabajadores César revisa los libros que Arturo ha adquirido últimamente. Se sorprende de encontrar varios autores de pensamiento marxista y revolucionario, piensa que la lectura de estos ilustrará a su amigo y lo hará cambiar de ideología. Cuando le comenta sobre el contenido de algunos de ellos, Arturo apenas puede salir del apuro, pues no los ha leído.

Clara, ahora su novia, llega en ese momento y comentan al respecto.

César: ...Arturo me estaba diciendo que piensa ponerse al día ideológicamente. Clara: ¿Y tú le creíste?

César: No es que le haya creído. Es lo que dicen estos libros y revistas. Literatura de izquierda.

Clara: Seguro que compró todo esto a tanto la libra. Están tan vírgenes, como su propio cerebro. Digo, de ideas revolucionarias.

César: Acabo de oírlo defender aquí con vehemencia la huelga de los trabajadores de la Fabri-Plast. Tal vez de un modo ... ¿Cómo te dijera?...extremista. Pero de todos modos, una causa justa

Clara; A mí no me da buena espina. Me huele que todo esto es pura fantasía. Demagogia.

César: Sí, sí. Puede ser. Con sus antecedentes y ...No sería el primer caso. Pero, por ahora, prefiero concederle el beneficio de la duda (p.333).

En lo expuesto, se han distinguido ya, en el programa narrativo, los ayudantes, que son los tres compañeros trabajadores que apoyarán a Arturo para conseguir la Secretaría General de la UNTRA. Y el oponente que es César Sánchez, por su preparación como abogado, aunque él aún cree en Arturo.

Al conseguir la Secretaría de la UNTRA y como complemento haber conservado el trabajo que le fue dado en el gobierno anterior, Arturo ha conseguido el primero de sus objetivos. Su situación en el programa narrativo ha cambiado y ese cambio del estado de desunión por uno de unión con su objeto valor, se manifiesta así: $S \vee O = S$, Sujeto de estado, \vee , signo de desunión. O , objeto valor ----- $S \wedge O = S$, Sujeto de Estado, \wedge , signo de unión, O , objeto valor.

El segundo programa y objetivo de Arturo es llegar a ser diputado. Para tener el camino libre, necesita eliminar a César quién podría ser el elegido para ese puesto Para ello piensa desprestigiarlo con la ayuda del periodista Teófilo Valdés, quien recientemente había redactado una hoja volante con el título: “Las amantes de los esbirros de la tiranía usufructúan la revolución. Mientras auténticos revolucionarios sufren cesantía” (p. 336), en la que se ve aludida Eva, por su relación con Marcos, así como también Lolo, su padre, a quien acusan de conspirador contra el movimiento del 20 de octubre y estar a favor de los regímenes de terror y hambre (p. 338).

Para lograrlo, Arturo tiene en su poder una carta, que César, resentido, envió a Eva cuando ella decide aceptar la propuesta de Marcos.

Teófilo Valdés llega a la casa de los Natas llamado por Arturo. Se encuentra con César quien trata de impedirle su entrada. Se desarrolla el siguiente diálogo:

Arturo ¿Qué pasa aquí? ¿Que son esos gritos? Ah don Teófilo. Qué puntual. Tenga la bondad de sentarse. No se preocupe por los gritos. Éste (por César) y mi papá acostumbran tener esas polémicas. Parece que ahora fue más violenta.

Valdés: No Natas. Ahora fue conmigo.

César Sí, Arturo. Vos no sabés. Si supieras no permitirías que esta ...sabandija ...

Valdés: ¿Lo ve? No estoy acostumbrado a que se me trate así. Me retiro. Pero esto no se va a quedar así.

Arturo trata de calmar a Valdés y le pide sentarse.

Arturo: Permítame, don Teófilo. Y vos, Cesar, creo que te estas propasado. Yo llamé a mi casa a don Teófilo, porque es un amigo y ...

César: ¡Amigo! ¿Eso?

Arturo: Y no puedo permitir que lo insulten así. (p. 341-342).

Arturo le pide a César que se retire. Entonces se enfocan, con Valdés, en el asunto que tienen que tratar.

Arturo: Pues allí tiene al sujeto.

Valdés: ¿Ese que acaba de insultarme? ¿Contra él hay que hacer la campaña en el periódico?

Arturo: Es un estorbo y hay que quitarlo del camino. Como es abogado, maneja mejor que yo el Código de Trabajo y todas esas cosas. Por eso tiene influencia en los sindicatos. Es un enemigo peligroso. Además, ya suena como candidato a diputado. Y me lleva varios caballos. Fue uno de los líderes universitarios del 44. Y le zumba la lengua para decir discursos. Tenemos que prepararnos desde ahora.

Valdés: Pues echemos riata, Natas. Usted dispone. (p. 343-344).

Con esto Arturo *hace- hacer* a Teófilo (ayudante) lo que le conviene, para disminuir a César.

Arturo anteriormente apoyó la huelga de los trabajadores de Fabri-Plast, pero ahora por la relación que ha establecido con Vittorio Cottone, abogado de esa empresa, quien ofrece compensarlo, trata de convencer a sus antiguos amigos trabajadores de la conveniencia de tranzar y suspender la huelga. Arturo, reunido en su casa con Cottone, le da su versión del trabajo que tuvo que realizar para convencerlos y lograr la firma del documento de renuncia a la huelga no solo de los tres sindicalistas sino también de todo el Comité Ejecutivo.

Se reproduce la autoversión de Arturo y las imágenes de los tres compañeros sindicalistas.

Las tres: No, Rotundamente, no. De ninguna manera. No transigiremos.

Autoversión: Pero, compañeros. Yo me he esforzado por obtener de la empresa las mayores prestaciones.

Pedro: Será así. Pero no entendemos por qué debe cesar la huelga.

Fidel y Pedro: No lo entendemos.

Autoversión: Pero si está muy claro. La huelga de ha prologado mucho. Y los trabajadores vivimos al día.

Los tres: al día.

Autoversión: No tenemos derecho a sacrificar a nuestras familias por una terquedad.

Pedro: No es terquedad. Usted mismo dijo en este lugar que no cejáramos.

Antonio: Que nos mantuviéramos firmes. Que el conflicto estaba ganado.

Arturo: Y era cierto. Me agarraron. Pero les contesté.

Autoversión: Entones era distinto. Cuando yo estaba por las demandas máximas y por la resistencia, lo hacía pensando en que los jueces de trabajo resolverían rápidamente. Pero

ustedes ya vieron cómo nos han saboteado, demorando la declaración de la legalidad de la huelga.

Pedro: Pero la han declarado legal.

Autoversión: Después de haber esperado que las familias de los trabajadores se mueran de hambre.

Pedro: Y hasta es posible que la declaren justa.

Fidel, la empresa se vería obligada a satisfacer todas nuestras demandas.

Arturo: Entonces apelé a las viejitas, a las mujeres y los patojos.

Autoversión: Y ya se pusieron a pensar en lo que van a comer las madres, las esposas y los hijos de los trabajadores, mientras el juez declare que la huelga es justa ...

Pedro: No comprendo por qué, hace unos meses, el que decía una cosa era revolucionario y el que decía otra era reaccionario. Y ahora es al revés.

Arturo: Tuve que decirles:

Autoversión: Eso es dialéctica, compañero. Una cosa es la estrategia y otra la táctica. Y esto es táctica. ¿No les parece? (pp. 348-350).

Finalmente, los trabajadores le exigieron el acta para conocer su contenido. Esta fue discutida por considerar que no llenaba todas sus exigencias, pero finalmente fue firmada

Arturo entonces le hizo entrega a Cottone del acta firmada por todo el Comité Ejecutivo y él a cambio es compensado económicamente, en efectivo, tal como lo pidió, para que no hayan pruebas. Por otra parte Cottone le propone a Arturo mayor colaboración con la Agencia Central de Inteligencia de los Estados Unidos. Le informa que Marcos López va a regresar de México en forma legal al país, aunque luego tendrá que establecerse en Honduras. Le pide que nuevamente entable relaciones con él, pues, las comunicaciones se habían suspendido desde 1944; así como también le pide que ayude a Marcos a reanudar las relaciones con Eva, su hijo y el resto de la familia.

Cottone le cuenta que durante su estancia en México Marcos entabló relaciones con personas y movimientos anticomunistas aliados de ellos (de los Estados Unidos) Le dice también que continúe en la UNTRA pues es conveniente para sus propósitos de romper el frente obrero, y que espere instrucciones.

De acuerdo con las indicaciones de Cottone, se reúnen los Natas, Marcos López y Cottone. Están celebrando, en la misma casa, el matrimonio (de hecho) de Eva y Marcos. Brindan por los contrayentes. César y Clarita, que no habían llegado antes, irrumpen alterados, en la sala, mostrando el periódico El Rotativo, en el que se reproduce, adulterada, la carta que César, hace doce años, envió a Eva reprochándole su decisión de aceptar la propuesta de Marcos. Pretenden con ésta desprestigiar a César. La carta aparece firmada por Felito Lavé Dos.

La carta es leída por Arturo y después por Marcos.

Arturo: (Con exagerada indignación) ¡Qué cabrones! ¡Esto se ve y no se cree! Jamás me hubiera imaginado que hubiera gente capaz de llegar hasta eso. Ah, no señores. Está muy bien todo eso de la libre emisión del pensamiento, de libertad de prensa, de lo que quieran. Pero

hasta este extremo, no. ¡Difamar así, no! Esto ya es debe castigarse drásticamente. Con el agravante del anonimato.

Marcos: ¡Hijo de la chingada! Es como para darles en toda la madre. ¿De veras escribió esto, César?

César: No tengo porque negarlo. Le escribí esa carta a Eva. Pero hace como doce años.

Marcos: Hasta con fotostáticas la publicaron.

César: En eso está la canallada. Porque mutilada así, cambia todo el sentido. Me pinta como una mierda. Peor que eso: un chulo. Era todo lo contrario. Quería ser mordaz. Y suprime lo que decía de usted.

Arturo: Me estoy devanando los sesos. ¿Cómo fue a para esa carta a manos de éstos? Me gustaría saberlo para...

César: Esto es precisamente lo que me trae. Averiguar cómo salió la carta de manos de Eva para ir a parar a las de esos puñeteros. Eva tiene que saberlo. (p. 369-371).

Eva haciendo esfuerzos llega a recordar que después que la leyó, la estrujo y la tiró a una canasta de mimbre amarilla. ¿Quién sacó la carta de la canasta, se preguntan?

Después de conversar respecto de ello, sospechan que pudo haber sido Catarina, una antigua empleada, por lo que tratarán de localizarla. Tienen que saber también quién es Felito Lavé Dos, el responsable de la carta que desprestigia a César, por lo que preguntarán al director del periódico que es Teófilo Valdés.

De nuevo se reúnen Arturo y Valdés, en la casa del primero, confiados en que los familiares no les importunarán...

Valdés: Perdona que me haya retrasado, don Arturo. Pero es que... estuve preparando el primer artículo de su campaña para diputado. Quería que lo leyera hoy mismo, para ver si todavía sale... (p.377).

Valdés le lee a Arturo lo que ha escrito:

Valdés: "Como se recordará, el año pasado, la gran Unión Nacional de Trabajadores-UNTRA-, se anotó un gran éxito, al obtener para los trabajadores de la Fabri-Plast Company prestaciones muy notables, como resultado del movimiento de huelga que, durante varios meses, sostuvieron aquellos honrados y combativos laborantes. Pero justo es reconocer que dicho éxito se debió, por completo, al Secretario general de la UNTRA, el grande y querido dirigente Arturo Natas..." (p.378).

Mientras interrumpen para ir al bar, llega Eva de la calle quien le dice que han averiguado que el responsable del artículo de la carta es Teófilo Valdés. Seguidamente entran Clara y César que descubren que el visitante que Arturo trata de ocultar es Teófilo Valdés. Comprenden entonces que fue Arturo el que le proporcionó la carta a Valdés. Lo insultan, lo llaman mugre y César trata de atacarlo, pero Clara lo detiene diciéndole que no vale la pena que se ensucie las manos, que la mugre se combate de otra manera.

Por lo expuesto nos damos cuenta que con respecto al segundo propósito en el que Arturo trata de obtener la diputación, a pesar de haber contado con la ayuda de Valdés para desprestigiar a César y que lo alabe a él, en el periódico, y seguidamente el pago que recibe de parte de Cottone a cambio de su traición al movimiento sindical y al país en general, no logra sus propósitos (la obra no da explicaciones sobre esto).

Influjo

Lo que mueve a Arturo a actuar es la ambición de alcanzar puestos de mayor rango y los más altos ingresos económicos, es decir dinero.

El influjo responde al *hacer-hacer* por esto Arturo persuade a los compañeros trabajadores para que lo presenten como candidato de la UNTRA.

Capacidad

Trata de dar cuenta del ser del hacer. De las condiciones necesarias del Sujeto agente, que al mismo tiempo es el sujeto operador, para realizar el cambio.

Arturo tiene la capacidad para alcanzar lo que desea obtener. Aunque no tiene la suficiente preparación académica, es listo, sagaz y tiene la voluntad de conseguirlo sin importarle los medios que tenga que utilizar, aunque estén en contra de la moral tal como se podrá apreciar en la fase de Realización. Arturo tiene las condiciones para *poder hacer y saber hacer*.

Valoración

Se valora la superación académica de César y Clara. Su espíritu revolucionario y su defensa de los principios de la Revolución de Octubre en beneficio de las clases necesitadas.

Se critica la actitud de Arturo y de los medios de que se vale para conseguir sus objetivos, principalmente su traición al movimiento sindical y el vender a su país a los intereses de Estados Unidos.

Se valora también la actitud de Eva al comprender y compartir los ideales de su hijo Enrique y la asumida por César y Clara cuando descubren las componendas que tenía Arturo con Teófilo Valdés, para desprestigiar a Cesar y aceptar que “la mugre”, calificativo último que le dan a Arturo, se combate no con golpes, sino de otra manera.

Componente descriptivo

En *La mugre*, como en *Papa Natas*, descubrimos que las relaciones que las figuras establecen entre ellas dan lugar a los conjuntos figurativos que se asignan a los actores con base en los papeles actanciales que desempeñan.

Al actor que desempeña el papel de Lolo Natas se le asignan los conjuntos figurativos que lo califican como anticomunista, reaccionario, conservador, conspirador, discriminador y despreciativo.

Al actor que desempeña el papel de Arturo Natas, por las acciones que realiza y funciones que cumple, se le califica como ambicioso, aprovechado, demagogo, inmoral, delator, y traicionero.

Al actor que desempeña el papel de César Sánchez, se le califica como valiente, revolucionario, colaborador y solidario con la clase obrera

Al actor que desempeña el papel de Clara Natas, se le califica como valiente, solidaria y revolucionaria.

Al actor que desempeña el papel de Eva Natas, se le califica como madre abnegada, comprensiva y sacrificada.

Al actor que desempeña el papel de Marcos López, se le califica como autoritario, dictatorial, prepotente, vengativo y criminal.

Al actor que desempeña el papel de Teófilo Valdés, se le califica como canalla y corrompido.

Nivel profundo

En el contenido de *La Mugre* se presentan entre otras las siguientes oposiciones:

Dictadura vrs. democracia
 Conservador vrs. revolucionario
 Comunismo vrs. anticomunismo
 Lealtad vrs. traición
 Prisión vrs. libertad

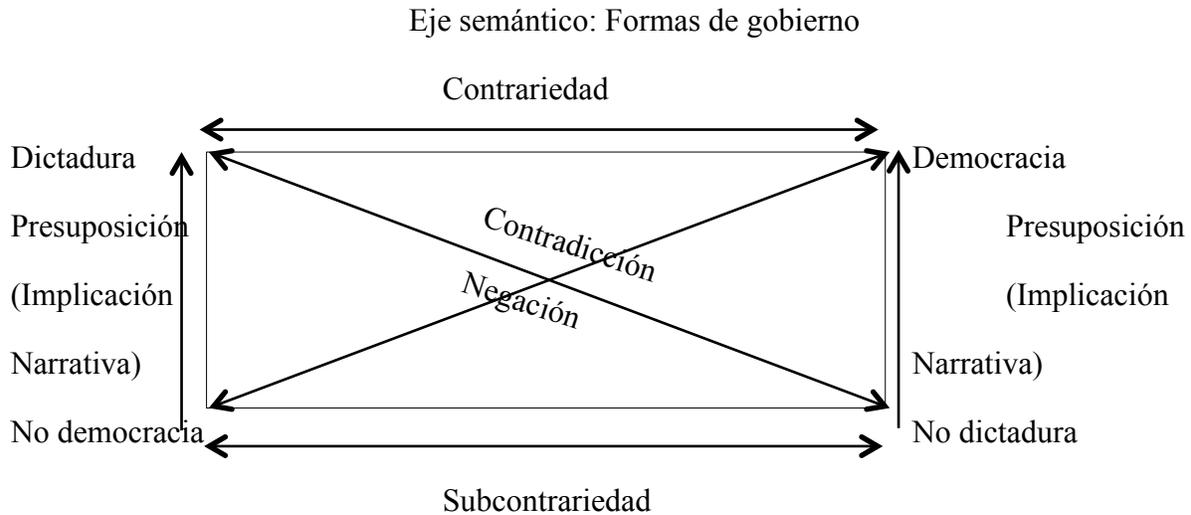
De estas oposiciones considero que la mejor que engloba a las demás es dictadura vrs. democracia, cuyo eje semántico común es formas de gobierno.

El diccionario de la lengua española define estos dos términos de la siguiente forma:

“Dictadura: Del latín *dictatura*.3f. Gobierno que bajo condiciones excepcionales, prescinde de una parte mayor o menor del ordenamiento jurídico para ejercer la autoridad en un país.
 4f. Gobierno que en un país impone su autoridad violando la legislación anteriormente vigente.
 6f. Predominio, fuerza dominante”

Democracia “1 f. Doctrina política favorable a la intervención del pueblo en el gobierno
 2f Predominio del pueblo en el gobierno político de una Estado”

El instrumento que va a representar la estructura del texto, la oposición principal dictadura vrs. democracia y las relaciones y operaciones que se llevan a cabo, es el cuadrado semiótico el cual se presenta de la siguiente forma:



Las relaciones que se presentan son: La relación de contrariedad que existe entre Dictadura y Democracia y entre No democracia y No dictadura y viceversa. Relación de contradicción entre Dictadura y No dictadura y entre Democracia y No democracia y viceversa. Relación de presuposición o implicación narrativa entre No democracia y dictadura y entre No dictadura y democracia.

Para que estas relaciones se lleven a cabo son necesarias las siguientes operaciones: Las de negación que corresponde a la relación de Dictadura y No dictadura y Democracia y No democracia, y la operación de selección entre No dictadura y Democracia, que para llevarse a cabo, previamente el término No dictadura tiene que dirigirse a Dictadura y luego a Democracia. Lo mismo para la relación de No democracia y Dictadura.

El Eje semántico Formas de gobierno, es el término jerárquico superior que engloba a Democracia y Dictadura.

5.09 Tiempo tercero: *El último cargo*

Esta obra tiene una estructura externa que consta de tres actos y 12 escenas. Las acciones se llevan a cabo en 1966 y los espacios donde se llevan a cabo las mismas es variado: En el primer acto, en el despacho de Marcos López, el dormitorio de Enrique y la sala de la casa de Marcos, donde vive con Eva y su hijo Enrique. En el segundo acto, en la sala de la casa de César y el tercer acto, en la sala de la casa de Marcos y en la finca El Sauzalito.

Nivel superficial

Componente narrativo. Programa narrativo

Han transcurrido ya doce años después del derrocamiento del gobierno revolucionario de Jacobo Árbenz Guzmán. Lolo Natas ha muerto. Eva vive con Marcos y su hijo Enrique, César y Clarita se han casado. Arturo, vive en la misma casa de los Natas. Marcos, quien estuvo exiliado en México desde 1944 y ahora procedente de Honduras, ocupa nuevamente un alto cargo en el gobierno. César también trabaja en el gobierno, pero no así Arturo, quien dice estar en la

oposición. Clarita no trabaja, rechaza trabajar con el gobierno y permanece fiel a sus principios revolucionarios. Enrique, el hijo de Marcos y Eva tiene ya veintitres años y es estudiante de la Facultad de Derecho. No está de acuerdo con el gobierno actual ni con las ideas y procedimientos que emplea el gobierno y su padre contra los que considera sus enemigos políticos.

Programa Narrativo

En la obra *El último cargo*, se presenta un programa narrativo llevado a cabo por un sujeto de Estado que es al mismo tiempo el sujeto agente o sujeto operador que en el desarrollo de sus acciones cuenta con ayudantes y adversarios. Al mismo tiempo se presenta un anti programa.

En el programa, Enrique, es el sujeto de Estado que representa a estudiantes, obreros, campesinos y un fuerte sector de la sociedad, que desean obtener mejores condiciones de vida para los habitantes del país y que sean favorecidas todas las clases sociales. Para lograrlo, es necesario que ocurran cambios y que el pueblo tome conciencia de la necesidad de unirse para hacer sus peticiones y reclamar sus derechos. Por otra parte en el anti programa es Marcos López, también sujeto de estado, en representación de todo el gobierno que quiere mantener el sistema y acabar con sus opositores. Aquí se desarrollará únicamente el primer programa.

Realización

La realización da cuenta de los estados y los cambios que se sucedieron en la obra.

En el primer acto, Enrique está en el despacho de Marcos donde sostienen una fuerte discusión. Enrique le reclama a su padre su proceder, y él lo acusa de comunista.

Marcos: En la casa vas a saber quién soy yo, cuando me buscan.

Enrique: Lo sé de sobra, Usted también va a saber quién soy yo. Mejor dicho, quienes somos nosotros.

Marcos: ¿Quién, nosotros?

Enrique: Ya lo sabrá a su tiempo.

Marcos: ¡Ah, ya sé! Los conozco. ¡Partida de comunistas! Agentes de Mao y de Moscú.

Enrique: No diga disparates. Por lo menos póngase al día. No se meta a hablar de lo que no entiende. Ustedes con la dichosa palabrita “comunismo” creen arreglarlo todo. Ni siquiera saben lo que quiere decir.

Marcos: Repito que mejor te largás. Ni a vos te voy a permitir que me levantés la voz. Y menos aquí en mi despacho.

Enrique: En su cubil querrá decir.

Marcos: ¿En mi qué?

Enrique: Su cubil. Si no sabe lo que es pregúntele a sus esbirros yanquis. Saben más español que usted y que toda su ralea de matones del Quetzanco. (Grupo terrorista anticomunista) Ja, ¡Asesores! Mercenarios es lo que son los malditos (p.383).

Las ideas de ambos son muy diferentes y debido a su continuo enfrentamiento, que ocasiona también, disgustos a su madre, Enrique decide irse de su casa. Se siente obligado a cumplir con

su patria. Está en su dormitorio con su madre, quien le ayuda a preparar su mochila para partir. Ella lo comprende y está de acuerdo con lo que hace.

Eva: Mijo... (Se arrepiente) No. Ya sos grandecito. Sabés lo que haces.

Enrique: Creo que sí, mamá. No lo hago por atolondramiento. No solo creo saber lo que hago, sino por qué lo hago y lo que hago es lo menos que puedo hacer mamá. Es nada comparado con lo que hacen otros jóvenes como yo. Lo único que no puedo, ni debo... es quedarme con los brazos cruzados.

Eva: Sí, eso lo comprendo. Me duele que tenga que ser así, pero lo comprendo. Miles de madres sufren esto y mucho más, en el país.

Enrique: No sólo en el país, mamá. En casi toda la América Latina. Y en África. Y en Asia. Donde la gente lucha por liberarse. Y somos los jóvenes ...

Eva: ... Pero no quiere decir que trate de impedirte que hagás lo que creés que es tu deber de guatemalteco. De hombre. Menos cuando veo que las muchachas también se sacrifican. No mijo. No soy de las madres que creen que los hijos tienen que pensar como nosotros. Imagínate, si siempre hubiera sido así. ¿En que estaríamos?

Enrique: En la edad de piedra, por lo menos, mamá.

Eva: No, Figúrate. Pretender que pensé como los viejos, que no tengas las ideas de hoy, esas que tanto asisten a mucha gente, sería como ponerte una piedra en la cabeza para que no crecieras.

Enrique: Gracias mamá.

Eva: ¿Por qué mijo? ¿Porque te comprendo? ¿Porque te quiero sin el egoísmo de otras madres?

Enrique: No tanto por eso. Sino porque acabás de revelarme algo que yo no sabía, la clase de madre que tengo. Y la clase de mujer que sos. Ahora creo que sí sos una excepción. Te confieso que te admiraba. Pero no tanto como ahora. Hasta me enorgullezco... (pp. 390-391).

En el ejercicio de sus propósitos, Enrique desea convencer a su tío César, que ocupa un puesto en el gobierno, de su equivocación. Llega a su casa a proyectarle, como prueba, el desarrollo de un juicio contra Harold Maying, estadounidense, que pertenece a un grupo de represión que se califica como anticomunista. El juicio es llevado a cabo por elementos de un grupo guerrillero que le han pedido a Enrique, que actúe como defensor. Maying interrogado por tres enmascarados confiesa todos los crímenes cometidos, los procedimientos de tortura, los organismos y grupos con los que ha trabajado, en diferentes países, la participación del gobierno, etc.

Su nombre es Harold Maying, y el apodo que le habían dado es Mayhem. Cuando le piden explicación sobre su apellido y apodo, él dice que Maying, se le llama también, en Estados Unidos, a la fiesta del Primero de Mayo y que Mayhem significa cortar un pedazo del cuerpo contra la voluntad del dueño. (Mutilación)

Enmascarado 2°. ¿Y por qué le pusieron así a usted.

Harold: Eh. Yo era Green beret

Enrique: Boina verde. Fíjese César.

Enmascarado 2°. ¿Y eso que tienen que ver con que le pusieron a Ud. mayhem?

Harold: Todo Green beret debe saber eso y muy bien.

Enmascarado 3°. ¿Usted solo cortaba pedazos, es decir mutilaba obligado, contra su voluntad?

Harold: No... vaya... al principio sí. Después me acostumbré. Mecánicamente. Un trabajo como otros (p. 409).

Enmascarado 3°. Seguramente mutilaban solo a prisioneros, combatientes guerrilleros, en interrogatorios.

Harold: No. a todos. A veces para hacer escarmiento en civiles.

Enmascarado 3°. Pero respetaban a las mujeres y a los niños, por lo menos.

Harold: No a ninguno. Eran órdenes superiores. Los Green berets somos autómatas. No ver, no sentir, no pensar (p. 409).

César, a pesar de estar impresionado por la evidencia de la prueba, aún piensa que el gobierno no tuvo conocimiento de esto.

Enrique: Pero ¿Cómo puede dudarle, César?

César: Quiero decir, de nosotros. O los mandó el Pentágono, o quien sea. Por su cuenta, o, puede ser, se entendieron con el ejército, a espaldas del presidente.

Harold: Nosotros vinimos como asesores, dentro del convenio de ayuda técnica, entre el gobierno de aquí y la AID.

Enmascarado 1°. ¿De acuerdo con el gobierno?

Harold: Sí, por la alianza para el progreso.

Enmascarado 2°. ¿Ustedes han organizado aquí lo que llaman *assassination teams*?

Harold: Sí.

Enmascarado 2°. Puede mencionar al más importante?

Harold: El QUETZANCO.

Enmascarado 2° EL QUETZANCO. ¿Es una sigla?

Harold: Sí.

Enmascarado 2°. ¿Qué quiere decir?

Harold: Quetzal anticomunista.

Enmascarado 2°. Sabemos que tiene un lema ¿Usted lo conoce?

Harold: Sí “El Quetzal erradicará a los renegados de su nacionalidad y traidores a su patria”.

Enmascarado 2°. ¿A quiénes se refiere?

Harold: ... Supongo que a enemigos del gobierno y de Estados Unidos. Entiendo que es lo mismo, Así nos enseñan. Subversivos, terroristas, izquierdistas, ateos. Esos nos dicen.

Nosotros no averiguamos quién es quién. (p. 413-414).

César al quedarse solo reflexiona y recuerda en el pasado cuando Marcos lo convenció para que aceptara un puesto en el gobierno, igual como lo habían hecho compañeros revolucionarios de antes que habían dejado atrás su espíritu combativo y sus ideales.

Marcos: Eso de los principios son pendejadas, César. Se lo digo yo y sé por qué. Pendejadas que a nada conducen. El negocio que le proponemos es muy ventajoso para usted.

Cesar: Pero eso sería claudicar.

Marcos: ¿Claudicar de qué? Nada más olvidar todas las babosadas que hablo de muchacho. ¿Qué se sacó de eso? ¿Qué sacaron todos ustedes? Allí están bien jodidos. Menos los vivos. Y éstos son casi todos los que se decían revolucionarios, cuando tenían la guayaba. Desde el más copetudo hasta el más infeliz. ¿Y usted piensa ser el único Don deahuevo que se va a quedar comiendo mierda? ¿Cuándo ya casi todos sus compinches de antes están mangoneando, otra vez, a más y mejor? No sea bruto César, César. Abra los ojos. Le tiene cuenta (pp.416-417).

Marcos le ofrece desde un empleo moderado hasta llegar a ser embajador. De no aceptar, lo amenaza con incluirlo en la lista de opositores que hay que controlar y/o eliminar. Pero además César ya no es el mismo de antes, piensa que aquellas ideas estaban equivocadas y que ya no corresponden a las circunstancias actuales. (p. 415).

César también recuerda cuando Clara, su esposa, lo aconsejaba de no aceptar la propuesta de Marcos, de recordarle cuando lucharon juntos durante la Revolución de Octubre. Le pide que no traicione sus ideales de juventud.

Clara: No aceptes, César. En un momento, por un puesto, vas a borrar toda tu vida de revolucionario. Vas a contradecir todo aquello por lo cual luchamos desde el 44 y antes.

César: De sabios es rectificar, dice el refrán. Yo no soy sabio, pero tampoco obstinado. Y me doy cuenta de que nosotros estábamos equivocados, que no se puede nadar contra la corriente. (p. 418).

César: No Clara. Sos muy pesimista Ya verás que, desde adentro, yo serviré nuestras ideas mejor que desde afuera.

Clara: No aceptes, César, no aceptes.

Enrique: Mi tía tiene razón, César. Si usted acepta ahora lo que le ofrece ... mi papá ... o se pliega a sus amenazas, por miedo, que es lo mismo, dará una nueva muestra de la incapacidad de nuestra clase para hacer una revolución.

César: ¿Qué clase?

Enrique: La nuestra, que no es hoy ni chicha ni limonada. Llámela como quiera. Esa que da jóvenes muy idealista, muy valientes como lo fue usted, hasta que se hacen ricos. O viejos. O las dos cosas. Y borran con el codo lo que hicieron con la mano. Esa que después se asusta de su misma acción, cuando despierta el pueblo. Sálgase de esa clase, como yo. Unámonos a los que de verdad, puedan hacer una revolución.

César: ¿Quiénes?

Enrique: Los pobres (p. 419).

A pesar de ello, Cesar no decide salirse del gobierno, piensa que los otros son los equivocados: Clara que sigue siendo revolucionaria y Enrique que es un joven que se deja llevar

por los impulsos de su juventud. Que es mejor dejarse llevar por la corriente. Además le han ofrecido una embajada.

Enrique participa en una manifestación de protesta contra el gobierno por la "Ley de peligrosidad social" que va a ser aprobada, también Arturo, quien aparenta estar en la oposición. Salva a Enrique de la represión desatada contra ellos a costa de salir herido. Esto obliga a Clara y Eva a darle las gracias y a aceptarlo nuevamente en la familia. Enrique y Arturo sabiéndose fichados conversan sobre la conveniencia de irse mejor a la guerrilla, como otra forma de combatir al gobierno. Enrique por sus contactos tratará de que acepten a Arturo, sin embargo otras son las intenciones de Arturo, pues él está enrolado con grupos represivos del gobierno siendo Pedernal el nombre con el que se le identifica.

Posteriormente se lleva a cabo un ataque, por parte del ejército, contra una columna guerrillera que es exterminada totalmente, con muerte de 74 jóvenes. En esa columna estaba también Enrique. Clara se presenta en la casa de Marcos, quien se encuentra celebrando la victoria sobre la guerrilla, y se lo hace saber, así también le cuenta que Arturo, por ser confidente de Enrique, sabía que él iba en dicha columna. Marcos por su parte sabe que Arturo fue el que proporcionó los datos de la localización de la guerrilla a cambio de dinero, comprende que él sabía que hijo iba en ella, y no le importó lo que pudiera pasarle. Marcos, muy afectado por la noticia, interroga a Clara:

Marcos: ¿Por qué lo dejo ir entonces?

Clara: ¿Qué podía hacer yo? Me contaba algo. Pero sus confianzas eran con Arturo.

Marcos: ¿Qué? ¿Quién? ¿Su hermano Arturo? ¿Sabía él, entonces, que Enrique iría?

Clara: Sí

Marcos: ¿Cómo?

Clara: El mismo Quique se lo dijo.

Marcos: ¿A ese? ¿A ese precisamente! ¡A Pedernal! ¡Pero a quién se le ocurre! ¡Que idiotez, Dios mío!

Clara: ¿Por qué? ¿Por qué idiotez? Arturo está con ellos. Usted ha de saberlo. Si no, yo no se lo dijera.

Marcos: No, no está con ellos. Es mío, mío. Es el mismo canallita de siempre. El mismo. Se le pagó una fortuna por esa información. Por eso liquidamos a la columna. Yo lo infiltré allí. ¡Y me ocultó lo de Enrique! ¡Me lo ocultó el canalla!

Clara: Entonces, ¿Fue Arturo? ¿Fue él, el que ...

Marcos: Si. Su hermanito, su correligionario (p. 436-437)

Enrique se ha salvado del ataque del ejército, junto con dos compañeros debido a que, en el combate, perdieron contacto con la columna y quedaron fuera del cerco del ejército. Se comunica con Clara quien le informa que el delator fue su tío Arturo y de los preparativos de una emboscada preparada por Marcos, para vengarse de Arturo, en la finca El Sauzalito.

Enrique y sus dos compañeros llegan primero a la finca, donde esperan la llegada de Arturo. Le hacen saber de las pruebas que tienen contra él y pretenden llevarlo ante la guerrilla para que sea juzgado, pero a la salida llegan los hombres enviados por Marcos y desde la distancia

disparan contra él, matándole. Luego de dejar los documentos que comprueban el actuar de Arturo durante los últimos años, y de pedirle a Clara que inmediatamente avise a la prensa, Enrique y sus compañeros se internan en la montaña.

En el programa inicialmente se presenta la situación así: S v O (S = Sujeto de Estado, v = signo de desunión, O = objeto valor). Enrique es el Sujeto de Estado que se encuentra en estado de desunión con el pueblo (objeto valor). En la realización se presentan las acciones que llevó a cabo Enrique, que es al mismo tiempo el sujeto operador: Su participación al lado del pueblo en manifestaciones de protesta, su incorporación a la guerrilla combatiendo contra el ejército, y desenmascarando y presentando pruebas, a la prensa, contra su opositor Arturo Natas, quien finalmente es ejecutado por orden de Marcos López, logra la unión con el pueblo. El cambio de estado se presenta entonces así: (S v O-----S ^ O). Enrique de un estado de desunión con el pueblo pasa a un estado de unión con este.

Capacidad

Esta fase responde al ser del hacer. Enrique a pesar de su juventud tiene la preparación académica y la voluntad para realizar las acciones que llevará a cabo, como parte del grupo opositor al que pertenece para enfrentarse al gobierno.

Influjo

Es la fase que responde al hacer del hacer. Al hacer del sujeto de Estado que al mismo tiempo es el sujeto agente o sujeto operador.

Son las necesidades de las clases más necesitadas de su país y los crímenes que se cometen contra los que se rebelen contra el gobierno (prisión, torturas, muerte, violación de mujeres), los que motivan a Enrique a ser partícipe de un grupo opositor al gobierno, que finalmente ve en la guerrilla, una fuerza que puede llegar a derrotarlo.

Valoración

Se valora positivamente a Enrique por sus ideales democráticos y por las acciones que en busca de ellos realiza, aún a costa de arriesgar su propia vida. Su valiente y solidara actitud cuando con riesgo de ser atrapados por el ejército, pudiendo salvarse, al declarar que es el hijo de Marcos López, prefiere continuar al lado de sus compañeros.

Se valoran los esfuerzos que hace por convencer a César, esposo de su tía Clara de su equivocación al continuar en un puesto, al lado del gobierno y haber olvidado sus ideales de juventud.

Se valora positivamente a Clara, que además de haberse superado en sus estudios ha apoyado y participado en la lucha popular contra el gobierno, a pesar de que César, su esposo, continúa en este.

Se valora positivamente a Eva por haberse sacrificado por su familia al haberse unido a Marcos López y haber permanecido viviendo con un hombre a quien no ama y desprecia, por el bienestar de Enrique. Se le valora también por comprender y compartir las mismas aspiraciones que su hijo.

Se critica el comportamiento de Arturo, quien en busca de una mejor posición e ingresos económicos (dinero), fue capaz de fingir, mentir y engañar a su familia, al hacerse pasar por un opositor al gobierno, cuando por dinero, fue capaz de traicionar a un grupo guerrillero y principalmente a su sobrino y exponerlo a la muerte.

Se critica a Marcos López, quien luego de regresar de Honduras, volverse a ubicar en un puesto militar represivo, continúa con sus prepotencias y acciones en contra de los opositores al gobierno.

Se valora negativamente a Teófilo Valdés, periodista corrupto, por sus canalladas.

Componente descriptivo

En *El último cargo*, igual que en *Papá Natas* y *La mugre* se presentan los mismos actores principales que desempeñan los mismos papeles actanciales, excepto Lolo Natas que ya ha fallecido y la incorporación de Enrique López, hijo de Marcos López y de Eva Natas, que es ya un joven de 23 años. Algunos de los actores conservan sus mismo rasgos, otros han sufrido cambios, ya sea en la acentuación de los mismos o en el abandono de estos y la adquisición de otros opuestos, como veremos a continuación.

Al actor que interpreta el papel de Eva Natas, madre de Enrique, a la edad de 53 años, se le siguen adjudicando los conjuntos figurativos de madre sacrificada, abnegada y comprensiva.

Al actor que interpreta el papel de Clara Natas, esposa de César Sánchez, a la edad de 50 años, igualmente se le siguen adjudicando los conjuntos figurativos de una mujer solidaria, colaboradora y revolucionaria.

Al actor que interpreta el papel de Arturo Natas, hermano de Eva y Clara Natas, a la edad de 48 años, se le siguen adjudicando los conjuntos figurativos de ambicioso, aprovechado, inmoral y de forma aún más acentuada el de delator y traidor.

Al actor que interpreta el papel de César Sánchez, esposo de Clara Natas, a la edad de 54 años, debido a su acomodo con el gobierno, se le adjudican los conjuntos figurativos de interesado, acomodaticio.

Al actor que interpreta el papel de Marcos López, esposo de hecho de Eva Natas y padre de Enrique, a la edad de 63 años, se le sigue adjudicando los conjuntos figurativos de autoritario, vengativo, agravado con la responsabilidad compartida de muertes, secuestros y torturas (asesino, secuestrador y torturador).

Al actor que interpreta a Enrique López (Enrique Natas, por haberse quitado el apellido de su padre) pues es hijo de Marcos López y Eva Natas. A la edad de 23 años, se le adjudican los conjuntos figurativos de estudiante de derecho, con ideas avanzadas, revolucionario y solidario con la clase obrera y con la guerrilla.

Nivel profundo

En el desarrollo del contenido de la obra, se presentan, entre otras, las siguientes oposiciones:

Prisión vrs. libertad

Revolucionario vrs. conservador

Comunismo vrs. anticomunismo

Lealtad vrs. traición

Vida vrs. muerte

De estas oposiciones, la que mejor representa el contenido de la novela es lealtad vrs. traición, cuyo eje semántico es Valores y antivalores.

El diccionario de la lengua española define los términos de esta oposición de la siguiente manera:

Lealtad

“1f. Cumplimiento de lo que exigen las leyes de fidelidad y las de honor y hombría de bien.

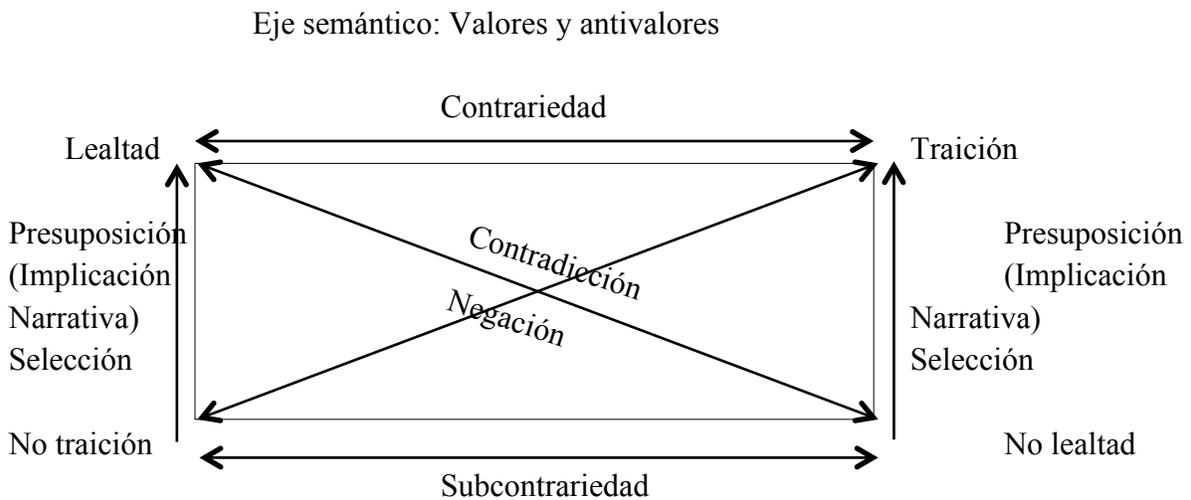
3f. Legalidad, verdad, realidad”

Traición

“1f. Falta que se comete quebrando la fidelidad o lealtad que se debe guardar o tener.

2f. Delito cometido por civil o militar que atenta contra la seguridad de la patria”

El instrumento que va a representar la estructura del texto, la oposición principal lealtad vrs. traición y las operaciones que se llevan a cabo, es el cuadrado semiótico el cual se presenta de la siguiente forma:



Las relaciones que se presentan son: La relación de contrariedad que existe entre Lealtad y Traición y entre No traición y No lealtad, y viceversa. Relación de contradicción entre Lealtad y

no Lealtad y entre Traición y no Traición, y viceversa. Relación de presuposición o implicación narrativa entre No traición y Lealtad y entre No lealtad y Traición.

Para que estas relaciones se lleven a cabo son necesarias las siguientes operaciones: Las de negación que corresponde a la relación de Lealtad y no Lealtad, y Traición y No traición y la operación de selección entre No lealtad y Traición, que para llevarse a cabo, previamente No lealtad tiene que dirigirse a Lealtad y luego a Traición. Lo mismo para la relación de No traición y Lealtad.

El Eje semántico Valores y antivalores es el término jerárquico superior que engloba a Lealtad y Traición.

5.10 Cuadrado semiótico general

Como complemento del análisis profundo de las tres obras: *Papa Natas*, *La Mugre* y *El último cargo* se presenta el siguiente cuadrado semiótico que ubica en oposición los términos corrupción vrs. integridad, los cuales están presentes en las tres obras señaladas.

Estos dos términos son definidos por el *Diccionario de la Lengua Española* de la siguiente forma:

Corrupción “1. Acción o efecto de corromperse. 4. En las organizaciones especialmente en las oficinas públicas, práctica corriente consistente en la utilización de las funciones y medios de aquellas en provecho económico o de otra índole de sus gestores”.

El *Diccionario de sinónimos y antónimos Word Reference 2005* presenta como antónimo de corrupción, los términos “honradez, e integridad”

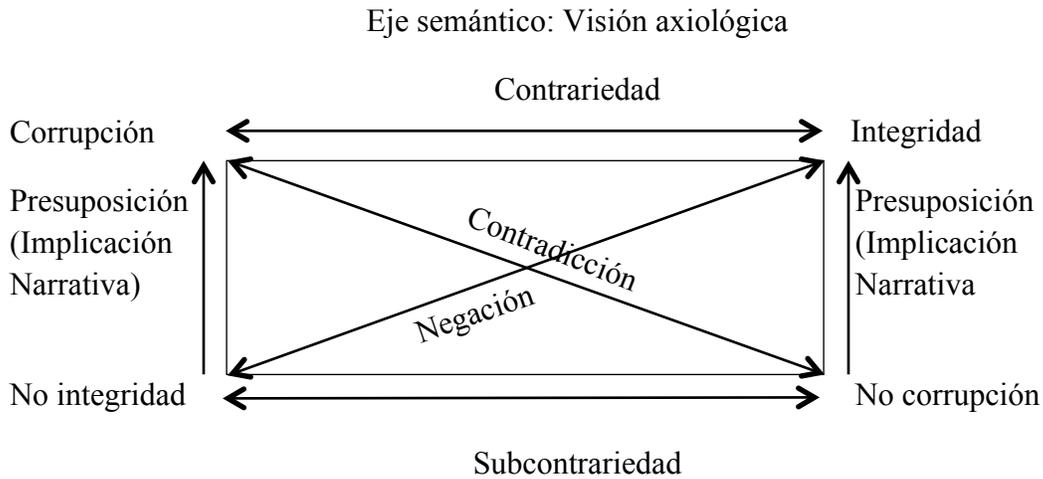
Integridad “Cualidad de íntegro. 2. Dicho de una persona recta, proba, intachable”.

El *Diccionario de sinónimos y antónimos Word Reference 2005* presenta como antónimo de integridad, “corrupción”.

El Eje semántico: Visión axiológica corresponde a la visión del mundo de los personajes de acuerdo a sus ambiciones y ansias de poder mediante la corrupción y de acuerdo a sus valores con su integridad.

La corrupción se detecta por ejemplo en *Papá Natas* cuando Marcos extiende cartas de recomendación para los hermanos Natas, para que obtengan empleo, en las que hace saber de cualidades de los mismos que no son ciertas. Corrupción en *La mugre* cuando el periodista Teófilo Valdés distribuye anónimos y con la complicidad de Arturo publica cartas en las que desprestigia a la familia Natas y a César Sánchez con el propósito de descalificarlo para el puesto que el ambiciona para sí mismo. Corrupción en *El último cargo* cuando Arturo a cambio de dinero, delata a la columna guerrillera que es exterminada por el ejército, sabedor que en ésta se encontraba su propio sobrino, quien corría peligro de muerte.

La integridad por lo contrario se aprecia en el proceder de Enrique Natas y su tía Clara Natas.



Se aprecia en se cuadrado semiótico las siguientes relaciones de contrariedad entre corrupción e integridad y entre no corrupción y no integridad y viceversa. Las relaciones de contradicción entre corrupción y no corrupción y entre integridad y no integridad y viceversa. Las relaciones de presuposición o implicación narrativa entre no integridad y corrupción, y entre no corrupción y e integridad.

Se presentan además las operaciones de negación entre corrupción y no corrupción y la operación de selección entre no corrupción e integridad y entre no integridad y corrupción. Para que esta última operación de selección entre no corrupción e integridad se lleve a cabo, primero el término no corrupción debe dirigirse a corrupción y luego a integridad. Lo mismo para la relación no integridad y corrupción.

Síntesis de la aplicación de la metodología semiótica

Después de haber concluido con el análisis de la obra, de acuerdo con los lineamientos del Método semiótico de Greimas, se presenta una síntesis de los resultados obtenidos, correspondientes al Nivel superficial y al Nivel profundo:

1. El componente narrativo, del Nivel superficial, a través de los programas narrativos, permitió conocer los estados y los cambios que se llevaron a cabo en el contenido de las obras, los cuales están descritos en la frecuencia narrativa en que fueron analizados, de la siguiente manera:

En el caso de la obra *Papá Natas*, se opera el cambio de la pobreza a la riqueza. Marcos López utiliza un mecanismo de corrupción para obtener la posesión de Eva Natas. Para que ella y sus hermanos obtengan empleo y gocen de remuneración, redacta cartas de recomendación con falsas apreciaciones sobre ellos. Este hecho revela la corrupción del régimen ubiquista, del cual

Marcos López es parte, donde el conocimiento y la capacidad de trabajo de las personas, no se toman en cuenta, sino que se opera un tráfico de influencias, en lugar de una selección por capacidad y preparación de los funcionarios.

En el caso de *La mugre*, se observan dos tipos de comportamiento: el de los leales y el de los aprovechados de la Revolución de Octubre (corruptos). En este último, se incluye a Arturo Natas, quien finge pertenecer a la clase obrera y ser revolucionario, con el fin de engañar a sus compañeros obreros, favorecer a la clase empresarial dominante y a los intereses extranjeros

En *El último cargo*, en que se presenta la oposición lealtad vrs. traición, nuevamente está presente Arturo Natas con su actuación corrupta y traicionera. Engaña hasta a sus propios familiares haciéndoles creer que ha cambiado y que está en contra del gobierno, cuando a cambio de dinero, ha delatado a la patrulla guerrillera donde está su propio sobrino, Enrique Natas, quien, por el contrario, es leal a su familia y al movimiento opositor al gobierno.

2. El componente descriptivo del nivel superficial, permitió conocer los contenidos narrativos de la obra y las formas que adoptan. Las figuras dieron cuerpo y calificaron a los actantes y a las funciones que ellos cumplen. Al agruparse formando redes, constituyeron los conjuntos figurativos que, a su vez, dieron lugar, con su aparición reiterada, a los temas descriptivos.

3. El nivel profundo y su expresión objetiva, el cuadrado semiótico, permitió conocer la estructura de las obras, las oposiciones señaladas y las relaciones y operaciones que se llevaron a cabo entre las oposiciones seleccionadas.

Análisis de la evolución de la visión del mundo en los personajes

Los principales actores que desempeñan los papeles actanciales de los miembros de la familia Natas y de otros que se han vinculado con ellos, en el transcurrir del período cronológico que va de 1932-1944, 1944-1952 y 1966, han sufrido cambios en su desarrollo personal y en su visión del mundo. Algunos han evolucionado, otros han cambiado y otros han permanecido con la misma actitud y visión del mundo. Los presentaremos individualmente.

*Lolo Natas, es y sigue siendo defensor del régimen dictatorial ubiquista. En las dos primeras obras, pues en la tercera no aparece, por haber ya fallecido, no ha cambiado su forma de pensar. Añora el pasado y se resiste a aceptar los acontecimientos que han acaecido y las nuevas corrientes de pensamiento. Su visión del mundo es la misma.

Así como antes culpó a los indios de todos los males del país, ahora culpa a los que él llama comunistas. Ese calificativo lo aplica a los obreros de los sindicatos, porque dice: solo hablan de, huelgas y de reventazones (reivindicaciones) de las clases pobres y necesitadas. Critica las realizaciones de la Revolución de Octubre como: el Instituto Guatemalteco de Seguridad Social, el Código de trabajo, los comedores infantiles, entre otros. Se junta con otros reaccionarios, quienes también rechazan el nuevo régimen y conspiran para derrocarlo.

*Eva Natas, por el bienestar de su familia, se sacrifica y acepta ser la querida de Marcos López y vivir con él por cerca de 12 años. Cuando Marcos se va al exilio, ella regresa a la casa de sus padres. Al regresar Marcos, del exilio en México, donde estuvo después del derrocamiento de Ubico, pensando que Marcos ha rectificado y se ha regenerado, acepta un matrimonio de hecho, con el cual podría brindarle mejores oportunidades a su hijo Enrique. Luego de transcurridos otros seis años más, enterada de todas las muertes, desapariciones forzosas y violaciones en las que tuvo conocimiento y participación Marcos López, el hombre con el que ha convivido, lo desprecia. Igual lo hace su hijo Enrique, un joven ya de 23 años, que discrepa con el proceder de su padre, ella comparte su forma de pensar y las acciones que quiere llevar a cabo, para librarse de la opresión.

*Clara Natas, de ser una joven revoltosa y malcriada, ha cambiado para constituirse en una joven que se ha superado gracias a sus estudios, trabajo y participación social. Participó en el movimiento del 20 de octubre, se desenvolvió como enfermera del ejército en los momentos en que se le necesitó. Junto con César Sánchez, el antiguo novio de Eva y amigo de la familia Natas, comparten sus ideas revolucionarias. Posteriormente se casó con César y siguió invariable en lo referente a su manera de pensar, a pesar de no compartir los mismos propósitos, pues César es un empleado del gobierno y como tal lo defiende. Por eso se ha apegado a Enrique, su sobrino, que por el contrario tiene otras aspiraciones para su patria. Su visión del mundo, luego de su superación personal, cambió y continúa siendo la misma hasta el final.

*César Sánchez. En su aparición en *Papá Nata* interpreta a un joven estudiante de derecho, trabajador, con ideas progresistas y que se identifica con las clases populares. En *La mugre* participa en el derrocamiento del gobierno de Ubico y forma parte de la Guardia Cívica que procura la estabilidad y el orden después del triunfo de la Revolución de Octubre. Posteriormente en *El último cargo* ha aceptado un puesto en el gobierno militar. Este hecho lo desmerece pues al formar parte de este régimen tiene que aceptar los atropellos y crímenes que éste lleva a cabo. Además el mismo confiesa, que antes estuvo equivocado y que es mejor olvidar el pasado y ver hacia el futuro, es decir, que ha olvidado sus ideales de juventud, que ahora acomodado con el gobierno, puede aprovechar las oportunidades que se le brindan. Este hecho refleja el cambio de su visión del mundo.

*Arturo Nata. En sus primeras apariciones en *Papá Natas* se caracterizó como un joven inmaduro, malcriado, irrespetuoso. En *La mugre* observamos que su personalidad no ha mejorado sino que por el contrario se ha agravado al convertirse en un hombre aprovechado, ambicioso, mal intencionado y traicionero. En su afán de mejorar económicamente y alcanzar posiciones importantes, se ha aliado con gente corrompida sin importarle los medios que tenga que utilizar para lograr sus objetivos, y el daño que pueda ocasionar a compañeros sindicalistas, familiares y amigos. Su traición, a cambio de dinero, se extiende a su propia patria. En *El último cargo* nuevamente se manifiestan sus mismas características. Finge pertenecer a un grupo opositor al gobierno, cuando es aliado de éste, engañando a miembros de su propia familia. Les hace creer que se ha corregido para ganar su confianza. Habiendo obtenido información de Enrique, sobre una columna guerrillera de la que forma parte, lo traiciona y delata a cambio de dinero, sin

importarle exponer a su propio sobrino a la muerte. Finalmente al ser descubierto es asesinado por orden de Marcos López. Su forma de ser y su visión del mundo ha sido la misma durante toda su vida.

*Marcos López se caracterizó en *Papá Natas* como un hombre prepotente, vengativo, autoritario y dictatorial. Con la caída de Ubico tuvo que salir del país como exiliado. Después de 6 años regresa al país y nuevamente se relaciona con la familia Natas hasta lograr un casamiento (de hecho) con Eva, quien cree que él se ha regenerado. Sin embargo, con el derrocamiento de la Revolución de octubre, vuelve a ocupar un alto puesto, en donde nuevamente ejerce su autoritarismo. Persigue a los opositores al régimen, encarcelándolos, matándolos y obligándolos al exilio. La persecución incluye a las mujeres que repetidas veces son violadas. Con su actuación, ha logrado el desprecio principalmente de su hijo Enrique y de Eva, su esposa. Su visión del mundo sigue siendo la misma.

*Enrique López Natas es hijo de Marcos López y Eva Natas. Aparece por primera vez en *La mugre*, cuando contaba con ocho años de edad. Solamente lo podemos apreciar como un niño estudioso, interesado por la lectura y con deseos de aprender. En *El último cargo*, es ya un joven de 24 años, estudiante de Derecho, consciente de los sucesos que ocurren en su país. Muestra indignación contra su padre, que es parte del gobierno, por la violencia y persecución política que aqueja a los guatemaltecos. Desea unirse al pueblo participando en acciones contra el gobierno, por lo que participa en protestas populares y luego colabora con la guerrilla pues ve en ésta una alternativa de lucha para derrocar al régimen y con ello se mejoren además las condiciones de vida de las clases más necesitadas. Su actuar refleja la visión del mundo propia y la de una sociedad progresista.

6. CONCLUSIONES

1. La génesis de las obras de la trilogía *Los Natas* es producto de las experiencias de vida de Manuel Galich y de las influencias recibidas a nivel familiar y social, es decir, deriva de su contexto.
2. Los hechos históricos nacionales e internacionales repercutieron profundamente en su visión del mundo, la cual plasmó en sus obras, al unísono con la visión del mundo de la sociedad donde se desarrolló, con una intención didáctica hacia el receptor.
3. Las obras de la trilogía se ubican en dos corrientes teatrales ya establecidas históricamente: el costumbrismo y el teatro político. *Papá Natas* corresponde al costumbrismo, porque describe las costumbres de la sociedad de ese entonces y critica a la sociedad burguesa. *La mugre* y *El último cargo* corresponden al teatro político, porque es utilizado en función de una causa política y para despertar la conciencia social y política de un lector o espectador, frente a la realidad que le ha sido mostrada.
4. La función que cumplen las obras de teatro de la trilogía corresponde a la literatura comprometida, porque tienen como finalidad dar a conocer, en forma didáctica, la situación

política y social que se vivió en Guatemala durante el período histórico 1938-1966. En estas obras se ven reflejados los regímenes políticos de: Jorge Ubico, 1931-1944, que sirven de asunto para la obra *Papá Natas*, el triunfo de la Revolución de Octubre es mencionado en la obra *La Mugre* y, finalmente, en *El Último cargo* queda plasmado el régimen militar de Enrique Peralta Azurdia, en el que se hace alusión a un enfrentamiento armado entre la guerrilla y el ejército, el cual tuvo una duración de 36 años (1960-1996).

5. La aplicación de la metodología semiótica a las obras de la trilogía *Los Natas* permitió completar el conocimiento de la estructura de las obras, sus elementos constitutivos, agrupamiento y organización de los mismos, los estados y los cambios, las relaciones y operaciones que se llevan a cabo dentro de ellas y las leyes que las rigen. Además permitió con base a repeticiones y oposiciones establecer los valores temáticos.

6. El análisis de la evolución de la visión del mundo de los personajes de las tres obras de la trilogía *Los Natas* permite concluir que no todos ellos evolucionaron, ni sufrieron una transformación en su visión del mundo.

Los acontecimientos políticos, sociales y culturales ocurridos en Guatemala y en otros países del mundo y la accesibilidad de la información para conocerlos, produjo cambios en la visión del mundo de algunos grupos de la sociedad guatemalteca, mientras que otros continuaron conservando el mismo pensamiento, la misma forma de proyectar y de llevar a cabo sus acciones, y la misma justificación para realizarlas. Esto último ocurre en el caso de Lolo Natas, Arturo Natas y Marcos López quienes a lo largo del desarrollo de las obras teatrales no cambiaron su visión del mundo. Se le puede considerar como personajes planos.

En el caso de Eva Natas, Clara Natas, Enrique Natas y César Sánchez la situación es diferente debido a las situaciones que vivieron y que les influyeron. Su visión del mundo cambió a partir de 1944 y continuó siendo la misma hasta en la última obra en 1966, con excepción de César quien olvidando sus ideales de juventud se acomoda en un puesto de trabajo con el gobierno que antes había combatido.

7. La evolución positiva o negativa de los personajes respecto del valor corrupción referido a su visión del mundo respecto a un sistema de gobierno, ya sea este dictatorial o democrático tendrá una perspectiva relativa de sus acciones de acuerdo con el Eje semántico: Visión Axiológica que jerárquicamente incluye corrupción y lealtad.

Referencias

- Aguiar e Silva, V. M. de (1972) Funciones de la literatura. En: *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos. pp. 43-102
- Albizúrez Palma, F. y Barrios y Barrios, C. (1981,1982 y 1987). *Historia de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Editorial Universitaria. 3 vols.
- Barros, C. y Souto, A. (1982) Siglo XIX: romanticismo, realismo y naturalismo. 2ª. ed., México: Trillas. pp.73-102
- Carrera Galindo, M. A. (1982) *Ideas políticas en el teatro de Manuel Galich* (Tesis de licenciatura). Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades, Departamento de Letras. 98 p.
- Castagnino, R. H. (1967). El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral. 12ª. ed. Buenos Aires: El Ateneo
- Castillo, O.R. *Apuntes sobre el teatro épico de Bertolt Brecht*. (Fotocopia, sin datos editoriales)
- Catálogo de tesis del Departamento de Letras 1954-2013* (2013). Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades, Instituto de Estudios de la Literatura Nacional. 486 p. (Inédito)
- Cruz, V. H. (1979). Entrevista con Manuel Galich en Caracas, Venezuela el 27 de abril de 1976. En: *Alero 2*, Cuarta época, julio-agosto.
- (1989). Semblanza biográfica. La intensa y brillante vida de Manuel Galich (1913-1984). En: *La obra dramática del Doctor Manuel Francisco Galich López*, v. 1 pp. 1-63. Guatemala: Editorial Universitaria.
- (1991). Prólogo presentación. En: *La obra dramática del Doctor Manuel Francisco Galich López*, v.2, pp. 1-79. Guatemala: Editorial Universitaria
- Daconte, E.M. (1984). Manuel Galich: La identidad del teatro latinoamericano. En: *Latin American Theatre Review*. Spring 1984. Estados Unidos: University of Kansas, Department of Spanish & Portuguese and The Center of Latin American Studies.
- Diccionario de la Lengua española* (2014). 23ª. ed. Madrid: Real Academia Española.
- Diccionario de sinónimos y antónimos* (2005). Madrid: Espasa Calpe.
- Ferreras, J. I. (1980). *Fundamentos de sociología de la literatura*. Madrid: Cátedra.
- Freixas, L. (1999). *Taller de narrativa*. Madrid: Amaya.

- Galich López, Manuel Francisco (2001). *Del pánico al ataque*. Guatemala: Editorial Universitaria.
- (1979) Los Natas. En: *El tren amarillo y otras obras*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas. pp. 219-459.
- Grupo de Entrevernes (1982). *Análisis semiótico de los textos. Introducción – teoría – práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Guiroud, J. C. y Panier, L. La semiótica. Una teoría para el análisis del discurso. En *Semiótica. Una práctica de lectura y de análisis de los textos bíblicos* (1988). Navarra, España. Editorial Verbo Divino. pp. 46-59.
- Izquierdo Fors, I.M. y Estrada, A.V. (1990). *Literatura latinoamericana y del Caribe II*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Liano, Dante (1980). *La crítica literaria*. Guatemala: Editorial Universitaria. 115 p.
- Mah, A. (1997). Aproximación semiótica al teatro histórico de Domingo Miras y Aimé Cesaire. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. Facultad de Filología. Instituto de Semiótica Literaria y Teatral.
- Manual de publicaciones* de la American Psychological Association (2010) 3ª. ed. México: El Manual Moderno.
- Mogliani, Laura (1995). *Teatro político del 70. Recursos brechtianos y revisionismo histórico*. Buenos Aires: Grupo de Estudios del Teatro Argentino.
- Montenegro Muñoz, M. R. (1994). *Análisis socioideológico de la dramaturgia de Florencio Sánchez y su irradiación al teatro guatemalteco*. (Tesis de licenciatura). Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades, Departamento de Letras.
- Monzanto Dardón, C. H. (1979). *Sobre seis literatos guatemaltecos*. Guatemala: Piedra Santa.
- Muñoz Meany, Enrique (1951) *Preceptiva literaria*. Guatemala: Ministerio de Educación pública.
- Peña, R. Por un asunto de joyas o ¿Cómo circulan los valores en el espacio texto? *Letras de Guatemala*, 1985-1986, nos.4-5, pp. 55-79. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala. Facultad de Humanidades. Instituto de Estudios de la Literatura Nacional.
- Quiroa, M.A. (1994) La tienda. *Anuario de Letras* 1994. Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades pp.183-187.
- Sánchez Trigueros, A. (1996). *Sociología de la literatura*. Madrid: Síntesis. 223 p
- Solórzano, C. (1973). El teatro en Guatemala. *En Teatro*. San José, C. R., EDUCA.

- Veiravé, A. (1976). *Literatura hispanoamericana: escritura – autores – contextos*. Buenos Aires: Kapeluz.
- Velásquez Rodríguez, C.A. (1994). El método semiótico según Greimas. Aproximación teórico metodológico práctica. *Anuario de Letras* 1994. Universidad de San Carlos de Guatemala. Facultad de Humanidades. Departamento de Letras pp.141- 158.
- . Aplicación del modelo de Greimas al cuento “La Tienda” de Marco Augusto Quiroa. *Anuario de Letras* 1994. Universidad de San Carlos de Guatemala. Facultad de Humanidades pp. 159-183.
- Villegas, Juan (1991). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. 2ª. ed. Ottawa, Canadá: Girol Books.

Apéndices

Apéndice A: Biografía y obra de Manuel Francisco Galich López

Manuel Francisco Galich López nació en la Ciudad de Guatemala el 30 de noviembre de 1913 y murió el 31 de agosto de 1984

Sus padres fueron Luis Dionisio Galich Urquía (1882-1942) y María Isabel López Santa Cruz (1888-1932). Sus hermanos fueron Luis Fernando, Antonio José y Carlos Ramón Galich López.

Con su primera esposa Carmen Azmitia procrearon cinco hijos, luego dos de apellidos Galich Calderón. Con María Luisa Porta tuvieron a Luis Galich Porta, músico y cantante. Se casó después con la cubana Josefina Portales.

Hizo sus estudios de primaria en el Nuevo Colegio de Varones y en el Colegio de Infantes. Pasó después a la Escuela Normal Central de Varones en donde obtuvo una beca en 1927 y ganó un concurso de oratoria en 1929.

En 1931, cuando estaba en el último año de su carrera de magisterio, tuvo que abandonar la Escuela Normal por motivo de una huelga general que se manifestó en dicha Escuela. Se trasladó al Instituto Nacional de Varones, en donde se graduó de Maestro de Educación Primaria en 1932 y obtuvo el diploma de bachiller en Ciencias y Letras en 1933.

Ingresa a la Facultad de Derecho a los veinte años. Imparte cursos de historia, gramática, pedagogía y literatura en la Escuela Normal y en el Instituto de Señoritas Belén. Luego en el Liceo Francés y Colegio Europeo.

En 1932 escribió su primera obra de teatro que llamo *Los conspiradores* (inédita) que presentó ese mismo año en la Escuela Normal.

Fue fundador y primer presidente de la Asociación El Derecho en 1940.

En 1944 junto con otros compañeros fundó el partido político Frente Popular Libertador (FPL) y después el Partido de Acción Revolucionaria (PAR) fusión del Frente Popular Libertador y el Partido Renovación Nacional (PRN).

En 1945 fungió como Presidente del Congreso de la República y en 1946 fue nombrado Ministro de Educación. Creó los departamentos de Alfabetización, Educación Estética, Educación Física Escolar y las unidades educativas ambulantes. También fundó el Instituto Indigenista Nacional, el Instituto Normal para Señoritas Centro América (INCA) y logró que se incluyera a la mujer en los estudios de bachillerato.

En 1948 obtuvo la licenciatura en Ciencias Jurídicas y Sociales en la Universidad de San Carlos de Guatemala.

En 1950 se eligió a Galich como candidato a la presidencia de la República por el Partido Frente Popular Libertador, pero declinó su candidatura a favor de Jacobo Árbenz Guzmán.

De 1951-52 ocupa el cargo de Ministro de Relaciones Exteriores.

En 1953 Fue nombrado embajador en Uruguay previo a haber fundado la embajada que aún no existía.

En 1954 Fue nombrado embajador en Argentina. Con motivo del derrocamiento de Árbenz presenta su renuncia y se queda a vivir en ese país durante ocho años.

En 1961 gana el premio Casa de Las Américas, en el género teatral, con su obra *El pescado indigesto*.

En 1962 Viaja a la Habana, Cuba para residir allí. Ocupó en la Universidad de la Habana la cátedra de Historia de América Latina durante muchos años hasta su muerte. Fue catedrático por casi 22 años.

En 1963 es nombrado Director de la Casa de las Américas. Funda la revista de teatro *Conjunto* de esa institución y fue nombrado su director.

En 1971 Galich creó el Departamento de Teatro Latinoamericano en la Casa de las Américas.

En 1977 recibe el Premio Ollantay por parte de la Federación de Festivales de Teatro de América, en Bogotá, Colombia.

En 1983 recibe el Premio Ollantay, en Cuba por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral y fue distinguido como Hombre de teatro del año. Recibe de manos del Presidente Fidel Castro la Orden Félix Varela y además fue distinguido como Profesor de Mérito en la categoría docente especial, por cumplir 70 años de edad. Le fue dedicado, junto con el teatrero Atahualpa del Croppo, el Festival de Teatro anual de La Habana.

Falleció en La Habana, Cuba el 31 de Agosto de 1984 a la edad de 70 años. Se encuentra sepultado en el Cementerio Cristóbal Colón de la Habana, Cuba en el panteón llamado “Emigrados, Revolucionarios, Héroes y Mártires de Nuestra América”.

Después de su muerte le fue entregada la condecoración Libertadores y Héroes de Nuestra América. En 1987 el aula de teatro de la Universidad Popular –UP- en Guatemala, fue nombrada Manuel Galich.

Obras de teatro

1932 *Los conspiradores* (su obra más antigua) 1934, *Los necios* 1938, *Papa Natas* 1938, *El retorno*, *Gente decente* (inconclusa). Publicada en 1964 por la Editorial Aguilar, Madrid, España.

1939 *El Señor Gucup Cakix*.

1940 *El canciller cadejo*

1942 *Entre cuatro paredes*

1943 *De lo vivo a lo pintado*

1946 *M'hijo el bachiller*

1949 *Ida y vuelta, La historia a escena*

1953 *La mugre*

1955 *El tren amarillo*

1956 *La trata*

1961 *El pescado indigesto*

1966 Pascual Abah

1975 *Mr. John Tenor y yo*

1976 *Puedelotodo vencido* (Publicado por la revista *Conjunto* de Cuba). Publicada antes en 1939 como *El Señor Gucup Cakix*).

1978 *Operación Perico* (Nueva versión de *El Canciller Cadejo*).

1979 La trilogía *Los Natas* (*Papá Natas, La mugre y El último cargo*).

1983 *Teatrinos* (*El oso colmenero o Miel amarga, Entremeses de los cinco pescaditos y el río revuelto, Gulliver Junior, Ropa de teatro, Pudedelotodo vencido*).

Testimoniales

1949 *Del pánico al ataque*. La Editorial Universitaria lo reeditó en 2001.

Ensayos:

1956 *Por qué lucha Guatemala: Arévalo y Árbenz, dos hombres contra un imperio, y Guatemala ante América*.

1973 *Mapa hablado de América Latina en el año del Moncada*..

1979 *Nuestros primeros padres*.

Apéndice B: Contexto histórico- político internacional.

1914 (jul). Inicio de la Primera Guerra Mundial.

1918 (nov). Fin de la Primera Guerra Mundial.

1929 (oct) Viernes negro. Quiebra de la bolsa de Nueva York. Inicio de la gran depresión.

1936 Inicio de la Guerra Civil Española e inicio de la dictadura de Francisco Franco.

1939 (sept). Inicio de la Segunda Guerra Mundial. Finaliza la Guerra Civil Española.

1940 (sept). Se firma el pacto entre Alemania nazi, Italia fascista y el imperio de Japón.

1943 Benito Mussolini asume el poder en Italia. El ejército alemán es expulsado de Stalingrado.

1945 (abril). Fin de la Segunda Guerra Mundial. Mussolini es ejecutado. Hitler se suicida.

1945 (sept) Inicio de la Guerra fría.

1945 (oct) Creación de las Naciones Unidas.

1947 (agos). Independencia de la India del Imperio Británico.

1953 Fidel Castro lidera un fallido asalto al Cuartel Moncada en Cuba.

1959 Renuncia del dictador cubano Fulgencio Batista. Entrada triunfal de Fidel Castro a la Habana.

1959 (abril). Creación de la Casa de las Américas, en La Habana, Cuba.

1966 Se celebra en Cuba la Primera Conferencia Tricontinental contra el Imperialismo.

1975 (nov) Muerte de Francisco Franco.

1982 Guerra de las Malvinas entre Argentina y Gran Bretaña.

1983 Primera visita de su santidad el Papa Juan Pablo II a Guatemala.

Apéndice C. Contexto histórico-político nacional

1917 Terremotos de 1917.

1920 Manifestación del 11 de marzo en contra de Manuel Estrada Cabrera. El 8 de abril es derrocado Estrada Cabrera y asume el gobierno don Carlos Herrera.

1921 El 5 de diciembre ocurre un golpe de Estado contra el presidente Herrera liderado por el General José María Orellana quien asume el poder.

1926 Fallece el General Orellana por motivo de enfermedad. Asume el gobierno el General Lázaro Chacón.

1930 El 12 de diciembre Lázaro Chacón renuncia a la presidencia por motivo de enfermedad. Le sucede Baudilio Palma. El 17 de diciembre ocurre un nuevo golpe de estado y asume la presidencia el General Manuel Orellana Contreras. El 31 de diciembre el Congreso de la República designa a José María Reyna Andrade como presidente.

1931 El 14 de febrero se inicia el gobierno del Presidente Jorge Ubico Castañeda. Ocurre el fusilamiento de Eduardo Felice Luna, Cayetano Asturias y Juan Blanco como muestra de la mano dura que Ubico prometió en su campaña. Ubico suprime la Huelga de Dolores.

1934 El 18 de septiembre hubo un asesinato de estudiantes universitarios y profesionales acusados de atentar contra el Presidente Ubico. Hubo otros casos de aplicación de la ley fuga y otros asesinatos más.

1941 Fusilamiento de Pedro García Gesenahuer y Mauricia Hernández Urbina, primera mujer pasada por las armas en Guatemala por el crimen del Tecomate.

1944 Renuncia del General Jorge Ubico ocurrida el 1º de Julio. Por ese motivo asume el gobierno un triunvirato pero inmediatamente le sigue el General Federico Ponce Vaidez. La Revolución de octubre de 1944 derroca a Ponce Vaidez por lo que asume el poder la Junta Revolucionaria de gobierno integrada por el ciudadano Jorge Toriello, el Coronel Jacobo Árbenz Guzmán y el mayor Francisco Javier Arana. Se celebran elecciones saliendo triunfador el Doctor Juan José Arévalo.

1945 El 15 de marzo toma posesión Arévalo en el primer gobierno revolucionario. Impulsa la autonomía municipal, la autonomía de los poderes del Estado, el Código de Trabajo, la creación del IGSS, la construcción de Escuelas Tipo Federación y otros.

1951 El 15 de marzo toma posesión Jacobo Árbenz Guzmán e inicia el segundo gobierno de la Revolución.

1953 Implementación del Decreto 900 de Reforma Agraria.

1954 Renuncia de Jacobo Árbenz por invasión liderada por el Coronel Carlos Castillo Armas desde Honduras con apoyo por Estados Unidos. Después de sucesivas juntas militares queda como Presidente Castillo Armas el primero de septiembre de ese año.

1957 El 26 de julio es asesinado Castillo Armas. Asume la Presidencia Luis Arturo González López quien convoca a elecciones resultando ganador Miguel Ortiz Passarelli frente a Miguel Ydígoras Fuentes. El 24 de octubre toma el poder una junta de gobierno, a los dos días asume el Coronel Guillermo Flores Avendaño, quien convoca nuevamente a elecciones saliendo triunfador Miguel Ydígoras Fuentes.

1958. Ydígoras Fuentes asume el poder.

1960 El gobierno de Ydígoras Fuentes permite que un grupo de cubanos dirigidos por la CIA, se entrene en tácticas guerrilleras en la finca Helvetia de Retalhuleu con el propósito de invadir Cuba. En ese año surge en Guatemala el movimiento guerrillero *13 de noviembre*.

1962 Sale a luz el movimiento de marzo y abril de 1962 contra el gobierno de Ydígoras Fuentes. Intento de golpe de Estado por la Fuerza Aérea Guatemalteca.

1963 El 1º. De abril el coronel Enrique Peralta Azurdia derroca al gobierno de Ydígoras Fuentes y lo sustituye por el resto de su período.

1965 Asesinato de Mario Méndez Montenegro, candidato a las próximas elecciones, quien es sustituido por su hermano Julio Cesar Montenegro. Sale electo presidente por el período (1966-1970). Por motivo de las acciones de la guerrilla, casi todo su gobierno transcurre bajo el *toque de queda*.

1970 El 1º. de julio el general Carlos Manuel Osorio asume la presidencia y el licenciado Eduardo Cáceres Lenhoff, la vicepresidencia.

1974 El 1º. de julio llega a la presidencia el general Kshell Eugenio Laugerud García y la vicepresidencia el licenciado Mario Sandoval Alarcón.

1976 Ocurre el terremoto del 4 de febrero 1976 que ocasiona muchas muertes y destrozos materiales en todo el país.

1978 Asume la presidencia el general Fernando Romeo Lucas García y la vicepresidencia el licenciado Francisco Villagrán Krámer.

1980 El 31 de enero ocurre el incendio de la embajada de España donde fallece el ex vicepresidente Eduardo Cáceres Lenhoff, Vicente Menchú, padre de Rigoberta Menchu, varios campesinos y personal de la embajada. Renuncia del vicepresidente Francisco Villagrán Krámer y en su lugar es designado por el Congreso el coronel Edmundo López Durán.

1982 Golpe de Estado por parte de oficiales jóvenes del ejército que derrocan el gobierno de Lucas García e impiden que el nuevo gobierno esté a cargo de Ángel Aníbal Guevara Rodríguez. El 23 de marzo un triunvirato formado por los generales José Efraín Ríos Mont, Horacio Maldonado Shaad y José Luis Gordillo Martínez se hacen cargo del gobierno. Luego fueron separados del gobierno los dos últimos, quedando el General Ríos Mont, como jefe de gobierno y tiempo después como Presidente de la República.

1983 Golpe de Estado por el Ministro de la Defensa General Oscar Humberto Mejía Vítores, que cubrió el período 1983-1986.

1984 Se convoca a una Asamblea Nacional Constituyente que inicia el trabajo de redacción de una nueva constitución. Se convoca a elecciones para el próximo año de 1985.

1986 Asume el gobierno el Licenciado Vinicio Cerezo Arévalo, electo democráticamente, en 1985, después de quince años de regímenes militares.