

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

**ESTUDIO SEMIOLÓGICO DE SOLUNA DE MIGUEL
ÁNGEL ASTURIAS CON BASE A LA PROPUESTA DE
WILFRED GUERIN**

Trabajo de tesis presentado por

ALEJANDRINA AMBROCIO DE BERNARDINO

Previo a optar al Título de

LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

Asesor de Tesis:

Máster Elpidio Guillén

Guatemala, febrero de 2007

DL
16
T(553)

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS
Biblioteca Central

GUATEMALA

**UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

DIRECTOR

Licenciado Gustavo Bracamonte

CONSEJO DIRECTIVO

Representantes Docentes
Licenciado Sergio Morataya
Licenciado Victor Carillas

REPRESENTANTE DE EGRESADOS

Licenciado Marcel Arévalo

REPRESENTANTES ESTUDIANTILES

Edgar Augusto Hernández Castro
Estivens Mencos Palomo

SECRETARIA

Licenciada Miriam Yucuté

TRIBUNAL EXAMINADOR

Máster Elpidio Guillén (Presidente - Asesor)
Licenciado Sergio Morataya (Revisor)
Licenciado Carlos Velásquez (Revisor)
Licenciado Ismael Avendaño (Tribunal Examinador)
Licenciado Gustavo Bracamonte (Tribunal Examinador)
Licenciada Imelda González (Suplente)



Escuela de Ciencias de la Comunicación
Universidad de San Carlos de Guatemala

Guatemala, 07 de agosto de 2006
Dictamen Aprobación 283-2006
CT-Akmg

Señorita
Alejandrina Ambrosio de Bernardino
Escuela de Ciencias de la Comunicación
Presente

Estimada señorita Ambrosio:

Para su conocimiento y efectos, me permito transcribir lo acordado por la Comisión de Tesis en el punto 2.3 el punto Dos del Acta 08-2006, de sesión celebrada el 31 de julio de 2006.

Dos 2.3 Comisión de Tesis ACUERDA: a) Aprobar a la estudiante Alejandrina Ambrosio de Bernardino, carné 9115862; el proyecto de tesis "Estudio semiológico de Soluna de Miguel Ángel Asturias con base a la propuesta de Wilfred Guerin"; b) Nombrar como asesor (a) a: M.A. Elpidio Guillén.

Atentamente,

"ID Y ENSEÑAD A TODOS"


M.A. Aracelly Mérida
Coordinadora
Comisión de Tesis



Akmg/
c.c. Comisión de Tesis

Por una Escuela con luz propia



Escuela de Ciencias de la Comunicación
Universidad de San Carlos de Guatemala

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

Guatemala, 28 de septiembre de 2006
ECC 1,242-06

Señor (a) (ita)
Alejandrina Ambrocio de Bernardino
Esc. Ciencias de la Comunicación

Estimado(a) Señor (a) (ita):

Para su conocimiento y efectos, me permito transcribir lo acordado por El Consejo Directivo, en el Inciso 24.10 del Punto VIGESIMO CUARTO del Acta Extraordinaria No. 28-06, de sesión celebrada el 27-09-06.

“VIGESIMO CUARTO:...24.10... El Consejo Directivo, con base en el dictamen favorable y lo preceptuado en la Norma Séptima de las Normas Generales Provisionales para la Elaboración de Tesis y Examen Final de Graduación vigente, ACUERDA: 1) Nombrar a los profesionales: M.A. Elpidio Guillén (Presidente), Lic. Sergio Morataya, Lic. Carlos Velásquez, para que integren el Comité de Tesis que habrá de analizar el trabajo de tesis del (a) estudiante **ALEJANDRINA AMBROCIO DE BERNARDINO**, Carné No. 9115862, cuyo título es: ESTUDIO SEMIOLÓGICO DE SOLUNA DE MIGUEL ANGEL ASTURIAS CON BASE A LA PROPUESTA DE WILFRED GUERIN. 2) El comité contará con quince días calendario a partir de la fecha de recepción del proyecto, para dictaminar acerca del trabajo.”

Atentamente,

“D Y ENSEÑAD A TODOS”

Licda. Miriam Yucute
Secretaria



MY/csg



Escuela de Ciencias de la Comunicación
Universidad de San Carlos de Guatemala

APROBACIÓN TERNA REVISORA

Guatemala, 12 de octubre de 2006.

Señores
CONSEJO DIRECTIVO
Escuela de Ciencias de la Comunicación
Edificio

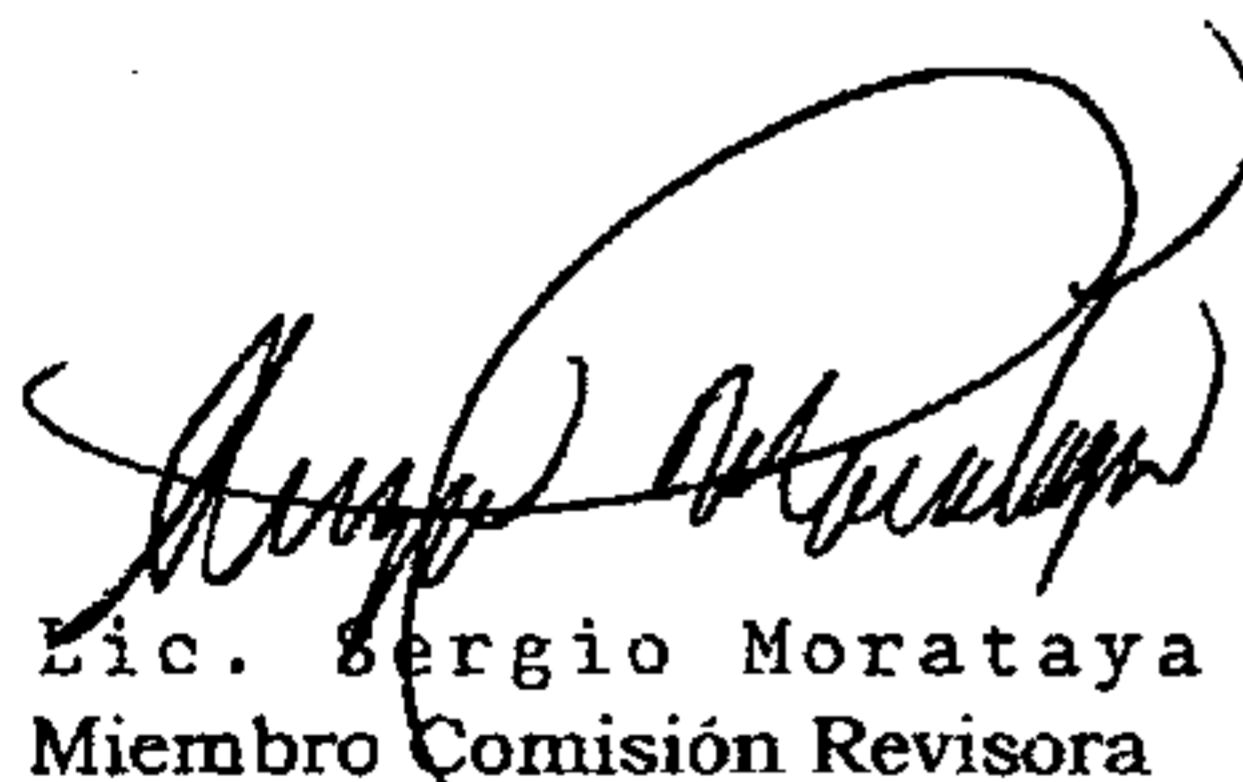
Distinguidos Señores:

Atentamente informamos a ustedes que el (la) estudiante ALEJANDRINA
AMBROCIO DE BERNARDINO Carné 9115862

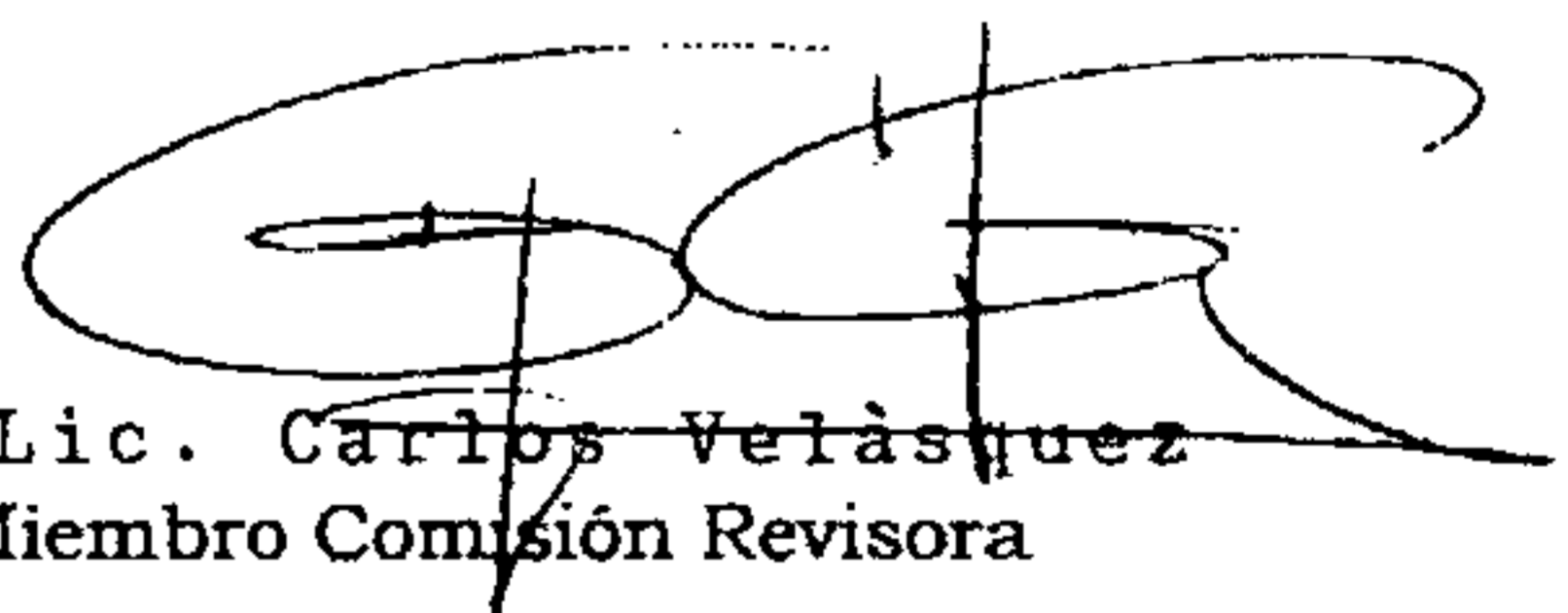
Ha realizado las correcciones y recomendaciones a TRABAJO DE TESIS, cuyo título es:
ESTUDIO SEMIOLÓGICO DE SOLUNA DE MIGUEL ÀNGEL ASTURIAS CON
BASE A LA PROPUESTA DE WILFRED GUERIN.


En virtud de lo anterior, se emite **DICTAMEN FAVORABLE**, a efecto de que pueda continuar con el trámite correspondiente.

Atentamente,


Lic. Sergio Morataya
Miembro Comisión Revisora

"ID Y ENSEÑAD A TODOS"


Lic. Carlos Velásquez
Miembro Comisión Revisora


M.A. Elpidio Guillén
Presidente Comisión Revisora

Cc. Archivo



Escuela de Ciencias de la Comunicación

Universidad de San Carlos de Guatemala

UNIVERSIDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

Biblioteca Central

Guatemala, 16 de noviembre de 2006.

ECC 1,448-06

Señor (a)(ita)

Alejandrina Ambrocio de Bernardino

Esc. Ciencias de la Comunicación

Estimado (a) Señor (a)(ita):

Para su conocimiento y efectos me permito transcribir lo acordado por El Consejo Directivo, en el Inciso 17.6 del Punto DECIMO SEPTIMO del Acta No. 32-06 de sesión celebrada el 09-11-06.

“DECIMO SEPTIMO:...17.6...El Consejo Directivo, ACUERDA: a) Aprobar el trabajo de tesis titulado: ESTUDIO SEMIOLÓGICO DE SOLUNA DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS CON BASE A LA PROPUESTA DE WILFRED GUERIN, presentado por el (la) estudiante **Alejandrina Ambrocio de Bernardino**, Carné No. 9115862, con base en el dictamen favorable del comité de tesis nombrado para el efecto; b) Se autoriza la impresión de dicho trabajo de tesis; c) se nombra a los profesionales: Lic. Ismael Avendaño, Lic. Gustavo Bracamonte y Licda. Imelda González (suplente), para que con los miembros del Comité de Tesis, M.A. Elpidio Guillén (Presidente), Lic. Sergio Morataya y Lic. Carlos Velásquez, para que integren el Tribunal Examinador y d) Se autoriza a la Dirección de la Escuela para que fije la fecha del examen de graduación.”

Atentamente,

“ID Y ENSEÑAD A TODOS”


Licda. Miriam Yucuté
Secretaria



MY/csg

DEDICATORIA

- A DIOS:** Por ser la luz que ilumina mi camino.
- A MIS PADRES:** **DANIEL AMBROCIO ANDRÉS (Q.E.P.D.), Y BIBIANA X. DE AMBROCIO**
Por sus sabios consejos, comprensión y amor.
- A MIS HERMANOS:** **JAVIER, ROSA, CARMELA, DANIEL ÁNGEL Y ESTELITA**
Por su apoyo y cariño.
- A MI HERMANO:** **VITALINO AMBROCIO**
Por su valioso estímulo y cooperación ¡GRACIAS! Por ser incondicional. Este triunfo también es tuyo.
- A MIS HIJOS:** **JONATHAN Y KAREN**
Por su amor, comprensión y ayuda constante. Han sido la inspiración para alcanzar esta meta.
- A MIS SOBRINOS:** Por su cariño, que mi triunfo les sirva de motivación y un buen ejemplo.
- A MIS AMIGOS:** **YANIRA, LILIAN, ELUVIA, ROXANA, JOÉL, MELISA, JUAN CARLOS, EVELYN Y KIKE**
Gracias por su apoyo, confianza y sincera amistad. Éxitos para todos.
- A MI ASESOR:** **M.A. ELPIDIO GUILLÉN**
Que como asesor me ha guiado con entusiasmo y capacidad.
- A:** **M.A. ARACELLY MÉRIDA**
Por las facilidades brindadas a mi superación cultural.

A MIS REVISORES:

Por la valiosa ayuda que me han brindado en la etapa final de mi Tesis.

A:

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

Embajador de la cultura guatemalteca y orgullo nacional que inmortalizó América con el Premio Nobel. Con él aprendí que dar es amar, amar prodigiosamente, por cada gota devolver un torrente.

A:

Todas aquellas personas:

Lic. Amilcar Bernardino, catedráticos, personal administrativo, que de una u otra forma contribuyeron a la realización de esta Tesis, a todos mi gratitud imperecedera.

*Guatemala flor de pascua
en la cintura de América
M. A. Asturias.*

*Para efectos legales, la autora es responsable
del contenido de este trabajo.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1 - 2 PÁG
CAPÍTULO I	
MARCO CONCEPTUAL	
Tema	3
Antecedentes	3
Justificación	3
Planteamiento del Problema	4
Límites y Alcances	5
Objetivos	5
CAPÍTULO II	
MARCO TEÓRICO	
Reflexiones sobre Semiología	6
Signo e Inferencia	7
El Teatro y su Naturaleza	9
Los Signos del Teatro	10
El Género Dramático	14
El Teatro y la Denuncia Social	15
Estructura del Género Dramático	15
Unidades Dramáticas	18
División de la Dramática	18
El Teatro en Guatemala	25
Datos Biográficos de Miguel Ángel Asturias	28
El Teatro Asturiano	29
Etapas de la Creación de Miguel Ángel Asturias	29
Panorama Histórico	29
Panorama Cultural	31
El Criollismo en la Literatura Guatemalteca	32
Panorama de la Producción Artística	33
Obras Importantes para la Crítica Literaria	38

CAPÍTULO III

MARCO METODOLÓGICO

Método o tipo de Investigación	42
Técnica	42
Instrumento	42
Población	43
Muestra	43

CAPÍTULO IV

MARCO OPERATIVO

Estudio Semiológico de Soluna de Miguel Ángel Asturias con base a la Propuesta de Wilfred Guerin	44
Conclusiones	57
Recomendaciones	58
Referencias Bibliográficas	59
Bibliografía	60
Anexos	



INTRODUCCIÓN

La literatura guatemalteca en general y el teatro en particular, ha sido impregnada de mucho de lo que sucede en nuestra sociedad, y da lugar a que escritores como Mario Monteforte Toledo, Francisco Méndez, Carlos Wyld Ospina, Flavio Herrera y Miguel Ángel Asturias, entre otros presenten en sus trabajos literarios una realidad social, política, cultural y económica de Guatemala, novelada. De tal manera que en ellos podemos encontrar una serie de datos e informaciones de acontecimientos de esa índole acaecidos y que aún persisten en el país.

Soluna de Miguel Ángel Asturias es una obra en la que su autor experimenta una serie de recursos y temas importantes. Algunos críticos la sitúan en la tendencia localista porque en ella se presentan problemas propios de Guatemala así como la descripción geográfica del interior del país.

En esta obra Asturias presenta problemas culturales, sociales y políticos que padecen los pobladores de Guatemala, especialmente los del área rural.

Soluna es una obra en la cual su autor no nos presenta una literatura de "tarjeta postal", sino que toda su temática está basada sobre experiencias personales vividas por él. Se pretende con este trabajo, que la obra teatral de Asturias en particular, y la literatura guatemalteca en general, sea apreciada y reconocida en su justa dimensión, tanto en nuestro medio, como en el extranjero.

Cabe insistir que Guatemala cuenta con uno de los escritores más importantes de toda Latinoamérica como lo es Miguel Ángel Asturias, quien incursionó en distintos géneros literarios, entre ellos el teatro; además ganó diversos galardones siendo los dos más importantes el Premio Lenin de la Paz, en 1966, y en 1967 el Premio Nobel de Literatura, su trayectoria podría resumirse en las siguientes líneas:

En 1924 viajó a Londres, y luego a París donde estudió con el maestro Geroge Raynaud.

En 1926 realizó la traducción del Popol Vuh.

En 1927 editó *Los Dioses, Los Héroe*s y *Hombres de Guatemala Antigua*.

En 1928 inició a escribir sus *Leyendas* que fueron publicadas dos años después 1930.

En 1935 publicó su obra *Emulo Lipolidón*.

En 1940 edita *Alclasán*.

En 1946 publicó *El Señor Presidente*.

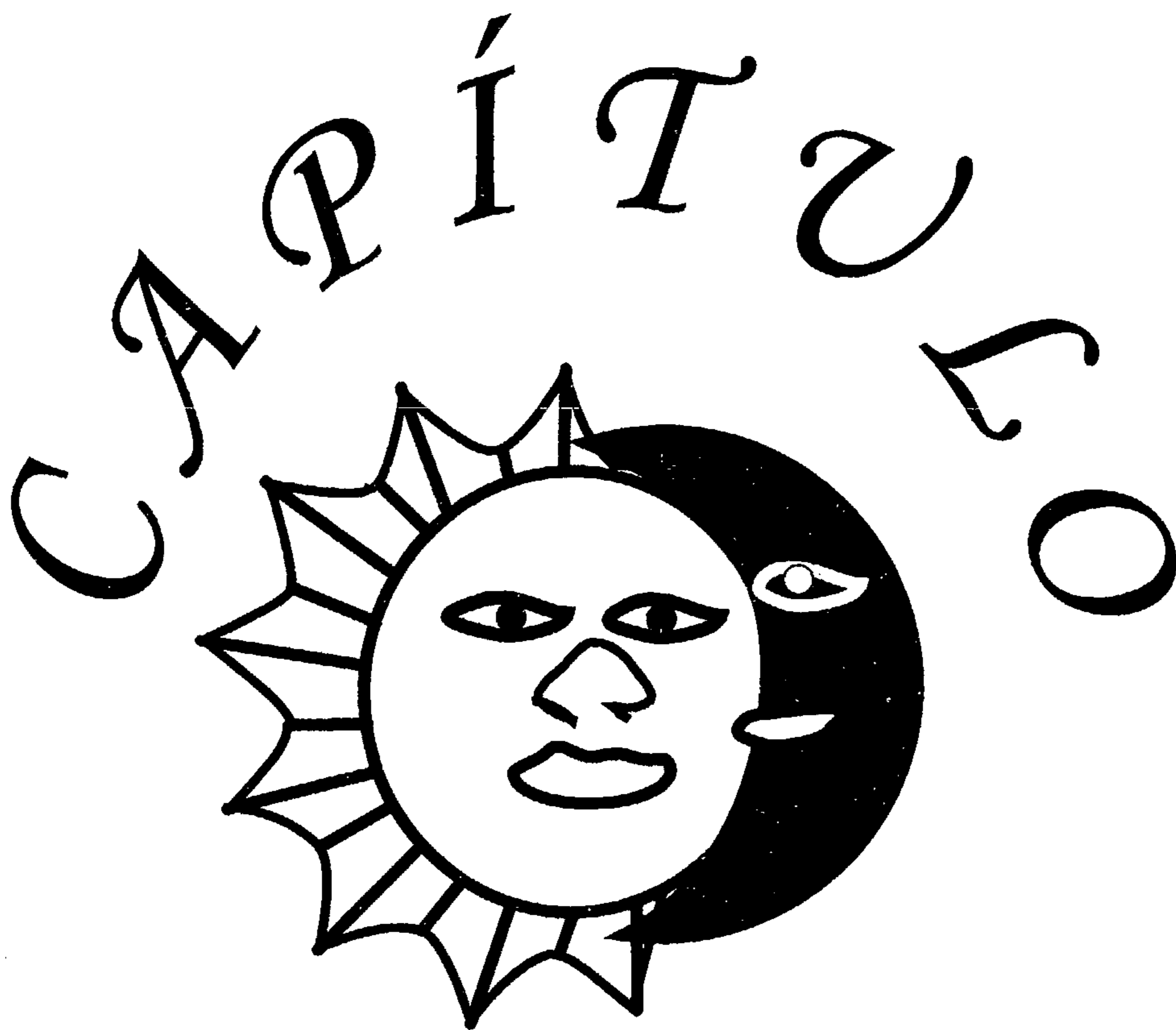
En 1949 publicó *Hombres de Maíz*.



Su incursión en el teatro inicia con *Soluna*, publicada en 1955, obra que su autor denominó Comedia Prodígiosa, por relacionarse de manera directa con la temática de lo mágico.

El trabajo se plantea partiendo de los lineamientos conceptuales y lógicos que propone la Comisión de Tesis de la Escuela de Ciencias de la Comunicación.

En el capítulo I, se presentan los elementos básicos del marco conceptual, en el capítulo II, la fundamentación teórica, en el capítulo III, lo referente a la metodología, y en el último capítulo los resultados del análisis semiológico, además se incluyen las conclusiones y recomendaciones del estudio, así como los anexos respectivos.



I



CAPÍTULO I MARCO CONCEPTUAL

1.1. TEMA

ESTUDIO SEMIOLÓGICO DE SOLUNA DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS
CON BASE A LA PROPUESTA DE WILFRED GUERIN.

1.2. ANTECEDENTES

Entre estudios sobre la obra Soluna de Miguel A. Asturias, se pueden citar los siguientes:

1.2.1. Alzamora, Margoth. 1975. Historia y Costumbres en *Soluna* de Asturias. Facultad de Humanidades.

1.2.2. Carrera, Margarita. 1977. *Soluna*, un Teatro Mestizo. Facultad de Humanidades.

1.2.3. Carrera, Mario Alberto. 1979. La Poesía en *Soluna*. Facultad de Humanidades.

En la Escuela de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de San Carlos no se ha realizado ningún estudio sobre el teatro de Asturias; tema que permanece a la espera de ser tratado.

1.3. JUSTIFICACIÓN

La literatura y el arte en general, son un reflejo del mundo, de la experiencia vital del hombre a lo largo de sus pasos. Si se requiere saber como vivieron los griegos, la lectura de Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Homero, nos mostraron hechos diversos de arte, costumbres y cultura, es decir: Sufrimientos, alegrías, anhelos compartidos. La visión del mundo, del hombre de ese lado de los años nos aguarda incesante en tragedias, comedias, poemas, un arte de una intensidad que no ha muerto, que no morirá jamás.

En este estudio se pretendió contribuir al conocimiento de la obra teatral de uno de los escritores más representativos de Guatemala: Miguel Ángel Asturias.



Miguel Ángel Asturias nació en 1899 en Guatemala "La más India de todas las Repúblicas Latinoamericanas"¹ formó parte de la generación latinoamericana de vanguardia, junto a Vallejo, Borges, Neruda, Carpentier y Paz.

La obra de Asturias es vasta y variada. En 1966 gana el Premio Lenin de la Paz; y en 1967, la Academia Sueca le concede el galardón del Premio Nobel de Literatura (2do. en Hispanoamérica) Asturias es sin lugar a duda, un maestro de la palabra, su obra es digna de ser estudiada.

Muchas son las razones para estudiar la obra del escritor guatemalteco. Sabemos que un estudio semiológico de Soluna, será de gran ayuda a otras personas admiradoras y seguidores del maestro de Hombre de Maíz, de Soluna y de grandes obras literarias, que forman parte de la literatura guatemalteca; y por ende, de la literatura universal.

1.4. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Gerald Martín, explica que en la obra de Asturias "Es evidente que política y estética nunca se separan, no hay dos Asturias -sigue diciendo- el crítico, uno literato y otro político. Asturias es uno: "El grande" la obra Asturiana debe ser estudiada desde la perspectiva del método científico para enriquecer las propuestas y aclarar algunas posturas dice Francisco Albizurez Palma; estamos de acuerdo con las posturas anteriores, por lo que la obra de Asturias sigue siendo interesante y lo será mientras existan lectores deseosos de conocer más de Guatemala a través de las obras de Miguel A. Asturias".²

En tal virtud, el problema que siguió esta investigación se plantea de la siguiente manera: ¿Cuáles son los elementos de la propuesta semiológica de Wilfred Guerin, que sobresalen en la obra Soluna?

Además se trató de explicar que función desempeñan esos elementos semiológicos en la obra en mención y como se interrelacionan en el corpus estético.

¹ Martínez, Julio. 1999 Asturias y su Obra. Madrid, Editorial Cátedra. Pág. 12.

² Gerald, Martín. 2004. Historia de la Literatura Hispanoamericana y Española. México, Editorial Trillas. Pág. 111.



1.5. LÍMITES Y ALCANCES

Esta investigación se concretó sobre la obra *Soluna* de Miguel Ángel Asturias. La propuesta semiológica de Wilfred Guerin sirvió para el análisis respectivo, las conclusiones derivadas del análisis se circunscribieron a la obra mencionada.

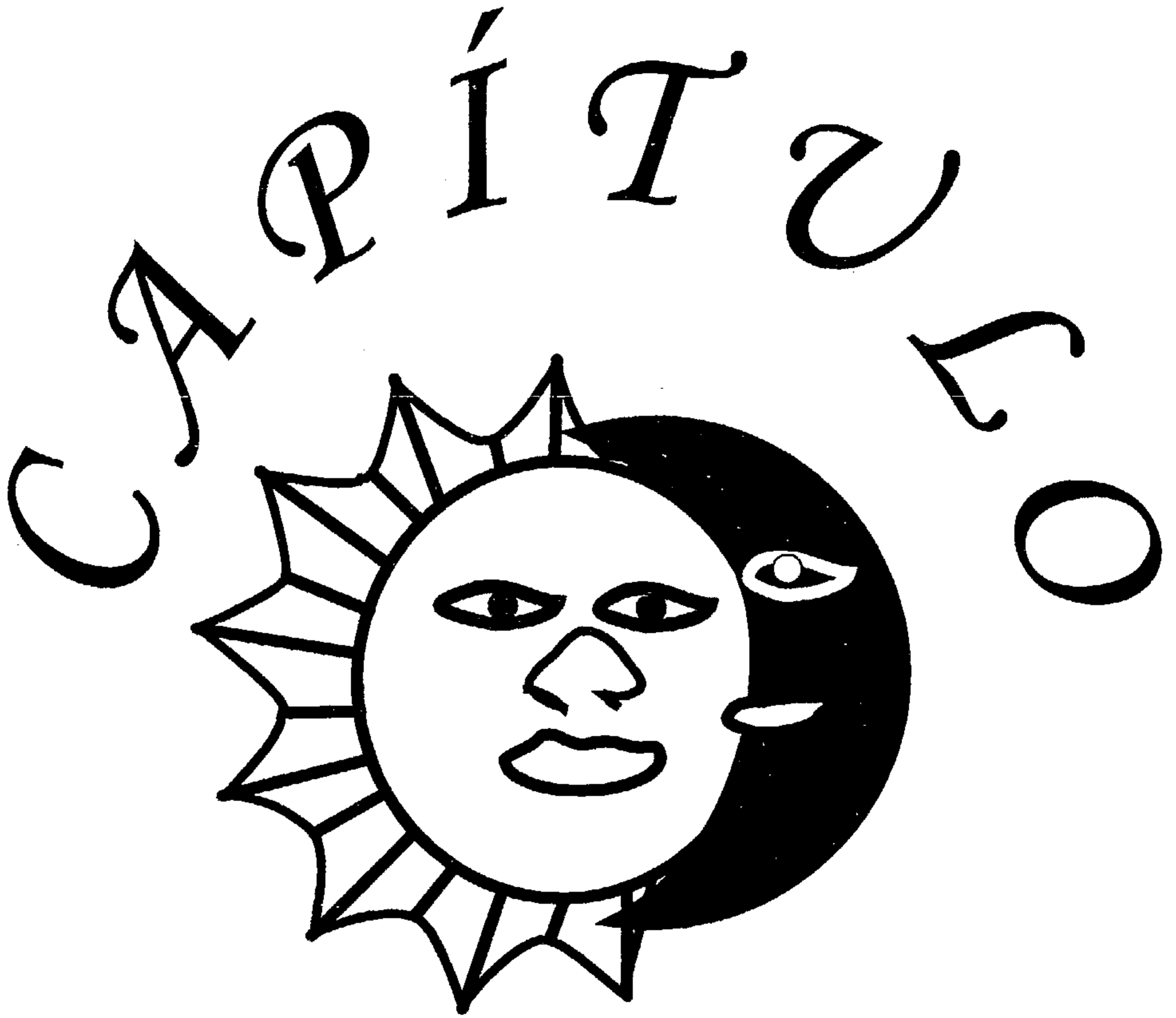
1.6. OBJETIVOS

a. General

Realizar un estudio semiológico de la obra *Soluna* de Miguel Ángel Asturias, con el método Exponencial o Simbólico (Wilfred Guerin).

b. Específicos

- Determinar cuales son los elementos semiológicos que sobresalen en la obra *Soluna*.
- Explicar que función cumplen los elementos del método Exponencial o Simbólico en la obra en mención.
- Determinar cuales son los símbolos predominantes en *Soluna*.
- Enumerar los principales temas en la obra *Soluna*.
- Identificar los principales recursos literarios en la obra en mención.



II



CAPÍTULO II MARCO TEÓRICO

2.1. REFLEXIONES SOBRE SEMIOLOGÍA

La complejidad del problema comienza en la definición misma de esta disciplina nueva. Para Saussure, que introdujo el término, la semiología debería designar una vasta ciencia de los signos de la que la lingüística sería únicamente una parte. Una segunda etapa que, cualquiera que sea el objeto signo de la semiología, no es accesible al conocimiento más que a través de la lengua. De ello resulta que la lingüística no es una parte, ni siquiera privilegiada de la ciencia general de los signos; es la semiología quien forma parte de la lingüística: para ser más precisos, la parte que se ocuparía de las grandes unidades significativas del discurso.

La semiótica se elaboraría como una axiomatización de los sistemas significativos, sin dejarse trabar por sus relaciones de dependencia epistemológica con la lingüística, y tomando de las ciencias formales sus modelos, que la lingüística, a cambio, podría adoptar para renovarse.

La semiótica como una producción de modelos, hemos designado su objeto, pero al mismo tiempo alcanzamos la particularidad que la distingue de entre las demás ciencias. Los modelos que elabora la semiótica, como los modelos de las ciencias exactas, son representaciones y como tales, se realiza en coordenadas espacio - temporales. La semiótica es también la producción de la teoría del modelado que es: una teoría que, en principio, puede abordar lo que no es del orden de la representación. Pero la semiótica manifiesta esta teoría o mejor, no existe sin esa teoría, que la constituye, es decir que constituye a la vez su objeto y su instrumento.

En cada caso concreto investigación semiótica, una reflexión teórica extrae el modo de funcionamiento significativo que se trata de axiomatizar, y un formalismo viene a representar lo que ha extraído la teoría.

La semiótica es así un tipo de pensamiento en que la ciencia se vive por el hecho de que es una teoría. A cada momento en que se produce, la semiótica piensa su objeto, su instrumento y su relación, y por lo tanto piensa, y se convierte, en ese giro sobre sí misma, la teoría de la ciencia que es. Lo que quiere decir que la semiótica es en cada ocasión una revalidación de su objeto y de sus modelos, una crítica de esos modelos y de sí misma. La semiótica no puede cristalizarse como una ciencia, y menos aún como la ciencia: es un



camino de investigación abierto, una crítica constante que remite a sí misma, se autocrítica, siendo su propia teoría, la semiótica es el tipo que, sin erigirse en sistema, es capaz de modelarse a sí mismo.

La semiótica no puede hacerse más que como una crítica de la semiótica que habrá sobre otra cosa que la semiótica; sobre la ideología. Por este camino, la semiótica se convierte en la historia del saber en el lugar en que se rompe la tradición para y en la cual la ciencia se presenta como un círculo cerrado sobre sí mismo, la meditación, que devuelve el final al comienzo, que constituye la base simple del proceso; pero ese círculo es, además, un círculo de círculos; pues cada miembro, en tanto que animado por el método, es una reflexión sobre sí que, por el hecho de volver al principio, es comienzo de un nuevo miembro. La práctica semiótica rompe con esta visión teológica de una ciencia subordinada a un sistema filosófico y con ello destinada a convertirse en un sistema.

Este estatuto de la semiótica implica: la relación particular de la semiótica con las demás ciencias y especialmente con la lingüística, la matemática y la lógica, cuyos modelos toma; la introducción de una terminología nueva y la subversión de la terminología existente.

La semiótica de que hablamos se sirve de los modelos lingüísticos, matemáticos y lógicos y los une a las prácticas significativas que aborda. Sin embargo, no parece que todo el problema de la semiótica actual reside ahí; en seguir formalizando los sistemas semióticos desde el punto de vista de la comunicación o bien, abrir en el interior de la problemática de la comunicación ese otro escenario que es la producción de sentido anterior al sentido.

2.2. SIGNO E INFERENCIA

Para Umberto Eco: *"Precisamente en el transcurso del siglo pasado, en el que la semiótica se ha consolidado como disciplina se han producido una serie de declaraciones teóricas sobre la muerte o, en el mejor de los casos, la crisis del signo".*³

Puesto que tal anuncio raras veces va precedido de un análisis filosófico del concepto o de una reconstrucción sobre la base de la semántica histórica, lo que se hace es condenar a muerte a algo desprovisto de carné de identidad; o menudo, por tanto, resulta fácil resucitar al muerto cambiándole sólo el nombre. Por lo demás, esta saña moderna contra el signo se limita a repetir un rito antiquísimo. En el curso de los últimos dos mil quinientos años, el signo se ha visto sometido a una especie de ocultación silenciosa.

³ Eco, Umberto. 1995. *Semiótica y Filosofía del Lenguaje*. Barcelona, Editorial Lumen. Pág. 19.



El proyecto de una ciencia semiótica se ha mantenido a través de los siglos: unas veces en forma de exposición orgánica; con más frecuencia como serie de indicaciones dispersas en el contexto de análisis más generales; en ocasiones en forma de anuncio explícito de una tarea que deberá realizarse como si todo lo realizado hasta el momento debiera someterse a una reelaboración en clave semiótica. Todas estas exposiciones, indicaciones y anticipaciones apenas si aparecen en la historia de la filosofía, de la lingüística o de la lógica. El problema es presentado, y luego eludido. Eludir no significa eliminar como presencia, sino callar como nombre; se usaban signos y se construían gramáticas de esos signos para producir discursos, pero no se quería reconocer como discurso filosófico a una ciencia de los signos.

De ahí el carácter marginal de la semiótica, al menos hasta el siglo pasado. Si el siglo XIX evolucionista había abordado todos los problemas desde la perspectiva biológica, y el siglo XIX idealista lo había hecho desde la perspectiva histórica, el siglo XX, que empezó enfocándolos desde la perspectiva psicológica o física, ha elaborado en su segunda mitad una mirada semiótica totalizante que desde la perspectiva de la semiótica abarca incluso los problemas de la física, la psicología, la biología y la historia.

Indiferente a las discusiones teóricas, el habla cotidiana se obstina en utilizar la noción de signo de las más variadas maneras. En primer lugar, encontramos un bloque de usos lingüísticos según los cuales el signo es indicio evidente del que pueden extraerse deducciones con respecto a algo latente.

Existencia de una relación sinecdótica, como si el signo fuese una parte, un aspecto, una manifestación periférica de algo que no se muestra enteramente. O bien la relación parece metonímica, puesto que los diccionarios hablan de signo también como cualquier huella visible que un cuerpo deja en una superficie.

Pero esos signos, además de revelar la índole del impresor, pueden convertirse en señas, marcas reveladoras del objeto impreso. Por último, a esta categoría pertenecen también los vestigios, las ruinas, los signos de una antigua grandeza de asentamiento humanos o de florecientes comercios del pasado.

En todos estos casos no importa que el signo haya sido emitido con intención ni que sea el resultado de una emisión humana. Cualquier acontecimiento natural puede ser signo.



El lenguaje corriente destina también una segunda categoría cuando dice que el signo es un gesto, emitido con la intención de comunicar, o sea de transferir a otro ser una representación o estado interno propio. Naturalmente, se supone que, para que la transferencia de resultado, tiene que haber alguna regla por la que tanto el emisor como el destinatario puedan entender la manifestación del mismo modo.

Todos los fenómenos que no sean subsumibles a las categorías de la lingüística no serían signos sino síntomas, indicios, premisas para inferencias posibles, y su estudio correspondería a una ciencia distinta.

2.3. EL TEATRO Y SU NATURALEZA

El teatro puede considerarse como un edificio y su forma interior está dividida en dos espacios: La sala, en la que va a estar el público y el escenario, donde van a estar los actores. Ambos forman lo que se llama espacio teatral, el cual es una dualidad: la sala es un espacio lleno de asientos, dispuestos para que unos seres humanos estén sentados limitándose a ver, y la escena, que es un espacio vacío y elevado a un nivel más alto que la sala, a fin de que en ella se muevan otros seres humanos que no están quietos como el público, sino que activos, tan activos que por eso se llaman actores. Se agrega ahora otra dualidad que no es espacial, sino humana; en la sala está el público que se caracteriza por una actividad intensa. A lo que parece, el teatro consiste en una combinación de hiperactivos e hiperpasivos.

El teatro también muestra un mundo imaginario, o sea irreal, donde el público tiene que saber acomodarse para ver ese mundo virtual y fantasmagórico.

Pero el teatro no es solamente sala, escenario, público, y actores, el teatro es un arte colectivo; es la unificación de muchas artes donde se representa el esquema cultural de una época. Así, nuestro mundo queda manifestado en el teatro moderno, por lo menos en sus espacios más humanos, pues su materia es la gente y su esencia el conflicto del género humano.

El teatro moderno, nació en el Renacimiento basado en la posición de un mundo feudal y en la necesidad de proveer con valores apropiados un orden individualista y nuevo. El teatro contemporáneo carece de una filosofía que lo unifique y guíe, es desenfrenado, indómito, disperso y complejo.



2.4. LOS SIGNOS DEL TEATRO

2.4.1. LA PALABRA

Se trata de palabras pronunciadas en el curso de la representación. Su papel varía según los géneros dramáticos, las modas literarias o teatrales o los estilos de la puesta en escena.

2.4.2. EL TONO

Cuyo instrumento es la voz del actor, comprende elementos tales como la entonación, el ritmo, la intensidad, la velocidad. Creando así los más variados signos que reflejan en la escena: inflexibilidad, vigor, energía, carácter, arrogancia, insolencia, humildad, ternura, etc.

2.4.3. LA MÍMICA DEL ROSTRO

Los signos musculares del rostro tienen un valor expresivo tan grande, que a veces reemplazan y con éxito, a las palabras. También hay toda clase de signos mímicos ligados a las formas de la comunicación lingüística que acompañan a las palabras, convirtiéndolas en más expresivas y significativas.

2.4.4. EL GESTO

Constituye el medio más rico y flexible de expresar los pensamientos, es decir, el sistema de signos más desarrollados. Los gestos son considerados como movimientos o actitudes de las manos, de los brazos, de las piernas, de la cabeza o sea del cuerpo entero, para crear o comunicar signos. Los signos del gesto comprenden varias categorías:

- a) Están los que acompañan la palabra o la sustituyen.
- b) Los que reemplazan un elemento del decorador (movimiento del brazo para abrir una puerta imaginaria).
- c) Un elemento de vestuario (sombrero imaginario).



d) Un accesorio o accesorios (representación del pescador sin caña de pescar, sin lombriz, sin pescado, sin cubo).

e) Gestos que significan un sentimiento una emoción, etc.

2.4.5. MOVIMIENTO ESCÉNICO

Comprende los desplazamientos del actor, y sus posiciones dentro del espacio escénico.

2.4.6. EL MAQUILLAJE

Tiene por objeto hacer resaltar el valor del rostro que aparece en escena, en ciertas condiciones de luz. De igual manera crea signos relativos a la raza, la edad, el estado de salud, el temperamento. Por medio del maquillaje se llega a comprender un conjunto de signos que sustituyen un personaje tipo, como un borracho, una vampiresa, una hechicera, un pordiosero entre otros. También permite representar una personalidad histórica o contemporánea.

2.4.7. EL PEINADO

Como producto artesanal, a menudo se clasifica el peinado teatral dentro del cuadro del maquillaje. El peinado puede ser signo de que el personaje pertenece a determinada área geográfica o cultural, a una época, una clase social.

2.4.8. EL TRAJE

Constituye en el teatro, el medio más externo, más convencional de definir al individuo humano. El traje se trasforma al actor en un noble, un plebeyo o en un cura, entre otros.

Señala el sexo, edad de la región, y determina, a veces la personalidad histórica.



2.4.9. EL ACCESORIO

Puede significar un momento teatral, un signo específico etc.

Los accesorios constituyen, por muchas razones, un sistema autónomo de signos.

Dentro de esta clasificación se los sitúa mejor entre el traje y el decorado.

Todo elemento del vestuario puede convertirse en accesorio cuando desempeña un papel particular, independiente de las funciones semiológicas del vestuario. Así por ejemplo puede significar el lugar, el momento, la circunstancia cualquiera relacionada con los personajes que sirven de ellas (profesión, gustos, intención), y esa sería su significación. El farol encendido en manos de un criado significa que es de noche; la sierra y el hacha son signos del leñador. Hay casos en que el accesorio puede alcanzar un valor semiológico de más alto grado.

La gaviota embalsamada, accesorio de una obra teatral es signo de primer grado de una gaviota recién muerta; es signo de segundo grado de una idea abstracta (anciana frustrada de libertad) que a su vez es signo del estado anímico del héroe de la obra.

2.4.10. EL DECORADO

Su tarea primordial consiste en representar el lugar geográfico, social, época histórica, y tiempo.

2.4.11. LA ILUMINACIÓN

En el teatro, la iluminación es un elemento reciente (Francia la introduce en el siglo XVII).

La iluminación teatral puede delimitar el lugar teatral: los focos concentrados sobre parte del escenario, significan el lugar de la acción en ese momento, la luz del proyector permite también aislar un actor o un accesorio. Lo hace no solamente para delimitar el lugar físico, sino también para poner en relieve a tal actor o a tal objeto con relación a su contorno. Otra función importante sobre la iluminación consiste en la posibilidad de ampliar y modificar el valor del gesto, el decorado y hasta de agregar un valor semiológico nuevo; el rostro, el cuerpo del actor o fragmento del decorado a veces son modelados por la luz.



El color difundido por la iluminación también puede desempeñar un papel semiológico por medio de las proyecciones que ocupan un lugar particular. Por su funcionamiento están ligadas al sistema. Se debe distinguir dos clases de proyección: móvil e inmóvil. La primera agrega efectos dinámicos (movimiento de nubes o de olas, imitación de la lluvia o nieve), la segunda puede completar el decorado (imagen proyectada).

2.4.12. LA MÚSICA

Las asociaciones rítmicas o melódicas ligadas a ciertos tipos de música (minué, marchas militares) pueden servir para evocar la atmósfera, el lugar o la época de la acción. La elección del instrumento también tiene valor semiológico que puede sugerir el lugar, el medio social, el ambiente.

Entre las numerosas formas en que se emplea la música, recordemos el ejemplo del tema musical que acompaña las entradas de cada personaje y se convierte en signo de segundo grado de cada uno de ellos; o el motivo musical que agregado a las escenas retrospectivas, significa el contraste presente-pasado.

2.4.13. EL SONIDO

Llegamos a la categoría de los efectos sonoros del espectáculo que no pertenece ni a la palabra ni a la música: los ruidos. En primer lugar, hay todo un terreno de signos naturales (ruidos de pasos, rechinar de puertas, roces de accesorios y de trajes) que siguen siendo naturales dentro del espectáculo. Pero los que más nos interesan son los ruidos que en la vida son signos naturales o artificiales y que son reconstruidos artificialmente por los fines del espectáculo, que constituyen el campo del sonido.

Los ruidos producidos en el teatro pueden significar la hora (toques de reloj), el estado del tiempo, (lluvia), el lugar (ruidos de gran ciudad, ruido de pájaros, voces de animales domésticos), el desplazamiento (ruidos de un auto que se acerca o se aleja), una atmósfera de solemnidad o de inquietud (la campana, sirena), pueden ser signos de los fenómenos y las circunstancias más diversas.



2.5. EL GÉNERO DRAMÁTICO

2.5.1. HISTORIA Y EVOLUCIÓN

La palabra drama es el nombre, general con el que se designa al tercer género de la poesía. Este término encierra en sí la idea de la **acción**.

Algunos autores definen al drama como la **REPRESENTACIÓN DE UNA ACCIÓN INTERESANTE**. Este concepto se adapta a la etimología de dicho término y al carácter de las obras dramáticas. Esta aceptación es aplicable al drama, tomado en un sentido genérico, como género poético, porque la misma palabra se usa para designar a una clase determinada de obras teatrales. Por esta razón se emplea a menudo el vocablo teatro, al referirse al género dramático, por ejemplo: el teatro griego el teatro español, el teatro moderno utilizando un término en sentido literario que permite llamar a las composiciones dramáticas con el nombre de la sala de espectáculos donde éstas se representan.

Se deduce de la definición que este género, la acción imaginada por el autor no es relatada como sucedería en un poema épico o narrada como en una novela, sino representada, o sea, ejecutada a la vista de los espectadores, por los interpretes del dramaturgo, o sean los actores que encarnan los distintos papeles.

La poesía dramática resulta de una combinación de la lírica con la épica, que hace que la belleza objetiva y la subjetiva se unan para dar forma y vida a la creación del poeta, por medio de los actores que representan corporalmente a los personajes ideales de la obra, y de la escena, o sea el ambiente donde éstos actúan.

El género dramático es objetivo-subjetivo, por ser un derivado del lírico y del épico. La acción es el elemento épico, aunque en el drama sea ejecutada y no narrada, y la expresión de efectos es el elemento lírico. Se caracteriza el género dramático:

1. - Por su representatividad, o sea, por reproducir exteriormente en escena la concepción del autor.
2. - Por su actualidad, esto es por que la acción aún cuando se refiera al pasado idealmente se efectúa en el mismo momento en que la obra se representa.

El drama es una obra literaria, es un espectáculo que consiste en la reproducción escénica de una obra. Para darle mayor realidad a la representación todas las bellas artes pueden concurrir en auxilio de la poesía, la arquitectura, la escultura, la pintura, en las pasajeras construcciones de la



escenografía, cuyo objeto es dar al espectador importantes términos que sustituyan a la descripción del lugar; el arte escénico, la declamación, etc., que requieren los interpretes de un drama; la música, el canto y la danza cuando el carácter de la obra así lo requiera.

De todas las obras literarias, las dramáticas suponen una relación más directa y cercana del autor con el público. Por lo general, el drama se escribe no para ser leído y meditado en la soledad de un estudio, sino para representarse ante el público. Por esta razón, se opera una mutua y recíproca influencia entre el autor dramático y los espectadores de la representación.

El público es para el autor, un crítico más o menos justo o apasionado, pero a quien siempre se trata de complacer.

A su vez la obra dramática ejerce una poderosa influencia en la sociedad, al grado que hay quien (Mádamme Stael) afirman que el espectáculo escénico tiene tantas proyecciones en la conciencia colectiva como un suceso real.

2.5.2. EL TEATRO Y LA DENUNCIA SOCIAL

El teatro es vehículo de ideas y doctrinas, medio de expresión de nuevas orientaciones políticas, éticas y sociales, "Escuela de sabiduría práctica", como le llamó Schiller, que sacude la justicia social, sirve de guía en el camino de la vida civil y da una segura clave para descubrir los más profundos secretos del corazón humano. Se ha discutido muchísimo, sobre si la finalidad del teatro (género dramático) debe ser únicamente estética, o si debe ponerse al servicio de la moral, encerrando enseñanzas saludables para la sociedad. Como obra de arte, un drama llena su fin contribuyendo a la cultura estética de los espectadores, por medio de las emociones que despierta.

No obstante, será aún más perfecto y benéfico desde el punto de vista moral, si al propio tiempo que deleita, sirve de conducto a ciertas doctrinas que despierten nobles sentimientos, moderando costumbres e interpretando los altos ideales y aspiraciones de una época.

2.5.3. ESTRUCTURA DEL GÉNERO DRAMÁTICO

De igual manera que en la novela, hay que considerar tres partes en una obra dramática: **introducción o exposición, nudo y desenlace**, en la primera, indirectamente se pone al espectador en conocimiento de la acción que va a desarrollarse, revelándole la condición de los personajes y el medio en que estos se desenvuelven: la segunda parte, o sea el nudo, intriga o enredo, es más



sintética en la obra teatral que en género novelesco, y en ella se presenta la acción en su mayor interés, manifestándose la lucha de las pasiones y de los intereses y definiéndose mejor los caracteres de los principales personajes.

Algunas veces el dramaturgo, para comunicar mayor viveza e interés al argumento, introduce algunos cambios en los caracteres o en el papel que los personajes venían representando; estos cambios se llaman **PERIPECIAS** (cambio súbito de posición del héroe), pero deben ser pocas y justificadas. La solución de la intriga preparada en el nudo, constituye el desenlace. Este debe ser lógico, natural y verosímil, pero siempre imprevisto, pues de lo contrario se destruiría el interés en la obra, y es conveniente que vaya precedido de escenas de incertidumbre. Ordinariamente los desenlaces son de tres formas: **por reconocimiento**, cuando se dispone una ignorancia o se desvanece una duda o un malentendido; **por una peripecia**, cuando la acción dramática se resuelve por un cambio de fortuna del protagonista o de los principales personajes; o bien **por una catástrofe**, o sea una peripecia dolorosa, un desenlace desgraciado que pone fin al drama.

2.5.3.1. LOS ACTOS

Así como el poema épico se divide en libros, cantos capítulos o rapsodias, la obra dramática se divide en **actos**. Esta división sirve, por una parte, para marcar el trascurso de un espacio de tiempo en la acción que se representa, y por otra, para proporcionar, por medio de los entreactos, un descanso a los actores y al público. Cada acto debe considerarse como una parte del drama en la que se desarrolla una acción secundaria, pero estrechamente relacionada con la acción principal. El teatro griego carecía de esta división que fue introducida más tarde por los trágicos latinos. Horacio prescribió que toda composición teatral constara de cinco actos, regla que siguieron Shakespeare, Schiller, Corneille. Hegel recomendó la división terciaria, esto es que cada obra dramática se desarrolle en tres actos.

A veces los actos se dividen en **cuadros**, subdivisión que dura el tiempo de un mismo decorado en el escenario. Es preciso no confundir unos y otros, pues mientras el acto implica un cambio de tiempo, es decir, el transcurso de un período más o menos prolongado, el cuadro supone un cambio en el espacio o sea en la escena. Los cuadros tienen por objeto no solamente indicar los cambios de escenas, sino atenuar (a suavizar) la excesiva duración de algunos actos, dando mayor variedad al espectáculo.

Los actos se dividen en **escenas**, las cuales se determina por cualquier entrada o salida de uno o más personajes. Se prescribe que toda escena sea natural y motivada, pues las constantes e inútiles entradas y salidas de personajes, sin



que estos movimientos tengan una finalidad, sobre ser innecesarios, fatigan al público y desvían la atención de los espectadores. Debe evitarse que el escenario quede vacío, porque, como decía Lope de Vega, el vulgo se inquieta y la fábula se alarga.

2.5.3.2. EL DIÁLOGO Y LA ACCIÓN

Por otro lado, **acción** y **diálogo** son el alma del teatro. La forma de la elocución dramática es dialogada. El estilo y el tono deben estar en consonancia con el subgénero teatral a que corresponda tragedia, comedia, etc.

Y con las diversas situaciones y momentos de la acción. Durante mucho tiempo fue el verso la forma preferida para estas obras; en la actualidad apenas subiente en la tragedia, escribiéndose casi solo en prosa, por ser esta forma la más natural en las relaciones humanas.

En las escenas hay que considerar: los **diálogos**, los **monólogos** o **soliloquios** y los **aportes**. **Diálogos** son las conversaciones que los personajes sostienen unos con otros en el curso de la obra. **Los monólogos o soliloquios**, son los discursos que un personaje sostiene consigo mismo, debido a una concentración espiritual que hace imaginar a los espectadores que el individuo está solo, aun cuando en realidad se encuentre rodeado de otras personas, como en la obra teatral no habría otra forma de indicar los pensamientos y las ideas que no expresan los personajes, se permite que piensen en voz alta.

El monólogo es la expresión del estado psicológico de un personaje que siente y piensa en alta voz, a fin de que el público se de cuenta de la lucha que se libra en su conciencia o para revelar algún secreto o circunstancia de la acción dramática. Como dice Giner de los Ríos, los monólogos a veces equivalen a una poesía lírica en medio del drama, pues en ellos se manifiesta la intimidad de una persona. Cuando el monólogo es muy breve y rápido, intercalándose con él diálogo, recibe el nombre de **aporte**. **Los aportes** están constituidos por las reflexiones que en el curso de un diálogo hace, en silencio, unos de los interlocutores respecto de los otros, pero por una ficción necesaria para la claridad de la representación, se permite que haga estas reflexiones en voz alta, como sino fueran escuchadas por los otros personajes.



2.5.4. UNIDADES DRAMÁTICAS

La antigua preceptiva exigía para toda representación teatral la ley de las tres unidades: **la unidad de tiempo, la unidad de lugar y la unidad de acción**. **La unidad de tiempo**: consiste en que la acción no dure más tiempo del que se emplea en representarla.

Realmente, se daban veinticuatro horas como máximo de extensión ideal para el drama, es decir, que todos los sucesos imaginados en una obra deberían efectuarse en un solo día.

La unidad de lugar: consiste en que la acción se representa como sucedida en un mismo lugar; es decir, que la acción dramática aparece iniciada en el primer acto, en Guatemala, por ejemplo, debe desarrollarse y llegar hasta el desenlace. Por último, **la unidad de acción**: requiere que el argumento sea uno de sus partes secundarias estén estrechamente ligadas con la acción principal y que sus personajes mantengan sus respectivos caracteres hasta el fin de la obra.

Las unidades de tiempo y lugar se debieron a la manera de ser especial del teatro griego, donde no eran posibles los cambios de decoración ni otros recursos imaginados más tarde para indicar cambios en el tiempo o en el espacio. Shakespeare echo por tierra estas dos arbitrarias unidades y más tarde Víctor Hugo, hizo una crítica en la que hacia resaltar el anacronismo (error de cronología) de tales preceptos, censurándolos por lo falso y convencional que resulta desarrollar la serie de acontecimientos de una obra dramática en un solo lugar y en el solo trascurso de unas pocas horas.

Actualmente solo subsiste la unidad de acción, de manera que no hay limitaciones de tiempo y lugar para la inspiración del poeta dramático, quien puede trasladar sus personajes de una ciudad, de un país, o de un continente a los lugares que quiera, y simular que entre un acto y otro han transcurrido horas, días, semanas, meses o años, según convenga a la necesidad del argumento.

2.5.5. DIVISIÓN DE LA DRAMÁTICA

El género dramático comprende tres especies fundamentales: **TRAGEDIA, COMEDIA y DRAMA**, según que se inspire en la sublimidad, en el ridículo o en la realidad donde alternan lo trágico y lo cómico el llanto y la risa.

Grecia creadora del teatro, solo cultivo las dos primeras formas: **La Tragedia y la Comedia** que forman las dos opuestas carátulas en la doble faz del teatro clásico. El drama, propiamente dicho, o drama específico, en que el autor se ajusta a la realidad de la vida humana, observando una distancia media entre lo trágico y lo cómico, fue desconocido para el teatro griego y es de invención posterior.



Todas las restantes obras dramáticas, como drama lírico, sainete, entremés, pastorela y otras son derivaciones subalternas de las tres formas primarias.

2.5.5.1. TRAGEDIA

La palabra tragedia deriva de las voces griegas **TRAGOS**, que significa macho cabrío y **ODE**, canto. Se inició primariamente en Grecia, durante las fiestas Dionisiacas (consagradas al dios Dionisio), en la época de las vendimias (cosecha de las uvas y tiempo en que se hace). En aras de Dionisio se sacrificaba a un macho cabrío en torno, del cual los vendimiadores ejecutaban danzas sagradas y entonaban ditirambos (himnos) en alabanza de aquel dios. Al conjunto de personas que tomaban parte en aquella ceremonia se dio el nombre de **COROS TRÁGICOS**, y a la serie de himnos, el de **TRAGODE** o **TRAGEDA**. Más tarde la tragedia representó las grandes acciones del hombre luchando contra su destino, interviniendo dioses y héroes en esta lucha que forzosamente era fatal para el protagonista.

Los clásicos definieron la tragedia como la representación poética de una acción heroica y extraordinaria, en que intervinieron altos personajes y cuyo desenlace es infausto.

Según Aristóteles, el **terror** y la **compasión** son los elementos constitutivos de la tragedia, porque el espectador suele sentirse identificado con el protagonista, y experimenta estos sentimientos ante la armonía del orden moral perturbada por las pasiones y ante la desgracia que se abate sobre el héroe perseguido por un trágico designio.

Los elementos que dan carácter a la obra trágica pueden reducirse en los siguientes:

1. El elemento patético (el pathos griego) formado por los sentimientos de terror y compasión.

2. - La fatalidad (el fatum) pues en la tragedia antigua el destino preside la suerte de los héroes, arrastrándolos a la adversidad o al triunfo, al crimen o a la virtud, como ciego instrumento de los hados (destino). La fatalidad del destino es algo inmanente, que rige todo el proceso trágico.

3. - El desenlace aciago (desgraciado, y del agüero) hacia el que marcha el héroe, arrastrado por fuerzas superiores a las suyas (los dioses o sus propios impulsos y pasiones desmesurados).

4. - La nobleza de los protagonistas, este carácter ya no es necesario en las tragedias modernas, pero sí lo fue en las tragedias antiguas. Los protagonistas eran históricos, legendarios o ficticios pero siempre de noble linaje.



Héroes del mito, mitad divinos y mitad humanos, héroes de la historia, reyes, príncipes o grandes señores fueron los protagonistas de la tragedia clásica, como puede verse recordando los nombres de Edipo, Prometeo, Agamenón, Orestes, Antígona, Julio César, etc. Los actores griegos calzaban alto coturno (entre los griegos y romanos zapato de suela muy elevada para parecer mayores) en las representaciones trágicas, para significar la elevada condición de los personajes que encarnaban, a diferencia del coturno bajo empleado en la comedia.

2.5.5.2. LA TRAGEDIA EN GRECIA

La tragedia adquirió forma original en Atenas a finales del siglo VI a.C. madura y se desarrolla un siglo más tarde y completa su ciclo, aproximadamente quinientos años después. Fue, sin duda, la forma artística a través de la cual se expresó más brillantemente la cultura griega y que contribuyó en gran medida a la unificación política y nacional de los atenienses, ya que ensalzaba los méritos de grandes gobernantes y héroes militares y transmitía los conceptos religiosos y morales predominantes en la época.

La tragedia se puede definir como un poema dramático que representa hechos importantes protagonizados por personajes célebres. Atendiéndose estrictamente a su origen, se puede decir, además, que en sus inicios fue concebida como un lamento por un dios que muere o que sufre, no obstante lo cual, adquirió, paulatinamente, características de relato dramático que incluía también, otros sucesos, tales como guerras, conflictos amorosos y aventuras de dioses semidioses y humanos.

Generalmente se representaba en la primavera y, sobre todo en los comienzos de su desarrollo, mantuvo un notorio sentido moral y religioso. En ese aspecto se le consideraba una manifestación artística del culto ritual a Dionisio, (dios griego padre del posterior Baco romano). Por ello se le representa precisamente en esa estación del año, en las fechas de las celebraciones ofrendadas a Dionisio. Posteriormente en sus formas más elaboradas amplía considerablemente su contenido filosófico, sobre todo, a través de Eurípides, quien también le otorga un claro contenido crítico. La tragedia, pese a todo, conserva sus características religiosas y mantiene su sentido de celebración ritual a Dionisios.

Dionisios era para los griegos el dios del éxtasis, la antítesis de Apolo, que lo era de la inteligencia. A Dionisios estaba consagrada la vid (la uva) y la vendimia y se le rendía culto público en los teatros y culto secreto en los llamados misterios, rituales cerrados donde el éxtasis colectivo adquiría importancia esencial.



La danza y el canto tenían papel fundamental en las celebraciones dionisiacas. Una y otra se expresaban generalmente como aspecto principal de un rito que tenía características orgiásticas, no obstante lo cual, trascendían de ellos, elementos religiosos. El coro de la tragedia griega, que canta y que se mueve rítmicamente, es el elemento que conserva, posteriormente no sólo los elementos líricos y musicales de aquellas celebraciones, sino también los de tipo religioso.

En el origen de ese rito, el ditirambo, como se llamaba el culto a Dionisios, era el rigor una canción danzada, casi siempre improvisada. Poco a poco, ese carácter en buena medida espontáneo de la celebración va dando paso a formas predeterminadas, que se fijan y le otorgan una estructura mímica y coral permanente. Así a finales del Siglo V, a.C. el culto ya estaba organizado sobre la base de danzas corales pre-establecidas y no improvisadas y a verdaderos coros dramáticos. A esa altura ya comienzan a desarrollarse secuencias dramáticas, en las que aparece un personaje recitante que actúa paralela o contrapuntísticamente al coro contrapuntísticamente diáfano, en contra de. Como resultado natural de ese desarrollo, aparecen los primeros esfuerzos por fijar las coordenadas fundamentales de las representaciones.

Las representaciones comienzan a escribirse para que se desenvuelvan sobre la base de normas previamente delineadas y eso, por supuesto, no solo permite establecer con claridad los aspectos mímicos, que dejan definitivamente de ser espontáneos, sino también dar más importancia a lo conceptual, es decir, a la esencia de lo que se canta o se dice en cada representación.

Comedia y tragedia aparecían entrelazadas, aunque es bueno hacer notar que en aquel entonces la palabra comedia encerraba un significado distinto al actual, ya que se le definía como una canción orgiástica que celebraba el triunfo del dios a quien se le rendía culto.

Son precisamente, esos textos primitivos los antecedentes más inmediatos de la tragedia clásica. Tespis, Coirilio, Frínico, Práquinas, entre otros, son mencionados por la historia literaria como autores de muchos de esos textos, de los cuales ninguno se conserva actualmente.

De todas maneras se sabe que el desarrollo inicial del género fue posible gracias a esos autores, quienes en distintas épocas fueron introduciendo mejoras y agregados tanto conceptuales como formales en las representaciones. Así, Coirilio aportó cambios en la indumentaria y en los movimientos del coro, y Frínico enriqueció los textos con temas históricos y heroicos acostumbrados, que eran casi exclusivamente dedicados a los dioses.

De esa manera, la canción dionisiaca primitiva va dando paso a la tragedia clásica y esta, al ensanchar su contenido conceptual con el enfoque de nuevos temas, se convierte en un instrumento a través del cual sus autores examinan y



comentan otros problemas, sin ceñirse solamente al aspecto religioso, como en los comienzos.

A favor de esas progresivas modificaciones, la tragedia irá adquiriendo características distintas y definitivas. Poco a poco su propia estructura sufrirá cambios fundamentales. Con el tiempo, se divide en **episodios**, en los cuales actúan los personajes junto al coro. Esos episodios, culminan con los **estásimos**, que son danzas cantadas a cargo del coro.

El coro se movía avanzando (estrofas), retrocediendo (entistrofas) o acercándose al altar y cantando sobre él (épodo). La entrada a escena del coro se llamaba **párodo** y la salida **éxodo**. Todo ese conjunto de movimientos se dinamizaban con la intercalación de lamentaciones cantadas por uno o dos personajes, quienes en ocasiones eran acompañados por el coro.

El Siglo V a.C. verifica la presencia de tres importantes autores de tragedias, quienes fijan esa forma literaria, le dan un profundo sentido conceptual y la convierten en un medio para analizar las cuestiones filosóficas y sociales de Atenas de su época. Es gracias a ellos que la tragedia se transforma en obras de arte y trasciende la formulación rudimentaria de los inicios. Uno de ellos, Esquilo, es considerado, cronológicamente, el primer gran dramaturgo ateniense. Otro, Eurípides, fue tan importante como Esquilo. El tercero de ese grupo de brillantes dramaturgos fue Sófocles.

Sófocles, poeta y autor dramático, era hijo de un fabricante de armas, quien le dio una excelente formación literaria y humanística. Atleta consumado y dueño de una gran fortaleza física, se distinguía por su virilidad y una clara inteligencia, según las crónicas. Declamador y cantor apreciado participaba como personaje principal en celebraciones de todo tipo, especialmente en las consagradas a ensalzar héroes y victorias militares. Sófocles escribió no menos de ciento veinte tragedias, de las cuales sólo se conocen siete.

Si bien se inició muy joven como escritor, fue en su edad madura, cuando gracias al impulso artístico promovido por Pericles, pudo dedicarse de lleno a la creación. Son precisamente las obras de su madurez las que a juicio de todos los críticos alcanzaron mayor repercusión e influencia en Atenas, hasta hacer de él uno de los dramaturgos más o de mayor reputación. Su padre, Sófilo, le abrió las puertas a una excelente carrera política y administrativa. En el año 443 fue designado helenótamo, o sea uno de los diez personajes que tenían a su cargo el tesoro público. Posteriormente, se distingue como uno de los ayudantes principales de Pericles en la guerra contra los insurrectos de Samos. También fue designado estratega, es decir, jefe militar, en la guerra de Siracusa. Además, fue magistrado en Colono, su ciudad natal. Muere a la edad de noventa años.



Esquilo, el evocador supremo de la historia y el mito helénico, el más enorme de los genios dramáticos y el verdadero padre de la tragedia. Sus precursores habían inventado un primer personaje que actuaba en escena frente al coro que le respondía como un eco. Al crear Esquilo un segundo personaje, ya el diálogo es posible. Además de esto, Esquilo introduce los teatros de madera para las representaciones, el manto, la ropa talar, el contorno y la máscara para los autores

Esquilo, el genial, recurre a la Iliada y a sus héroes para dar vida a la Crestiada y, así mismo, lograr un fin eminentemente político en las Euménides presenta al Areópago instituido en sus orígenes como un tribunal de lo, criminal, y creado por Atenea, y luego había usurpado funciones ajenas.

En lo religioso, Esquilo trató de elevar la devoción de sus contemporáneos hacia un plano superior, en lo teológico y lo moral. Hay en él, cierta tendencia de monoteísmo en cuanto a que Zeus es la única divinidad y las demás quedaran relegadas a un segundo plano. Este Zeus de Esquilo no es el monarca veleidoso y despótico de Homero, sino sometido a una ley de hierro, la del destino de la fatalidad, que le impide ser infiel así mismo.

A manera de Resumen:

Es posible narrar una historia por escrito, pero también se puede representar en un escenario, en esta forma, los actores y palabras, ante el público reunido en una sala. Los primeros teatros fueron construidos por los griegos, al aire libre con los asientos en la falda de una colina y el escenario en un círculo cubierto de hierba.

Al principio, los teatros griegos no se utilizaban para obras teatrales, sino para cantar y danzar en ceremonias religiosas. Las canciones que entonaba un coro, relatan la historia de los dioses. Este arte evolucionó con el tiempo, y los miembros del coro comenzaron a representar, desempeñando el papel de personajes de estas historias. Las representaciones tenían ya, pues, estas innovaciones; pero los teatros griegos siguieron funcionando al aire libre, en pequeñas colinas, por lo general. Sin embargo ya se utilizaban efectos escénicos; había un aparato para imitar los truenos y una grúa para suspender en el aire a los actores que desempeñaban papeles de dioses.

Los romanos adoptaron las ideas de los griegos, pero mejoraron los lugares para representaciones; construyeron grandes escenarios en lugares llanos, y graderíos hacia arriba, con cada fila de asientos más alta que la de adelante, para mejor visibilidad de los espectadores.

Los escritores romanos produjeron muchas piezas dramáticas; pero su pueblo pronto prefirió los espectáculos bárbaros de las luchas entre hombres y animales



salvajes, y el arte teatral acabó por extinguirse. Ello ocasionó que en Europa no hubiera obras ni actores durante varios siglos. En China y en la India había ambas cosas, pero eran países tan lejanos que no influyeron en el medio europeo. En la Edad Media, cuando los espectáculos bárbaros fueron condenados, los europeos volvieron a interesarse nuevamente por el teatro.

Hacia el siglo XVI, el teatro alcanzó gran auge en Europa. Se empezaron a acondicionar locales. En España fue, probablemente, donde por primera vez se pusieron techos en los patios o corrales destinados a funciones teatrales, cada vez con mayor número de público. En los siglos XVI y XVII surgieron grandes genios de la composición dramática, como Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, Shakespeare, en Inglaterra; Racine y Moliere, en Francia y muchos más.

Un buen actor, "vive" de tal manera el personaje que representa, que nos hace sufrir o gozar con él, es decir nos comunica los estados de ánimo que corresponden al papel que desempeña. Del arte teatral se han derivado el del cine y aun el del teatro en televisión, aunque con diferentes técnicas. También de él surgieron la ópera, la opereta, la zarzuela y los espectáculos de títeres. El teatro es una de las Bellas Artes, como la pintura, la música, la danza y otras más.

2.5.5.3. COMEDIA

Etimológicamente la palabra **COMEDIA**, se deriva de las voces griegas: **COME**, que significa **ALDEA**, y de **ODE**, que significa **CANTO**, por lo tanto la comedia podría decirse que es el canto de aldea o pueblo.

La comedia es el más complejo de todos los géneros teatrales y por tanto, el más difícil de definir. Hay quienes, no saben si cierta obra es una tragedia, un melodrama o una farsa, porque no llenan los requisitos de ninguno de los tres géneros.

Enrique Muñoz Meany define la comedia, como el género dramático en el que se desarrolla una acción cuyo conflicto no es real, sino aparente, movimiento a risa por el tono festivo y agudeza su expresión y por las situaciones de sus personajes.

La comedia se ocupa de la vida social de nuestros días y es el género más cultivado, por adaptarse a los sentimientos e ideologías de la sociedad contemporánea.



La acción cómica no aterroriza y conmueve como la acción trágica, sino que, por el contrario, divierte. El asunto de la comedia no es el heroísmo de las acciones del hombre, sino sus vicios, errores, prejuicios, vanidades, etcétera, cuya comicidad se pone en evidencia.

Por último, la comedia, invirtiendo el orden de la tragedia, substituye la sublimidad con lo ridículo con el fin de dar saludables enseñanzas, censurado, por medio de sus burlas y sátiras, los vicios y errores del hombre y de la sociedad.

Así mismo que la comedia, viene a ser como una afirmación de la realidad de la vida, contra las ficciones ideales y heroicas de la tragedia. Los personajes de la comedia representan a figuras corrientes de nuestro medio, a quienes vemos todos los días, y cuyos pequeños conflictos, contrariedades y contratiempos proporcionan los temas de la acción cómica.

2.6. EL TEATRO EN GUATEMALA

Guatemala es un país que desde hace muchos años cuenta con uno de los artes más espectaculares, pero menos valorizado o contemplado.

El teatro se utilizó como un recurso sutil, para lograr la total cristianización de aquellos pueblos mayas, en la época de la conquista. Se adaptaron las danzas locales sustrayéndolas de su espíritu pagano y se introdujeron expresiones dramáticas traídas de España y las impusieron a los indígenas con intención religiosa y política. El teatro catequizante fue un medio eficaz para esclavizar al vencido.

Aparecen los Bailes de Moros y Cristianos y los de La Conquista donde los indígenas se enfrentan a los españoles, son vencidos y solicitan entonces a los vencedores del bautismo cristiano. Las danzas sagradas pierden su contenido religioso original y pasan junto con Los Bailes del Torito, Del Diablo, Las Loas y Pastorales, a formar parte de las festividades en honor de la Virgen María o de los Santos de la jerarquía católica.

Existen varias manifestaciones dramáticas de origen maya que lograron sobrevivir los azares de la conquista, sin embargo una de las obras que permanece sin mayores adulteraciones y sin haber perdido su carácter Maya Quiché es el Rabinal Achí. Este drama ballet, así como Las Pastorelas, Las Loas, Los Bailes de Moros y Cristianos, el de La Conquista, La Serpiente, El Venado, El Torito, Los Tunes, Los Caporales, etc., constituyen el teatro popular guatemalteco.



La segunda corriente teatral, la mestiza, se manifiesta en los pequeños escenarios de la capital y ocasionalmente se extiende por las ciudades más importantes del interior. Bajo las luces de los reflectores, y con toda la maquinaria de escenografía, tramoya, efectos especiales, vestuario, maquillaje, actores, técnicos, etc. El panorama de esta corriente está dominado por la obra de varios dramaturgos contemporáneos en las que aparecen aves mitológicas, símbolo de corrupción y de muerte.

Durante la colonia, el mestizo no tuvo teatro. Todas las expresiones dramáticas en forma de bailes, quedaron en manos de los indígenas. Por otra parte, el teatro como medio de esparcimiento y diversión era considerado como un espectáculo inmoral, y quienes lo practicaban eran señalados por la sociedad como representantes de toda clase de vicios. Cuando ya la colonia se había asentado, de vez en cuando las familias pudientes se entretenían representando en sus salones, comedias y dramas traídos de España y seleccionados entre los que más se apegaban al espíritu moralista de la época.

Ya dentro del período de la independencia, después de muchos trámites se logró el permiso del presidente Carrera, para la construcción de un teatro, el Teatro Colón, donde muchas generaciones vieron desfilar espectáculos de ópera, zarzuela y teatro, presentados por compañías españolas en gira por América, sin embargo, fue destruido por el terremoto de 1918. Los espectáculos eran generalmente pobres en calidad y el reducido público que asistía a ellos, no cubría los gastos que demanda un movimiento teatral.

Por los años 20, al extinguirse una de las dictaduras que sufría el país, surgió un breve período que fue propicio para las expresiones artísticas en el país. Renace el entusiasmo por el teatro y se crea un grupo de aficionados que representaba con cierta regularidad divertidas comedias escritas por Alberro de la Riva.

Aparecen otras obras como la de María Luisa Aragón, Loteriazó en Plena Crisis, en los años 30 aparece Manuel Galich, Carlos Girón Cerna, quien recoge la temática de los mitos indígenas, presentando la leyenda del Popol – Vuh.

Con la revolución de 1944, Guatemala entra en una nueva etapa que abre posibilidades a todas las manifestaciones estéticas.

Se crea la Dirección General de Bellas Artes, la Universidad Popular, la Facultad de Humanidades, el Instituto Indigenista y otros centros de investigación y estudio.

Hace mucho tiempo, los escritores, artistas de la plástica, de la danza y la música han orientado sus creaciones a una búsqueda de lo auténtico nacional.

Se fundan escuelas de arte dramático, se crean festivales de arte y cultura, se organizan y se construye un nuevo Teatro Nacional sobre una colina donde antes se levantaba un castillo dentro del perímetro de la ciudad.



En el campo literario, el movimiento teatral se ha enriquecido con obras de Miguel Ángel, de Carlos Solórzano y con generaciones nuevas de dramaturgos que a partir de 1959 incorporan al teatro el movimiento espiritual latinoamericano en búsqueda de sus orígenes autóctonos.

Manuel Galich que se mencionaba anteriormente, fue uno de los escritores que orientó su teatro a los temas políticos, en obras como: El Tren Amarillo, La Mugre, el Pescado Indigesto y Pascual Abaj. Está también Ligia Bernal con su obra Su Majestad el Miedo, Manuel José Arce (hijo), con su obra Delito, Proceso y Ejecución de una Gallina, Hugo Carrillo con La Calle del Sexo Verde y otras. De pronto vino la censura con El Corazón del Espantapájaros en 1979, fue muy difícil, porque implicaba cambiar el estilo o el teatro se acababa. Durante la represión fue tan peligroso para todas las personas que fácilmente se asesinaba a cualquier persona.

A partir de ese momento histórico, se ha improvisado mucho, actualmente se dedican a hacer teatro pero empíricamente.

Desde hace mucho tiempo el teatro se ha ido deteriorando y no se le ha dado la importancia que se merece, en Guatemala aunque hay varios grupos teatrales, se ven forzados a dedicarse a otras actividades para sobrevivir, ya que el teatro, aunque ha mejorado en cuanto a sus funciones y lenguajes utilizados, sigue sin ser apreciado por la gente en general.

Manuel José Arce nació en Guatemala en 1937 fue considerado uno de los dramaturgos guatemaltecos más importantes del siglo XX, sin embargo, se vio obligado a salir al exilio, por lo que murió en Francia en 1985. El Día Internacional del Teatro se celebra el 27 de marzo, en Guatemala se celebró por primera vez el 27 de marzo de 1978. En aquella ocasión Arce expresó: *"En este país pequeño, pobre y subdesarrollado se guarda la única expresión del teatro que, clandestina y perseguida resistió en las montañas por varios siglos, al acoso de la inquisición que sepulto en la destrucción y el olvido todo el arte y casi toda la cultura de ese mismo pueblo. El único reducto del teatro continental precolombino, el Rabinal Achí".*⁴

⁴ Arce Leal, Manuel José. 1992. De una Ciudad y Otros Asuntos, Crónica Fidedigna. Guatemala. Editorial Cultura. Pág. 39.



2.7. DATOS BIOGRÁFICOS DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

Nació en la ciudad de Guatemala el 19 de octubre de 1899. Su padre era abogado y su madre, maestra. Por su oposición a Estrada Cabrera ambos fueron separados del ejercicio de sus ocupaciones. En 1903, la familia Asturias se trasladó a Salamá, Baja Verapaz, para huir del dictador, donde se dedicó al comercio. Miguel Ángel Asturias tomó allí contacto con la vida del campo y del campesino guatemalteco. En 1907 volvió a la capital; la familia siguió dedicada al comercio.

En 1918, siendo estudiante de derecho, Asturias publicó sus primeros sonetos. Para lograrlo, cuenta que tenía que robar corbatas de su padre para regalárselas al director del periódico. Como estudiante participó activamente en la resistencia contra Estrada Cabrera y formó parte del tribunal que lo enjuició a su caída. Iba ganando estatura como campeón de la educación popular. Su tesis de abogado le valió la Medalla de Oro de la Universidad Nacional. Fundó con otros la Universidad Popular.

La persecución política de Ubico hizo que tuviera que trasladarse a Europa, donde empezó a escribir: *Leyendas de Guatemala*, *El Alhajadito* y *El Señor Presidente* (1923). Tras diez años de residencia en Europa regresó a Guatemala y continuó publicando, a la par que dirigía *El Diario del Aire* (1937-1943). En 1944 se inició en la carrera diplomática y siendo Agregado Cultural en México publicó allí *El Señor Presidente*.

Su primer libro, *Leyendas de Guatemala*, le ganó el reconocimiento inmediato del mundo literario. Se consagró con la publicación de *El Señor Presidente*, obra que revive el ambiente represivo que se respiraba en Guatemala durante la tiranía de Estrada Cabrera, y que le valió el Premio Nobel de Literatura en 1967.

La magia de las leyendas prehispánicas guatemaltecas y su influencia sobre el espíritu de este pueblo están presentes en todas sus obras. Esta magia se pone de manifiesto nuevamente en su novela *Hombres de Maíz*, en la que los personajes son subyugados por la misma fuerza que regían las vidas de sus antepasados. *El Papa Verde*, *Viento Fuerte*, *Los Ojos de los Enterrados* y el volumen de cuentos *Weekend en Guatemala* ponen al desnudo el drama guatemalteco y la esperanza que sostiene a sus habitantes de que sus aspiraciones se verán algún día colmadas.



2.8. EL TEATRO ASTURIANO

Miguel Ángel Asturias escribió cuatro obras principales de teatro: Chantaje, Dique Seco, La Audiencia de los Confines y Soluna.

Soluna, la obra que se analiza en el presente trabajo, es una variación del mismo tema que está entretelado en toda la obra de Asturias.

Por un lado, está la influencia europea y, por el otro, el profundo influjo de las tradiciones y creencias del pueblo, entre las que figuran el nahualismo y el curanderismo contra creencias se debate la conciencia cristiana del guatemalteco, que no cree pero sin embargo no deja de creer.

2.9. ETAPAS DE LA CREACIÓN DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

2.9.1. PANORAMA HISTÓRICO

Guatemala es un país que ha sufrido, a lo largo de su historia una serie de acontecimientos políticos violentos, derrocamientos presidenciales, períodos breves de algunos gobernantes y triunviratos en el poder.

En 1920, la Asamblea Legislativa declaró a Manuel Estrada Cabrera inhabilitado para seguir gobernando, de tal manera que el 15 de abril del mismo año, dimitió al cargo.

Una vez derrumbado el cabrerismo, la Asamblea Legislativa designó para el mando de la nación a don Carlos Herrera. Instalado este en el poder, convocó a elecciones con la brevedad del caso. Aprovecha la popularidad de que gozaba el partido unionista, al que él pertenecía, se lanza como candidato y sale electo. Sin embargo, en 1921 fue derrocado por un golpe de estado encabezado por los generales José María Orellana, José María Lima y Miguel Orellana, principal autor del derrocamiento.

Como presidente provisorio, Orellana convocó a elecciones a las que se presentó como candidato del partido liberal. Ganó estas elecciones y su gobierno constitucional significó el regreso de los militares liberales al poder.

Su muerte inesperada obligó a la Asamblea Nacional a llamar, con carácter de emergencias, al general Lázaro Chacón para ocupar el puesto que había quedado vacante. El proceso electoral se repite y Chacón sale electo. En su régimen se impulsó la creación de bancos y la educación universitaria, así como la convocatoria de una Asamblea Constitucional con el único propósito de



asentar en la Constitución, la prohibición para la reelección suya y de futuros gobernantes.

En 1930, Chacón sufre una enfermedad que lo obliga a renunciar de la presidencia el mismo año.

Debido a su renuncia hubo en Guatemala un período conocido como el **período de los gobernantes interinos**. Posteriormente se convoca a elecciones, las cuales fueron ganadas por el general Jorge Ubico Castañeda.

Durante la administración ubiquista no existió el punto medio, porque el general era una persona radical. Para él no existían los medios tonos; una persona era honesta o deshonesto, un empleado público, honrado o ladrón.

Aplicó la justicia rápida contra los maleantes y no toleró críticas a su gobierno ni opositores políticos.

Al respecto López explica: *"Para comprobar lo bastaría al anárquico sentido de los tradicionales festejos estudiantiles del Viernes de Dolores en los diez años últimos.*

El dictador Ubico no permitió tales festejos, en los que podía escapar alguna crítica a su régimen, El desfile, la velada y el periódico No Nos Tientes constituyeron, en 1944 a 1954, las más pornográficas, orgiásticas, reaccionarias y soeces manifestaciones del señoritismo guatemalteco".⁵

Ubico Castañeda fue un autócrata que gobernó al país con criterios muy personales, suprimió las autonomías, así la Universidad de San Carlos estuvo supeditada a la voluntad de los gobernantes. Convirtió las municipalidades en intendencias, los intendentes era nombrados por el ejecutivo: lo mismo ocurría con los jefes políticos y comandantes de armas quienes tenían poder dentro de sus respectivos departamentos y reproducían, en su jurisdicción, el modelo de gobierno que para toda la república imponía el presidente.

Ubico permaneció en el poder del 15 de marzo de 1931, al 24 de junio de 1944, fecha en que fue derrocado por un movimiento patriótico de jóvenes que se lanzó, a las calles pidiendo su renuncia.

⁵ López, Luis. 2000. Conversaciones con Miguel Ángel Asturias. Costa Rica, Editorial Educa. Pág. 30.



La Asamblea Nacional designó, entonces al general Ponce Vaides como presidente provisorio. Durante los ciento ocho días que duró su mandato, se vivía en Guatemala un estado de revuelta y de inestabilidad política que aumentaba a cada instante; la situación había llegado a un punto tan cargado, que amenazaba con hacer explosión en cualquier momento. Finalmente fue derrocado, y esta vez se depositó el mando en un triunviro formado por el civil Jorge Torriello Garrido y los militares Francisco Javier Arana y Jacobo Arbenz Guzmán.

A mediados de 1944 se propuso la candidatura, para las próximas elecciones, al Dr. Juan José Arévalo Bermejo, las cuales ganó. En la época de este mandatario, Guatemala no tenía deuda externa gracias a la administración ubiquista. La finalización de la Segunda Guerra Mundial dio opción a mejoras económicas (por ejemplo al alza del valor de café), y lo que trajo al país una bonanza monetaria que le permitió al Dr. Arévalo, modernizar la nación. Hubo conquista sociales, laborales, culturales y educativas, dentro de las cuales se mencionan, la creación de la Escuela Normal Rural La Alameda; La Escuela de Agricultura; la Facultad de Humanidades; La Facultad de Agronomía, y otras. Culturalmente iniciaron actividades las siguientes instituciones: Instituto Indigenista Nacional, Instituto de Antropología e Historia y la Editorial José de Pineda Ibarra.

2.9.2. PANORAMA CULTURAL

En cuanto al aspecto cultural, Guatemala no gozó de una libertad absoluta para la realización de actividades artísticas y culturales, debido al rechazo que el general Ubico sentía por los intelectuales, periodistas y especialmente, hacia los poetas, pues los suponía a todos ellos *bohémios y mal vivientes*. Esta concepción ubiquista no permitía el desarrollo abierto de esas actividades; sin embargo, había en Guatemala un grupo de escritores, impulsados por la fuerza literaria que superaba al miedo a la represión, que se conoció como LA GENERACIÓN DEL 30 a la que perteneció Miguel Ángel Asturias.

Según el Dr. Francisco Albizúrez Palma, fueron jóvenes creadores preocupados por la problemática de la literatura nacional, por su raigambre y por su valoración del paisaje guatemalteco como elemento indispensable de esa tendencia americanista.



2.9.3. EL CRIOLLISMO EN LA LITERATURA GUATEMALTECA

Explica Francisco Albizúrez Palma, en su libro Historia de la Literatura Guatemalteca, que a los escritores de la Generación del Treinta, a la par del retorno a la tierra, no puede dejar de considerarse la presencia de las corrientes de vanguardia, en decadencia en Europa pero que cumplían su misión revolucionaria en Guatemala, fusionándose con el mestizaje americano para consolidar el estilo de esta generación. Este estilo se conoce como **CRIOLLISMO**.

Dado el florecimiento de la novela criollista en los países de Hispanoamérica, era inevitable su cultivo y desarrollo en Guatemala, país cuya naturaleza tiene características ambientales similares a las de los escenarios de novelas como La Vorágome, del colombiano José Eustasio Rivera, y Doña Bárbara, del venezolano Rómulo Gallegos.

La publicación de la novela El Tigre (1932) de Flavio Herrera, le abre las puertas de la literatura guatemalteca al criollismo, corriente que se desarrolló, según Albizúrez Palma, con retraso respecto de otros países, Gringa, de Carlos Wyld Ospina. Ocho años después se edita Cuando Cae la Noche (1943) de Rosendo Santa Cruz, y en el mismo año, Mario Monteforte Toledo publicó su primera novela, Anaite.

Alfonso Enrique Barrientos, en su trabajo titulado Mario Monteforte Toledo Habla de Letras, publicado en El Imparcial el 22 de noviembre de 1975, escribe lo siguiente de la Generación 30.

"Alrededor del año 1930 cuando el gobierno del General Lázaro Chacón llegaba a su fin surgió un grupo de escritores guatemaltecos con tendencias más o menos afines, que decidieron organizarse en el cenáculo literario Los Tepeus".⁶

El 4 de octubre de 1930 es la fecha que puede fijarse como surgimiento de los Tepeus. En El Imparcial de ese día, aparece una nota editorial titulada "Una asociación de jóvenes", en la que sin mencionar todavía un nombre, el periódico da la bienvenida al grupo de quince jóvenes que deseaban constituirse en una agrupación más formal.

Dice el Dr. Albizúrez Palma que cuando se iniciaron los Tepeus en octubre de 1930, ya con anterioridad escribían en El Imparcial, Luz Valle, Malin D. Echeverría, Carlos Samayoa Chinchilla, Ramón Aceña Duran, Ovidio Rodas Corzo, Augusto Morales Pinto, Luis Barrera Rodríguez y Francisco Méndez, entre otros.

⁶ Barrientos, Alfonso Enrique. 1975 Mario Monteforte Toledo Habla de Letras. Guatemala, "El Imparcial". 22-11. Pág. 04.



La expresión que se encuentra en los primeros libros de Francisco Méndez, esta a tono con los postulados de esta generación que emprendió, como dijera el mismo Méndez:

*“La ilusa tarea de constituir una literatura guatemalteca que expresara a Guatemala geográfica y geológicamente, que correspondiese a su clima, que llevara por dentro su naturaleza bravía y fecunda y el drama en que se debaten los hombres que la habitan, la flora, y la fauna que le son propios”.*⁷

Por otro lado, la novela criollista guatemalteca ofrece muchas características de la misma escuela para otros países hispanoamericanos, sin dejar de tener su propia estampa guatemalteca. Para comprender el verdadero nacimiento de esta novela en el país hay que tener en cuenta la supresión de la libertad predominante en Guatemala, ya que treinta y cuatro años de los primeros cincuenta de este siglo (XX) se enmarcan en la historia por las dictaduras de Manuel Estrada Cabrera, cuyo gobierno duró hasta 1920, y la de Jorge Ubico que va de 1931 a 1944. Estos regímenes dictatoriales de una u otra manera logran un mutismo, parcial en algunos casos, y total en otros, coartando la libertad de expresión cultural de Guatemala. No obstante, fue durante el gobierno de Ubico que se expandió la corriente criollista.

A partir de 1944 hubo un incremento cultural en todas las artes, que quiso reflejar los anhelos del pueblo.

El criterio de Seymour Mentón confirma el hecho del desarrollo de la actividad literaria en Guatemala, a raíz de los cambios sociales ocurridos en 1944. En esa época, dice Mentón: *“Aparecen las obras de Miguel Ángel Asturias y de Mario Monteforte Toledo”.*⁸

2.9.4. PANORAMA DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Miguel Ángel Asturias nació en 1899 en Guatemala la más india de todas las repúblicas latinoamericanas formó parte de la generación latinoamericana con Vallejo, Mario de Andrade, Borges, Neruda, Carpentier y Paz, Torres García, Pettouti, Portinari, Rivera, Orozco, Sequeiros y Tamayo en pintura; Villa Lobos y Cavez en música que a la vez presenció y participó en la modernización cultural de América Latina en el período de entreguerras. Junto con el brasileño Mario de Andrade (Macunaima, 1928), el cubano Alejo Carpentier (Ecue Yamba O, 1934), y el argentino Jorge Luis Borges, creador de las famosas FICCIONES. Asturias se hizo uno de los grandes renovadores de la narrativa latinoamericana entre los años 20 y 40, preparándoles el terreno a la generación posterior de supuestos magicorrealistas de los 50 y 60, tales como Juan Rulfo, y Gabriel García Márquez.

⁷ Méndez, Francisco. 1984. Cuentos de Joyabaj. Guatemala, Editorial Tipografía Nacional. Pág. 14.

⁸ Mentón, Seymour. Historia Crítica de la Novela Guatemalteca. Guatemala, Edit. Tipografía Nacional. Pág. 43.



Por una parte, es evidente que política y estética nunca se separan en la obra de este escritor. Por otra parte, como lo tuvo que reconocer, aunque de muy mala gana, otro gran crítico uruguayo, Ángel Rama, hubo muchos Asturias (que eran solo un Asturias) pero nunca dos; hubo el Asturias gran exponente de la novela del dictador, Asturias el gran novelista indigenista; Asturias el más comprometido de los novelistas latinoamericanos de su época; Asturias el más importante y el más consistente de todos los mágico realistas, Asturias el primero de los transculturadores, etc., Lo que sí se puede afirmar es que la obra de Asturias se divide evidentemente en tres grandes fases o etapas:

La primera, y la más grandiosa sin duda, es la que se extiende desde *Las Leyendas de Guatemala* en 1930 a *Hombres de Maíz* en 1949, pasando por *El Señor Presidente* en 1946; a pesar de la fuerte referencialidad guatemalteca, nunca ausente de su obra, este es el Asturias más universal, el Asturias modernista en el sentido anglo-americano y brasileño de la palabra. Es un Asturias que, como Joyce o Proust o Faulkner, explora las más minúsculas realidades de su país de origen pero desde una perspectiva universal, o para decirlo de otra manera, desde una perspectiva que enfoca el presente dentro del contexto de la historia. Este es el Asturias que eventualmente ganó el Premio Nobel en 1967 y ganó un lugar inamovible en los textos críticos para la eternidad.

La segunda fase, que va desde 1949 a 1960, es la de los escritos comprometido con su pueblo y comprometido con su época y, exactamente como en la primera fase, Asturias no necesita de modelos o influencias europeas para encontrar su camino hacia la contemporaneidad. *Viento Fuerte*, la primera obra de su Trilogía Bananera, pertenece a 1949. Naturalmente el Asturias anterior, modernista, también era un escritor comprometido pero el compromiso, si no secundario, quedaba implícito o por lo menos coexistía en equilibrio con la perspectiva universal mencionada. Asturias, que también escribe *El Papa Verde*, *Weekend en Guatemala* y *Los Ojos de los Enterrados*, y que ganará eventualmente el Premio Lenin en 1966.

Vive desde 1960 a 1974 y gana la Gloria Universal con la realidad de la Nobelización pero también, simultáneamente e increíblemente, la hostilidad de las izquierdas latinoamericanas, sus compañeros de viaje hasta entonces. Este Asturias, que podría concebirse como un Asturias posmoderno o posmodernista, completa *El Alhajadito* y escribe *Mulata de Tal*, *Clarivigilia Primavera*, *El Espejo de Lida Sal*, *Maladrón*, *Viernes de Dolores* y *Tres de Cuatro Soles*. Es un Asturias más íntimo y más cósmico a la vez; más filosófico y curiosamente, más maya. Se le nota, en general, más comprometido consigo mismo y casi, se podría decir, con mayor compromiso con la eternidad. Recapitulemos para recordarnos la importancia de algunas obras suyas.



En 1923 Asturias la primera tesis sobre el llamado "Problema Social del Indio". Pasó el período 1924-33 en París como estudiante, corresponsal periodístico y escritor, descubriendo y explorando el Viejo Mundo, experimentando a la vez con el surrealismo y el socialismo, y estudiando etnología en la Soborna, donde participó en la traducción al español del Popol Vuh o "Biblia Maya" y de los Anales de los Xahil o Cakchiqueles. Los 440 artículos y crónicas publicados en aquella época se reunieron en 1988 en el tomo titulado París 1924-33: periodismo y creación literaria, coordinado por Amos Segala, el primer volumen de la Colección Archivos y base esencial para cualquier estudio general sobre la obra del escritor guatemalteco.

Las Leyendas de Guatemala representaron la asimilación del pasado indígena del país, ruta de iniciación literaria gracias al cual Asturias pudo admitir que toda cultura nace con las raíces en la prehistoria. Aquí, al comienzo mismo de su carrera literaria, empieza el doble empeño del escritor, sorprendentemente radical: mostró ante el mundo la identidad de Guatemala e identificarse totalmente con ella; y al mismo tiempo, demostrar que cada identidad específica deriva de la universalidad y vuelve incesantemente a ella. Asturias, desde el comienzo, era simultáneamente un nacionalista guatemalteco y latinoamericano y un escritor para la humanidad. En Leyendas de Guatemala Asturias escribe desde el hombre, es decir, desde lo que comparten todos los hombres y mujeres: la existencia, la materialidad del cuerpo, el deseo. De ahí la plasticidad de su escritura y el espíritu a la vez antropológico y revolucionario que la impregna.

Con referencia al El Señor Presidente, su novela más famosa, que se publicó por primera vez en México en 1946, Asturias había dicho en entrevistas que había dado comienzo al texto antes de salir para Europa en 1923; que lo había escrito y vuelto a escribir nueve veces en París; y que lo tenía terminado en forma casi definitiva antes de volver a Guatemala en 1933. La mayoría de los críticos, sin embargo, no daban crédito a esas afirmaciones y basaban sus teorías en otras afirmaciones contradictorias del escritor y en la perspectiva genética de un texto preparado sustancialmente en la Guatemala del dictador Ubico entre 1933 y 1944.

Era inevitable que modificará hasta cierto punto nuestra concepción de la historia literaria hispanoamericana, pues demostró así mismo, que en cuanto a su composición esa novela era contemporánea de Doña Bárbara y pudo haber salido en el mismo año que Huasipungo. Es decir que no solamente había asimilado las lecciones del vanguardismo parisino sino que era un texto real y concretamente vanguardista, que pertenecía a los años 20 y que era contemporánea de las Leyendas de Guatemala del mismo Asturias, texto que si salió en 1930 y que relaciona a Asturias, como ya dijimos, con el Mario de



Andrade que escribió Macunaima (1928) y el Alejo Carpentier de Ecue-Yamba O (1933).

El Señor Presidente es, entonces, una novela vanguardista, forjada por el conflicto en la conciencia del escritor entre Guatemala donde había vivido hasta 1923 y el París que habitó entre 1923 y 1933. Es la primera nota de lo que se llamó las novelas Asturianas, obras que no versan necesariamente de forma directa sobre la relación entre América y Europa (como sería el caso de Los Pasos Perdidos o Rayuela) pero llevan la impronta de la odisea europea del escritor en el entretrejimiento de experiencias diferentes o en la superposición de una segunda conciencia, europeizada, sobre la realidad latinoamericana anterior.

El Señor Presidente también ejemplifica más claramente que cualquier otra novela latinoamericana la relación esencial entre el surrealismo europeo y el realismo mágico latinoamericano. Es, sin duda, la primer novela plenamente surrealista de América Latina, la más lograda y la más importante.

El Señor Presidente también fue la primera novela que hace una llamada a la revolución social y política con una llamada a la revolución en el lenguaje y la literatura, y la primera en desafiar el autoritarismo y el patriarcalismo al nivel de la conciencia misma. Este logro, a su vez, la convierte en una de las primeras obras después de -La Voragine- en invertir los signos ideológicos del siglo anterior, que con contadas excepciones, constituía una marcha forzada casi incuestionada hacia el modelo de Europa, su progreso tecnológico y modernización, proceso que en literatura vio su columna en Doña Bárbara. Como lo haría García Márquez después, Asturias nos advierte implícitamente que para las regiones del Tercer Mundo dicha visión es un espejismo y América Latina, al igual que sus dictadores ridículos y élites serviles, se acabará como mera caricatura de Europa o dependiente de ella en un mundo de grotesca inautenticidad.

El Señor Presidente era la primera novela en concebir y demostrar que la vida social y psicológica de las ciudades latinoamericanas era un laberinto o telaraña y que la conciencia humana también era un tejido de sensaciones, emociones e ideas que el lector tenía que descifrar para reconstituirlas y conferirle sentido a la vida. Ninguna novela anterior había explorado de las casas y las calles, dormidas en los basureros, torturados por los comisariatos.

Finalmente El Señor Presidente era la primera novela después de Amalia (1851) en demostrar que países enteros, ciudades enteras, pueblos enteros podían convertirse en prisiones o que, bajo una dictadura, la internalización y la represión pueden convertir a la misma conciencia humana en prisión, lo que, a su vez, hace aun invisibles todos los determinantes biológicos y filológicos que no podemos conocer y que no podemos eludir. Sigue siendo, a pesar de todo, la novela de la dictadura más famosa de la historia latinoamericana, proyectada



sobre la pantalla de la conciencia del lector como una película parpadeante del cine mudo. Para el novelista estadounidense William Gass, *El Señor Presidente* es la primera novela del Boom y tiene razón, solo que históricamente hablando sería más apropiado decir Nueva Novela en vez de Boom.

En 1949 *Hombres de Maíz*, en cuya acogida crítica se combinaron la admiración y la perplejidad en porciones iguales. Es una novela que inserta la experiencia propia dentro de la historia de su país y de su continente, junto con una meditación sobre el lugar de América Latina dentro de la historia mundial. Representa también una reflexión sobre el desarrollo de la humanidad desde la sociedad "primitiva", analfabeta, hacia nuestro actual mundo liberal y capitalista. Quizás no sea del todo sorprendente que semejante concepción haya dado lugar a una estructura cuya asimilación ha sido lenta y difícil.

Pero hay más *Hombres de Maíz* ofrece una interpretación de la historia de los pueblos indígenas americanos utilizando todos los recursos elaborados por la literatura contemporánea hasta el momento en que se publicó. *Hombres de Maíz* representa, dijimos nada menos que la historia de la humanidad condensada dentro de la historia reciente de Guatemala. Sus planos de referencia son los de la magia primitiva, el psicoanálisis y el materialismo dialéctico, sus modos narrativos, los de la poesía primitiva, la escritura barroca y picaresca y la literatura de la primera mitad del siglo XX y sus tradiciones, las de la América precolombina. En *Hombres de Maíz* una novela densa, vasta y tan visionaria, que solamente en los últimos años del siglo ha empezado a vislumbrar, a los críticos.

La Trilogía Bananera es, sin duda, más que notable como esfuerzo ético y político. Si la obra es, como dicen casi todos los críticos, un fracaso, tendría que considerarse un fracaso monumental y nuestra reacción, como mínimo, tendría que ser de admiración hacia un escritor tan distinguido dispuesto a sacrificar su reputación en aras de los intereses del pueblo trabajador de su país. Ningún otro escritor latinoamericano de su talla se ha dedicado a una obra comprometida de extra envergadura, con la única excepción de Pablo Neruda y su *Canto General*.

El Señor Presidente y *Hombres de Maíz*, han traído aproximadamente el 90 por ciento de la atención crítica dedicada a las obras individuales de Asturias. En cambio las *Leyendas de Guatemala*, la Trilogía Bananera, *Week-end en Guatemala*, *El Ahajadito*, *Mulata de Tal*, *Clarivigilia Primavera*, *Malacón*, *Tres de Cuatro Soles*, y *Viernes de Dolores* han recibido una porción sorprendente, para no decir ridícula, si tomamos en cuenta el perfil del escritor en los círculos académicos y literarios entre los años 40 y 70 y el Premio Nobel que se le otorgó en 1967.



2.10. OBRAS IMPORTANTES PARA LA CRÍTICA LITERARIA

VISIÓN ASTURIANA

Miguel Ángel Asturias no manifiesta el complejo de inferioridad muy común en los escritores latinoamericanos de su época frente a Europa. Él no solamente reclamaba la libertad en su mensaje político, sino que la encarnaba en su extraordinaria originalidad y productividad literarias. Reconoció desde el comienzo que ni la filosofía ni la ciencia pueden comprenderse sin una conciencia de sus orígenes y su historia. Fue el primero en aclarar con su obra la distinción entre la literatura latinoamericana de intencionalidad tercermundista.

Al respecto Lara explica: *"Hay en sus libros una contradicción muy importante entre el espíritu nacionalista y el espíritu universalista, la cual se materializa en la interpretación de su obra. Para Asturias los Mayas fueron quienes dieron a Guatemala su especificidad y él utiliza su estilo y sus referentes culturales, tácitamente, como un signo nacionalista. En cambio los indígenas rivalizados y telúricos son quienes universalizan a Guatemala todos fueron indígenas y campesinos en el pasado oponiéndola al capitalismo y al imperialismo, y constituyen un símbolo de esencia universal ahora diríamos global hacia el cual caminan, dialécticamente, los indígenas proletarizados del presente. El antagonismo entre estas dos grandes temáticas se resuelve en el americanismo y el antiimperialismo del escritor".*⁹

Asturias es un escritor que se atrevió a escribir una obra compleja sobre el mundo primitivo. Por eso mismo un texto como Hombres de Maíz es infinitamente más relevante a la experiencia del 95 por ciento de los que se han habitado escrito en el continente pero no ha parecido tan relevante a los críticos literarios. Paúl Valery, después de leer la mezcla de naturaleza tórrida, de botánica confusa, de magia indígena, de teología de Salamanca que son Las Leyendas de Guatemala, filtro que se bebe mas que se lee le aconsejó a Asturias que regresara inmediatamente a Guatemala para no contagiarse del racionalismo europeo.

⁹ Lara, Clara. 1990. Asturias Poeta y Novelista. Guatemala, Editorial Centroamericana. Pág. 117.



Otro pensador francés eminente, Claude Lévi Strauss, cuyo empeño era reducir las distancias entre las culturas, afirmó: *"Toda mente humana es un campo de experiencia virtual para darse idea de lo que pasa en otras mentes de hombres, cualesquiera que sean las distancias que las separan"*.¹⁰ En el totemismo en la actualidad, Lévi Strauss establece su afiliación con Rousseau, el más humano de las ideas en América. Rousseau plantea, dice Lévi Strauss: *"El problema central de la antropología, que es el del tránsito de la naturaleza a la cultura"*.¹¹ Fue precisamente su comprensión de la naturaleza metafórica de la cultura primitiva la que permitió a Rousseau a elaborar una concepción extraordinariamente moderna del paso de la naturaleza a la cultura, fundada en la aparición manifestaciones del simbolismo. La aprehensión global de los hombres y de los animales como seres sensibles, en lo cual consiste la identificación, procede y domina la conciencia de las oposiciones. Rousseau, en el concepto de Lévi Strauss, se preocupa por un problema fundamental en cualquier discusión de la realidad humana y su conocimiento, que es la relación entre los sentidos y los conceptos.

Para Rousseau, la vida afectiva y la intelectual se oponen de la misma manera que la naturaleza y la cultura: estas últimas están alejadas por toda la distancia que separa las puras sensaciones de los más simples conocimientos. El advenimiento de la cultura coincide, por tanto, con el nacimiento del intelecto.

La respuesta de Lévi Strauss, que fue la de Rousseau, es *"Definir la condición natural del hombre por medio del único estado psíquico cuyo contenido sea indisolublemente afectivo e intelectual, y que la toma de conciencia basta para trasladar de un plano a otro: la piedad, o como dice también Rousseau, identificación con otro. Esta sería una filosofía de identificación original con todos los otros incluidos los animales"*.¹²

^{10, 11 y 12}

Claude Lévi, Strauss. 1965. El Totemismo en la Actualidad. México, Editorial Fondo de cultura Económica. Pág. 146 – 50.



Algo muy similar, se deduce de un análisis de las obras de Asturias, en que la distinción entre naturaleza y cultura es un tema fundamental, aunque quizás sería preferible hablar en términos, no de piedad sino de simpatía solidaria. Y el Señor Presidente comunica la toma de conciencia política de la situación de Guatemala y de América en las primeras décadas del siglo XX. El punto departido filosófico de aquella novela es una especie de humanismo revolucionario que enseña que todos los seres humanos perciben la realidad gracias a las mismas funciones psíquicas, por más que nuestras relaciones sociales, y de allí sus actividades, sean diferentes.

Es verdad que casi siempre aprecian los sucesos más significativos de la novela a través de una conciencia individual; pero esta conciencia estará estructurada en forma idéntica a todas las demás, y de ahí la estrecha unidad interna de la obra. Asturias obliga al lector a adoptar una y otra vez en su imaginación un punto de vista físico, concreto, corporal, que es una versión metafórica del compromiso moral exigido ante las acciones y destinos de los personajes.

Toda la obra de Asturias busca reforzar esta identificación, y de la manera integral, a todos los niveles del texto. Sus temas permanentes son la relación entre la humanidad y los dioses o fuerzas animales dentro de los hombres mismos; entre la humanidad y la tierra; entre la humanidad y su propio lenguaje y demás instrumentos de comunicación y trabajo; entre los hombres y las mujeres; y entre los individuos y el poder. Por eso, repito, escribe desde el cuerpo, desde las manos, la lengua, los ojos, el deseo. Por eso le obsesionan las diferencias, las distancias, la distancia entre el hombre y la tierra, entre el oído y el ojo (es decir, entre la tradición oral y la escritura), entre los de abajo y los de arriba y entre las mujeres y los hombres.

Según Balandier, las mitologías primitivas "*Atribuyen un lugar privilegiado a la relación hombre/mujer*"¹³ la cual aparece simultáneamente y contradictoriamente, como fundadora del orden, manantial de fecundidad y generadora de desorden o de muerte en la separación entre el hombre y la mujer, por consiguiente, esta plasmada toda la angustiosa serie de ausencias y límites que constituyen la problemática de tantos episodios asturianos y la base de su concepción del sacrificio.

¹³ Balandier, G. 1975. *Antropológicas*. Barcelona, Editorial Península. Pág. 19.

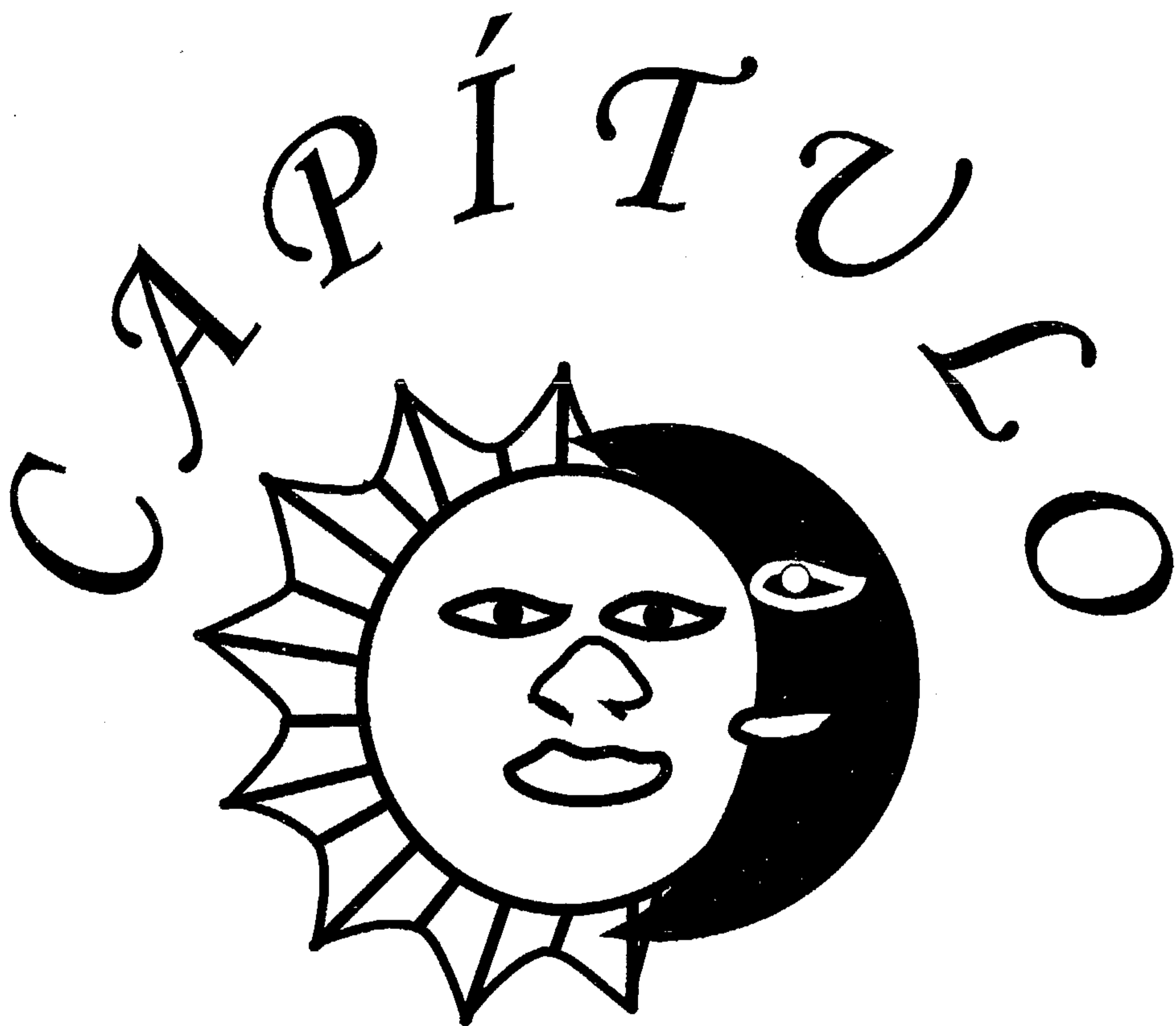


Se explica así porque, para reconquistar la esencia humana perdida bajo el peso de la cultura y la civilización, hay que partir de los sentidos y de los sentimientos, aquellas funciones humanas que descansan, precisamente, sobre la animalidad, vuelva a constituir el acto ritual por excelencia y uno de los principales caminos hacia la liberación, pues si el mundo o fusión con él, ese traspaso no es sino la negación dialéctica que nos lleva de regreso a nuestra humanidad esenciales explica también por el ciclo del maíz, con su reconciliación dialéctica entre el - adentro y el - afuera, - el - arriba - y el - abajo -, significante y significado, si el símbolo de la praxis colectiva que toda su obra persigue. Y se comprende hasta que punto el acto de escribir y el acto sexual propios de la Serpiente envuelta en plumas, se asimilan a todo trabajo concebido como acción creadora del hombre.

Sabemos que el hombre se distingue de los animales gracias a dos facultades en especial: el uso de la palabra y el uso de los instrumentos, las cuales constituyen el principio de la teoría y la práctica.

Por eso el sentido de la poesía primitiva esta no solamente en lo que dice, sino el que hace, no solamente en su significado, sino en sus ritmos y cadencias. Su origen estuvo en el movimiento de los cuerpos en el trabajo colectivo, corporal y oral a la vez. De la misma manera, la poesía de Asturias es más en sus novelas que en su poesía una "poesía del cuerpo", que canta la misteriosa relación, espacio de la magia y de las artes, entre el cerebro y los sentidos humanos, o sea, entre la cultura y la naturaleza. El empleo, repetido y constante, de este recurso técnico, a través de toda la trayectoria narrativa de Asturias, expresa, sobre todo, el carácter humanista y materialista de su empresa literaria. El cuerpo, los cinco sentidos, los mecanismos conceptuales, son comunes a todos los hombres, y ofrecen una perspectiva casi cósmica desde la cual puede elaborarse verdaderamente una filosofía de identificación original con todos los otros.

En resumen: El Señor Presidente, como toda la obra de Asturias, representa no solamente un acto de testimonio y un acto de protesta, sino también un acto de compromiso y un acto de fe en la posibilidad, a pesar de todo, de un mundo mejor para toda la humanidad de este planeta.



III



CAPÍTULO III MARCO METODOLÓGICO

3.1. MÉTODO O TIPO DE INVESTIGACIÓN

Se realizó una investigación Descriptiva. Para el análisis concreto de la obra objeto de estudio, se utilizó la propuesta Semiológica Estilística de Wilfred Guerin.

Cabe mencionar que Guerin propone una metodología de estudio basada en la Semiología de base Estructuralista y en la Estilística; conocido con el nombre de Método "Exponencial o Simbólico".

3.2. TÉCNICA

Para realizar la investigación se recurrió al uso de las siguientes técnicas:

- a. Bibliográfica
- b. Documental
- c. Resumen

3.3. INSTRUMENTO

A continuación se enumeran los pasos de la propuesta metodológica de Wilfred Guerin para el análisis semiológico de la obra teatral Soluna.

PRIMERO: Comprensión del Texto

Deben realizarse varias lecturas a fin de interpretar el contenido de la obra, de tal manera que se logre percibir la intención del autor.

SEGUNDO: Análisis del Texto

Una vez realizadas las lecturas, comprendiendo e interpretando el texto, deberá trabajarse lo siguiente:

- Estructura
- Título de la Obra
- Argumento



- Personajes
- Ámbito
- Atmósfera
- Temas
- Motivos
- Recursos Literarios
- Símbolos

TERCERO: Análisis del Contenido

En este aspecto se interpretan las connotaciones que el autor da a su obra, por medio de la temática expuesta seguidamente, se relacionan todos los elementos con el contexto general.

CUARTO: Análisis de la Estructura

Comprensión y ejemplificación de las técnicas, recursos, el léxico.

QUINTO: Conclusiones

Es la interpretación crítica del trabajo realizado. La interpretación deberá ser clara, concisa, precisa y original.

3.4. POBLACIÓN

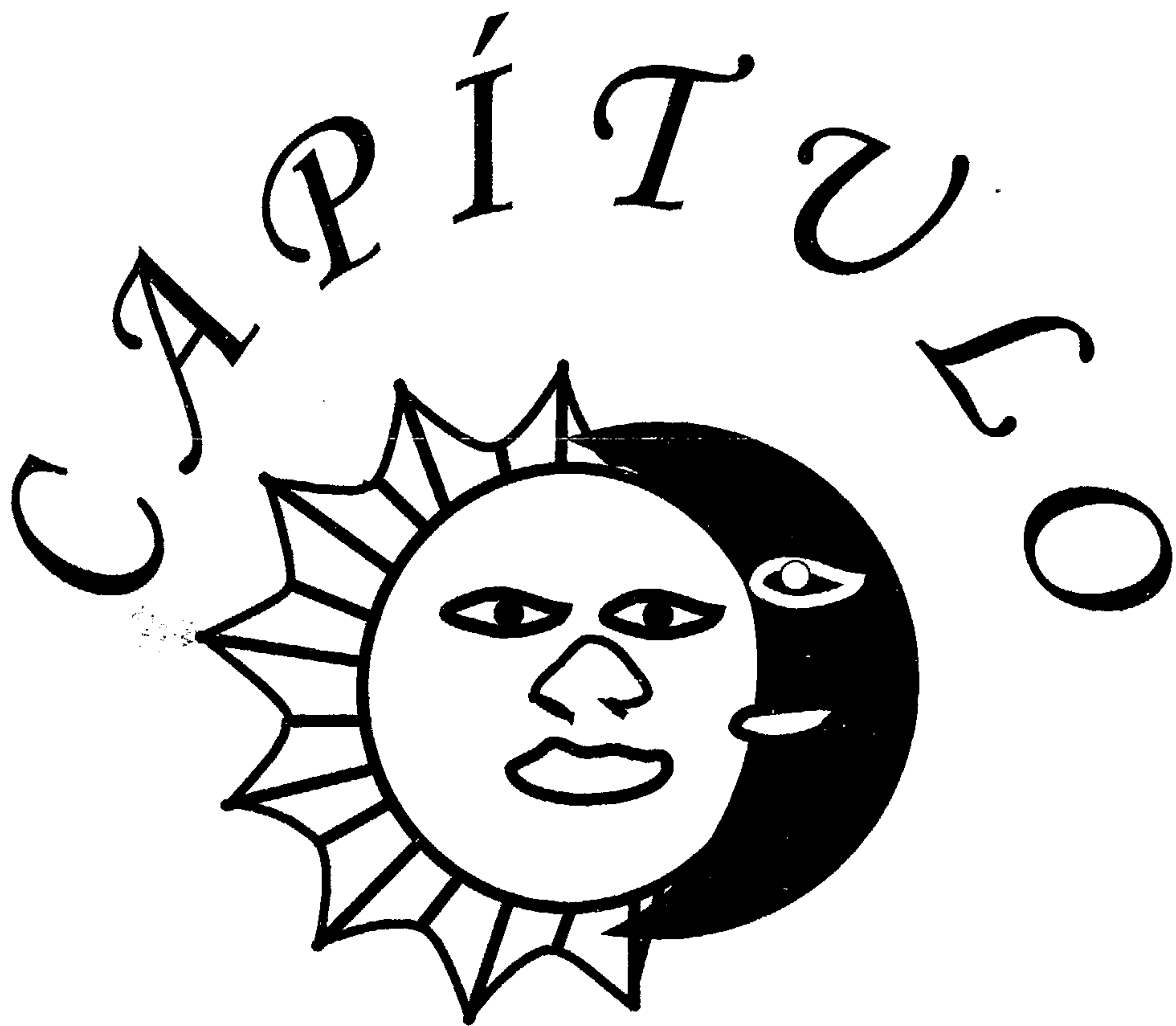
La población para la investigación la constituyeron las cuatro obras de teatro escritas por Miguel Ángel Asturias, siendo estas: Chantaje, Dique Seco, La Audiencia de los Confines y Soluna.

3.5. MUESTRA

La obra teatral objeto de la muestra, para la investigación semiológica que se realizó es Soluna. Cabe reiterar que el modelo semiológico estilístico que se utilizó para el análisis respectivo es el que propone Wilfred Guerin.

3.6. ANÁLISIS ESTADÍSTICO

Por la naturaleza de la investigación no se utilizaron técnicas estadísticas.



IV



CAPÍTULO IV MARCO OPERATIVO

ESTUDIO SEMIOLÓGICO DE SOLUNA DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS CON BASE A LA PROPUESTA DE WILFRED GUERIN.

Para la realización del estudio se siguió de cerca el esquema propuesto por Wilfred Guerin, a quien se rinde tributo por la claridad conceptual de su propuesta semiológica, y por haber sentado las bases de un modelo que se puede utilizar en un sin fin de investigaciones estéticas. A continuación el análisis de Soluna:

4.1. ESTRUCTURA DE LA OBRA SOLUNA

La obra teatral *Soluna* está estructurada en dos jornadas y un final, íntimamente relacionados entre sí. Miguel Ángel Asturias da unidad a todos los elementos de la obra a través del título *Soluna*.

La estructura externa responde a la técnica aristotélica: Introducción, nudo y desenlace.

La acción es desarrollada en la época de los años 50. La introducción: En horas de la tarde, Mauro se opone a la partida de su esposa, Ninica (jornada I).

El Nudo: En horas de la noche se produce la disyuntiva si creer o no en la magia del Chamá Soluna, en los poderes de la máscara.

El desenlace: En horas finales de la madrugada, cuando se da el regreso de la esposa de Mauro, Ninica, debido a las fallas del tren.

Cabe mencionar que toda la acción en la obra transcurre desde horas de la tarde hasta finales de la madrugada.

4.2. TÍTULO DE LA OBRA

El título de una obra puede ser explicativo, declarativo, metafórico, sintético, arrefranado, nominal entre otros. Pero sea cual sea su carácter, la titulación siempre constituye un factor importante para el análisis del contenido de una obra.



A primera vista, se observa que *Soluna*, pertenece a la categoría de los títulos sintéticos.

El sustantivo *Soluna* es una simbiosis de sol y luna. *Soluna* connota una actitud ideológica pues encierra una costumbre a las prácticas de hechicería, una creencia mágico-simbólica, practicada por muchos indígenas en el interior del país.

4.3. ARGUMENTO DE LA OBRA SOLUNA

El argumento de una obra es, en términos generales, el resumen de las acciones más importantes. A continuación se presenta el argumento de *Soluna*.

En *Soluna*, de Miguel Ángel Asturias, cuya acción se desarrolla en alguna finca del interior de Guatemala, Mauro, joven hacendado, ha hecho un pacto con su esposa Ninica, traída de la capital al área rural; si ella no se encuentra a gusto en el campo, la dejará volver a la ciudad y no tratará de retenerla a su lado. Ella no se siente bien en el campo y decide marcharse, pese a las súplicas de Mauro. En su ausencia, ha llegado a su casa, una familia de gitanos, quienes alternan con la fiel sirvienta, Tomasa y un anciano mozo de la finca, Porfirión. La vieja gitana predice el regreso de Ninica. En la ausencia de Tomasa, en la sala Porfirión se convierte en un animal. Porfirión es creyente de los poderes del brujo Soluna y trata de convencer a Mauro para que visite al brujo y éste le haga algunos conjuros para que regrese su amada Ninica. Mauro, contra las protestas y lamentos de Tomasa, quien trata de convencer a su patrón, que no crea en el brujo Soluna, se pone la máscara mágica del brujo, y provoca eclipses y terremotos que hacen volar el tiempo. Ninica vuelve, tras un lapso que ha sido acortado por la magia de la máscara.

4.4. PERSONAJES

Los personajes constituyen uno de los elementos estructurales de la obra. Existen muchas clasificaciones de personajes. Guerin distingue dos tipos fundamentales de personajes: los planos y los modelados o redondos.

Los personajes planos se definen linealmente sólo por un trazo, por un elemento característico básico que lo acompaña durante toda la obra. No altera su comportamiento en el curso de la narración hasta el final del relato.

Los personajes modelados o redondos ofrecen, en cambio, una complejidad muy marcada. Como su nombre lo indica, sufren cambios; son personajes que se metamorfosean para sorprender al lector.



En lo referente al número de personajes, *Soluna* se compone aproximadamente de catorce personajes: Ninica, Mauro, Tomasa, Porfirión, Yuntero 1, Yuntero 2, Venusiana, Español, Joaquín, Rudesindo, Gitanos, Campesinos y Espectadores.

Atendiendo a la categoría anterior, iniciamos la descripción de los personajes.

El hacendado **Mauro**, se ubica dentro de los personajes redondos. Joven refinado casado con Ninica, pertenece a la clase alta, maneja una serie de estereotipos, que se observan en el lenguaje que utiliza: para referirse a su esposa emplea el "tú", y al referirse a sus empleados recurre al "vos". El vos connota una actitud de más confianza, y es también la forma con la que se dirigen los amos a los criados.

El amor que siente por Ninica le proporciona el valor necesario para visitar al brujo Soluna, (situación no usual en los de su clase), busca la ayuda de éste para retener a su amada. El proceso anterior muestra los cambios conductuales, psicológicos y sociales de Mauro, que confirman la complejidad acentuada del personaje mencionado. Mauro es un hombre sin fe, pero al final recurre a la creencia indígena en busca de alivio a su problema existencial.

Por su parte, **Ninica** es un personaje plano. Su comportamiento siempre es el mismo. Caprichosa, damita capitalina, no se siente bien en el campo. Lo anterior la tipifica como gente fina; que habla de "tú" y éste es, efectivamente, el trato pronominal exclusivo que media entre ella y Mauro.

Tomasa, personaje plano, es una mujer fiel a su amo (Mauro) y de sentimientos materiales, desconfiada, concedora de su oficio y guarda siempre la distancia con las demás personas. Generalmente, utiliza el "usted", y no por deferencia, sino por que en su caso el criterio es, como ya se dijo, imponer la distancia mediante la formalidad.

Tomasa no es fiel creyente de los mitos y creencias indígenas pero los respeta.

Veamos este ejemplo:

Tomasa (enfadada).- *¡Deje ese retrato donde estaba! ¡Póngalo en su lugar! ¡El patrón es muy delicado y no le gusta que le toquen cosas! ¡A mí tampoco me gusta gente tentona!*

Tomasa (cada vez más enojada).- *¡Es un abuso! ¡Le puede quebrar el vidrio y no tiene con qué pagarlo!*

Tomasa se distingue por su fe cristiana; no cree en brujos, rechaza tales creencias.



Existen, por otro lado, otros personajes planos secundarios cuya presencia ayuda a entretejer la historia. Estos son:

Los gitanos, Yuntero I, (labriego) Yuntero II, (labriego), Venustiana (mujer criolla.)

Volviendo a la clasificación de personajes redondos, **Porfirión** también se ubica dentro de esa categoría. Representa un personaje doble, toma forma humana y de animal, (nahual). Algunas veces deja de ser humano y se convierte en animal. Es supersticioso, con facilidad cree en lo sobrenatural. La existencia en los nahuales es uno de los puntos de partida de sus creencias. Las predicciones y premoniciones son parte de sus creencias y su vida. Porfirión es el símbolo de los mitos y leyendas Maya-Quiché.

Veamos como ejemplo algunas citas:

Tomasa (entrando con los platos).- *Yo sé a quién le va a pasar una mala mano el rato menos pensado por andar en brujerías. Ninguna buena cuenta le va traer estarse metiendo con ese brujo...*

Porfirión (interrumpiendo).- *Mejor si no sigue hablando de Él. Es desasosegarlo y puede resultar en lo visible.*

Porfirión.- *En lo visible. Salir de donde no le vemos. ÉL está aquí presente al revés...*

Si en la obra analizada aparece a la exposición de dos culturas, siendo una de ellas la indígena, no podía faltar un personaje que representase la creencia y el misticismo que forman parte de la cultura en mención. Este personaje es el chamá **Soluna**.

Como miembro importante dentro de su comunidad, Soluna se mantiene fiel a las costumbres y actitudes de su gente frente al ladino. El actuar de Soluna es el mismo, no sorprende al lector, por lo que es un personaje plano.

A manera de resumen, es preciso señalar que Miguel Ángel Asturias presenta a todos sus personajes con arte. Además, personaliza a través de estos, caracteres que son típicos del ambiente guatemalteco.



4.5. ÁMBITO

Se llama ámbito al espacio geográfico donde se desarrolla una obra. El ámbito puede ser rural, urbano o mixto.

El ámbito mixto, se refiere a que el espacio puede ser rural, y también que algunos acciones se desarrollan en la ciudad o partes de ella.

En el caso concreto de la obra *Soluna*, el ámbito es rural. El autor describe el campo y se mencionan en la obra símbolos propios de ese espacio: siembras, arados, bueyes, cerros.

Ejemplos:

Porfirión.- *Yo agarré para el monte. ¿Para qué corren si el tren no a pitado? pita cuando asoma allá por el cerro gacho”...*

Yuntero canoso.- *Con veinticuatro bueyes...*

Tomasa.- *¿Consiguieron las yuntas?...*

Tomasa.- *Que bien se ve que es del monte, señor Porfirión, tan crédulo...*

4.6. ATMÓSFERA

Se refiere al clima psicológico que respiran los personajes de una obra. En *Soluna* predomina una atmósfera de supersticiones, magias, elementos sobrenaturales. Además, inquietud, irrealidad y vaticinios.

Veamos este parlamento de Mauro, el personaje principal, buscando una respuesta sobrenatural.

Mauro.- *Quiero creer, creer como cree esta gente, como el Porfirión, con la fe del finado Rumualdo, con la fe de la comadre Venustiana, como creen los yunteros...*

Tomasa. - *A mí, después de muerta, me gustaría ser madre-cacao. Huele muy sabroso.*

Porfirión.- *Ella puede soñar que regresa, pero nosotros... ¡Sólo que estuviéramos hechizados!*

Los gitanos vaticinan el reencuentro de Mauro y Ninica.

Gitana.- *Veo gente, mucha gente, gente de la vecindad...*



4.7. TEMA CENTRAL

Para establecer el tema central de una obra, se debe partir de los hechos, delimitar la idea central que los origina y les da sentido. Encontrar el tema central es llegar al eje conceptual del argumento, la idea central e intencionalidad del escritor.

Partiendo de lo anterior en *Soluna*, la idea que permanece latente de principio a fin y que siempre gira alrededor de los personajes protagónicos, se funde principalmente en dos fuentes temáticas que son lo mágico y lo real, los cuales se hacen presentes en el mito legendario de la máscara del chamá Soluna. La que hace que el tiempo corra, que pasen años en un minuto y siglos en un día.

En la obra, abundan los fragmentos que confirman esta situación. La atmósfera de magia está enlazada con el estado climatológico en el que se desarrolla la acción; el tiempo húmedo, lluvioso, oscuro connota una gran carga de miedo y de tristeza.

...” La lluvia acaba de escampar pero la tarde se ve oscura y metida en agua”.

Pero ese estado del tiempo cambia y se observa un día de radiante sol, que simboliza la nueva vida que empiezan los personajes.

4.8. MOTIVOS LITERARIOS

Se concibe un motivo literario como una pequeña unidad temática de extracción afectiva que aparece y reaparece en diversas combinaciones. Los motivos ayudan a configurar el tema central de una narración, de tal manera que se les conoce también como sub temas.

En el caso concreto de *Soluna*, los elementos, mediante su recurrencia, forman líneas estructurales en la narración y que fijan la atención del lector en una serie de contenidos cuyos significados dan ciertas claves interpretativas a una obra literaria. Los motivos van enlazados directamente con los símbolos y mitos. A continuación se presentan los más importantes:



4.8.1. SOLUNA

Es el gran símbolo asturiano. Si se ve atentamente el desarrollo del drama y la descripción del fenómeno mágico, la máscara es una simbiosis del sol y la luna. Es, precisamente, la fusión de los sustantivos sol y luna: *Soluna*. Este símbolo está puesto con el fundamento y alude al mundo mítico-simbólico de la cultura Maya-Quiché.

4.8.2. NAHUALISMO

Es otro símbolo (que se convierte en motivo literario en la obra por su recurrencia) relacionado con los mitos precolombinos que establece un vínculo entre el mundo interior del hombre Maya-Quiché y la naturaleza.

Según la simbología de la cultura mencionada, el nahual es un espíritu protector, encarnado en un animal, que puede ser el parangón del ángel de la guarda en la cultura hispano-cristiana.

En el caso de *Soluna*, la figura del Porfirión es el símbolo legítimo del nahual, que se transforma en animal que representa su sostenimiento.

... "un perro negro muy grande, orejudo, dientudo ojos fosforescentes"...

4.8.3. LA MÁSCARA

La máscara del chamá Soluna, es un símbolo mágico. Hace posible que triunfe el amor entre Mauro y Ninica, al deshacer el pacto que les impedía estar juntos, así como, del cambio acerca de la cosmovisión que tenía Ninica de la vida y el renacer de la fe en Mauro.

La máscara provoca que Mauro se debata entre lo racional e irracional, entre creer o no en los mitos indígenas del lugar, aunque Mauro intuye que en esa máscara puede estar la solución a sus problemas.

Lo irracional se mantiene unido a otro símbolo: el onirismo (sueño). A través del sueño en el que se sumerge Mauro, se puede apreciar que éste intuye que al invocar una creencia sin conocerla puede ser peligroso pero lo hace y se materializa su máximo deseo, cuando se descarrila el tren y regresa Ninica.



4.9. RECURSOS LITERARIOS

Los recursos literarios son los medios que utiliza un autor para elaborar su obra y dotarla de calidad artística. En la obra *Soluna*, se observan varios recursos literarios, entre los que vale señalar los siguientes:

4.9.1. ENUMERACIÓN

Esta figura es muy utilizada en la obra analizada. Sirve para crear un efecto de acumulación. Se puede comprobar en los siguientes ejemplos:

*...”¡ El Eclipse! ¡ El Eclipse!
¡ Sol y luna harán contacto
Y acabarán con el pacto;
¡ Sol y luna harán contacto!
¡ Sol y luna harán contacto!” (Pág. 137)*

*... “Hay que Sembrar, hay que sembrar”... (Pág. 155)
...” Soluna, Soluna, Soluna”... (Pág. 161)
... “Misericordia, misericordia” ... (Pág. 163)*

4.9.2. SÍMIL

Es otra de las figuras o recursos que utiliza el autor para dar gracia y belleza a *Soluna* o para crear efectos emotivos. La presencia del Símil, hace de la lectura de *Soluna* un continuo cosquilleo de fantasía, magia y encanto.

Veamos unos ejemplos:

*...”¡Seis remaches de oreja!
¡ Brillan como tus aretes!”... (Pág. 133)*

...”No parece luz sino harina de tan blanca”... (Pág. 149)

...”Es como las piedras que abundan en la noche”... (Pág. 154)



4.9.3. REITERACIÓN

Asturias utiliza la triple reiteración de vocablos o de una estructura sintáctica, conocido en retórica como ritmo trimembre.

En *Soluna* aparece este recurso, en varias oportunidades. La reiteración contribuye con el ritmo, armonía, musicalidad y poesía en *Soluna*. También crea una atmósfera mágica.

Ejemplo:

...*"Distracción, recreo, diversión"*... (Pág. 125)

4.9.4. METÁFORA

En *Soluna*, la metáfora es un recurso que contribuye a dar vitalidad, sentido y belleza a la acción. Las formas metafóricas ayudan a captar la naturaleza de la obra en su doble dimensión: Realidad / Fantasía:

...*"¡Válgame Dios, no me vaya a morir de mal de agua!"*... (Pág. 123)

... *"Si un eclipse sigue a otro es imposible medir
Cuantos escrúpulos, tarda y cuantos puede seguir"*... (Pág. 133)

...*"Siempre ha de meter el diablo la cola en los matrimonios"*... (Pág. 157)

...*"Con eso de haber pasado toda la noche en vela por el eclipse ya no se sabe si es de día o de noche"*... (Pág. 175)

... *"Allí el camino es puro jabón"* ... (Pág. 176)

...*"La que se fue ya se fue ... Regresó tu animalito"*... (Pág. 177)

...*"Buena, la buena ventura, cuando dura, cuando dura"*... (Pág. 131)

...*"Alguien viene, vienen para acá, pero vienen"*... (Pág. 164)



4.9.5. ONOMATOPEYA

Este recurso también contribuye a mantener el ritmo y la melodía de la obra. Las onomatopeyas dan vida a los roles de los personajes y dinamizan los pasajes que se están sucediendo. También enlaza la trama con la naturaleza rural en la que se desarrolla.

Ejemplos:

...*"¡Jujujúy!"*... (Pág. 122)

...*"Mauuu, mauuu"*... (Pág. 125)

...*"Ja, ja, ja,"* ... (Pág. 135)

4.9.6. ALITERACIÓN

La aliteración produce efectos sonoros y poéticos en la obra. Se aprecia en juegos de sonidos; que contienen efectos jocosos, irónicos, sarcásticos.

Ejemplos:

...*"Salmón, salmón"*... (Pág. 121)

...*"Ninica, Ninica"*... (Pág. 125)

...*"Peroles, peroles, peroles"*... (Pág. 135)

...*"¡La diestra! ¡La diestra!"*... (Pág. 135)

...*"Jetabajo, Jetabajo, Jetabajo"* ... (Pág. 136)

...*"Caballo quiero ...quiero caballo"*... (Pág. 138)



4.9.7. HIPÉRBOLE

Figura retórica que consiste en aumentar o disminuir con exceso la verdad de una cosa u objeto para producir mayor impresión en el lector.

Ejemplos:

... "A mí, después de muerta, me gustaría ser madre-cacao"... (Pág. 126).

... "¡La vida no me importa con tal que me quite la sed!"... (Pág. 129)

... "¡Como que me hubiera tragado un rayo!"... (Pág.129)

4.10. FINAL

El final de una obra puede ser:

- a- Abierto
- b- Cerrado

Es abierto el final cuando el autor de una obra no concluye las acciones, y deja esa tarea al lector. En obras con final abierto el lector se vuelve cómplice del autor.

En las obras cuyo final es cerrado, el autor concluye la obra a su manera, se observa un desenlace al estilo del autor.

En la obra *Soluna*, el final pertenece a la categoría b; es decir, un final cerrado. La protagonista Ninica regresa y con su regreso Mauro vuelve a ser feliz.

Mauro.- "¡Ninica!, ¿Verdad que no estamos soñando?"

Ninica.- "No, mi amor. Hemos despertado. Ya es de día".



4.11. INTERPRETACIÓN GENERAL

Al utilizar la propuesta de Guerin se logró establecer los elementos de ésta que se encuentran en *Soluna*.

La obra tiene un principio, nudo y desenlace que permite la interrelación y desarrollo tanto de estructura como de temática.

Se puede observar que la obra está bajo la influencia del realismo mágico, Asturias maneja lo mágico en la realidad cotidiana. Todos los elementos analizados, estructura, argumento, tema, personajes, etc., están conectados con el tema central, ninguno posee independencia absoluta o autonomía total.

La denuncia social va encaminada en la penetración en la esencia cosmogónica del pueblo guatemalteco y una clara visión de los problemas contemporáneos como, por ejemplo, la lucha de religiones, que se observa a lo largo de Latinoamérica, religión católica, contra religión indígena. Se puede apreciar en *Soluna* el sincretismo que nacen los indígenas de ambas creencias, en donde hasta el personaje principal es contagiado de las creencias indígenas al creer en los poderes sobrenaturales del brujo.

Es importante subrayar la diversidad de ideas, temas, sentimientos e información, que el autor trasmite a través de su obra; la forma en la que el indígena las concibe y después las expresa; por ejemplo; la idea de Dios (cristiano) y las ideas de chamá Soluna.

Todo el recorrido de *Soluna* está impregnado de religiosidad, leyenda, fantasía, idiosincrasia y cierta dosis de jocosidad.

Asturias también nos lleva por el mundo mítico como parte de la cultura de un pueblo. *Soluna*, constituye un rescate de la tradición mítica, transmitida oralmente, de generación en generación.

El mito, por lo general, establece leyes que debe respetar la colectividad. Trasgredirlas puede provocar problemas o cambios, en el caso de *Soluna*, tal principio se cumple y se ejemplifica con la máscara de el chamá Soluna, que cambió la vida de los personajes principales de la historia. También se puede ejemplificar con el mito del nahualismo que está presente en las transformaciones de Porfirión.

Finalmente, la obra con la ayuda de los recursos literarios, pueden mostrar sus aspectos antes mencionados: Religiosidad, magia, leyenda, fenómenos sobrenaturales, entre otros.



Estudio Semiológico de Soluna de Miguel Ángel Asturias con base a la Propuesta de Wilfred Guerin

Las tres partes que constituyen *Soluna*, desde su inicio hasta el final, están impregnados de ensueño, fantasía, poesía y humor; elementos que hacen de la obra una pieza muy representativa de la raíz de la identidad guatemalteca, lo más hondo de nuestras culturas tratadas con el ingenio creador Asturiano, que con esta obra da a conocer a otras generaciones venideras el valor del presente que identifica la guatemaltequidad.



CONCLUSIONES

- En la obra *Soluna* se puede identificar los elementos de la propuesta de Wilfred Guerin y a través de los mismos, se puede apreciar que se trata de una obra de teatro impregnada de realismo mágico con tendencia a lo legendario y a lo mítico.
- Los elementos de esta pieza dramática *Soluna*; argumento, título, personajes, símbolos, entre otros; cumplen una función estética y ayudan a la comprensión del fondo ideológico que subyace en toda la obra.
- El mito, la magia y el nahualismo son símbolos predominantes en la obra, éstos giran alrededor del Chamá Soluna, que encarna el mito central de la obra, y que explica que el hombre indígena en su origen y esencia es mágico simbólico.
- El Chamá Soluna es un personaje legendario posee atributos propios de la creatividad asturiana. Este personaje adquiere la categoría de símbolo y es un elemento esencial en la construcción de la trama y ayuda a comprobar, porque el poder de la fuerza mítica se impone en toda la obra.
- El tema central es el mito indígena del Chamá Soluna, junto a este también aparecen los siguientes temas: El Amor, La Magia, El Sueño. La asociación de estos temas es parte del imaginado indígena. Un imaginado colectivo padecido de temores y fantasías.
- Los recursos literarios que utiliza Asturias en *Soluna* son propios de la poesía. Los que sobresalen en la obra son: Metáforas, enumeraciones, aliteraciones, reiteraciones, símiles, onomatopeyas, hipérbolos, los cuales están en concordancia con el tema central y refuerzan el cimiento mítico de la historia.
- Las creencias religiosas (paganas y cristianas) son elementos estructurales que permiten decodificar la intención del autor de mostrar elementos de la identidad del ser del hombre guatemalteco.
- La dualidad, la importancia de las fuerzas telúricas, los nahuales, el brujo, son aspectos míticos y legendarios de la literatura prehispánica, que están presentes en el desarrollo de *Soluna* y hacen de esta obra un drama de profundas raíces guatemaltecas.



RECOMENDACIONES

- Que se experimente el modelo que propuso Wilfred Guerin, con otros objetos tales como: piezas de cine, fotonovelas, caricaturas, entre otros.

- Que se continúe con estudios de tipo semiológico estilístico para fortalecer el área de semiótica del tesario de la Escuela de Ciencias de la Comunicación.

- Que los docentes de los cursos de semiología de la imagen y semiología del mensaje estético, orienten a los estudiantes, con relación a los distintos métodos de análisis de obras literarias para fortalecer el proceso de lectura, análisis y explicación de los fenómenos sociales.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Martínez, Julio. 1999. Asturias y su Obra. Madrid, Editorial Cátedra. Pág.12.
2. Gerald, Martín. 2004. Historia de la Literatura Hispanoamericana y Española. México, Editorial Trillas. Pág. 111.
3. Eco, Umberto. 1995. Semiótica y Filosofía del Lenguaje. Barcelona, Editorial Lumen. Pág. 19.
4. Arce Leal, Manuel José. 1992. De una Ciudad y otros Asuntos, Crónica Fidedigna. Guatemala, Editorial Cultura. Pág. 39.
5. López, Luis. 2000. Conversaciones con Miguel Ángel Asturias. Costa Rica, Editorial Educa. Pág. 30.
6. Barrientos, Alfonso Enrique. 1975. Mario Monteforte Toledo Habla de Letras. Guatemala, "El Imparcial" 22 -11. Pág. 04.
7. Méndez, Francisco. 1984. Cuentos de Joyabaj. Guatemala, Editorial Tipografía Nacional. Pág. 14.
8. Mentón, Seymor. Historia y Crítica de la Novela. Guatemala, Editorial Tipografía Nacional. Pág. 43.
9. Lara, Clara. 1990. Asturias Poeta y Novelista. Guatemala, Editorial Cultura Centroamericana. Pág. 117.
10. Claude Lévi- Strauss. 1965. El Totemismo en la Actualidad. México, Fondo de Cultura Económica. Pág. 149 - 50 y 146 -147.
13. Blandier, G. 1975. Antropológicas. Barcelona, Editorial Península. Pág. 19.



BIBLIOGRAFÍA

- Albizúrez Palma, Francisco y Catalina Barrios y Barrios. 1987. Historia de la Literatura Guatemalteca. Tomos I y II. Guatemala, Editorial Universitaria.
- Alzamora, Margoth. 1975. Historia y Costumbres en Soluna, de Asturias. Guatemala, Facultad de Humanidades.
- Anderson, Imbert. Enrique. 1997. Métodos de Crítica Literaria. Madrid, Ediciones Gredos.
- Arriazar, Roberto. 2004. Literatura Hispanoamericana. Guatemala, Editorial Texdigua.
- Asturias, Miguel Ángel. 2001. Teatro. Guatemala, Editorial Piedra Santa.
- Asturias, Miguel A. 1974. El Teatro de Asturias. Argentina, Editorial Losada.
- Carrera, Margarita. 1977. Soluna, un Teatro Mestizo. Guatemala, Facultad de Humanidades.
- Carrera, Mario Alberto. 1979. La Poesía en Soluna. Guatemala, Facultad de Humanidades.
- Carrera, Mario Alberto. 1999. Como era Miguel Ángel Asturias. Guatemala, Editorial Cultura.
- Castagnino, Raúl. 1996. El Análisis Literario. Argentina, Editorial Ateneo.
- Chajón Aguilar, Flor de María. 2000. El Teatro como Medio de Comunicación y Catarsis. Tesis de Licenciada en Ciencias de la Comunicación. Guatemala. Universidad San Carlos de Guatemala, Escuela de Ciencias de la Comunicación.
- Chávez Zepeda. Juan José. 2003. Como Elaborar Proyectos de Investigación. Tercera Edición, Guatemala, Editorial Universitaria.
- Claude, Levi-Strauss. 1996. Mitologías Lo Crudo y Lo Cocido I. México, Editorial FCE.

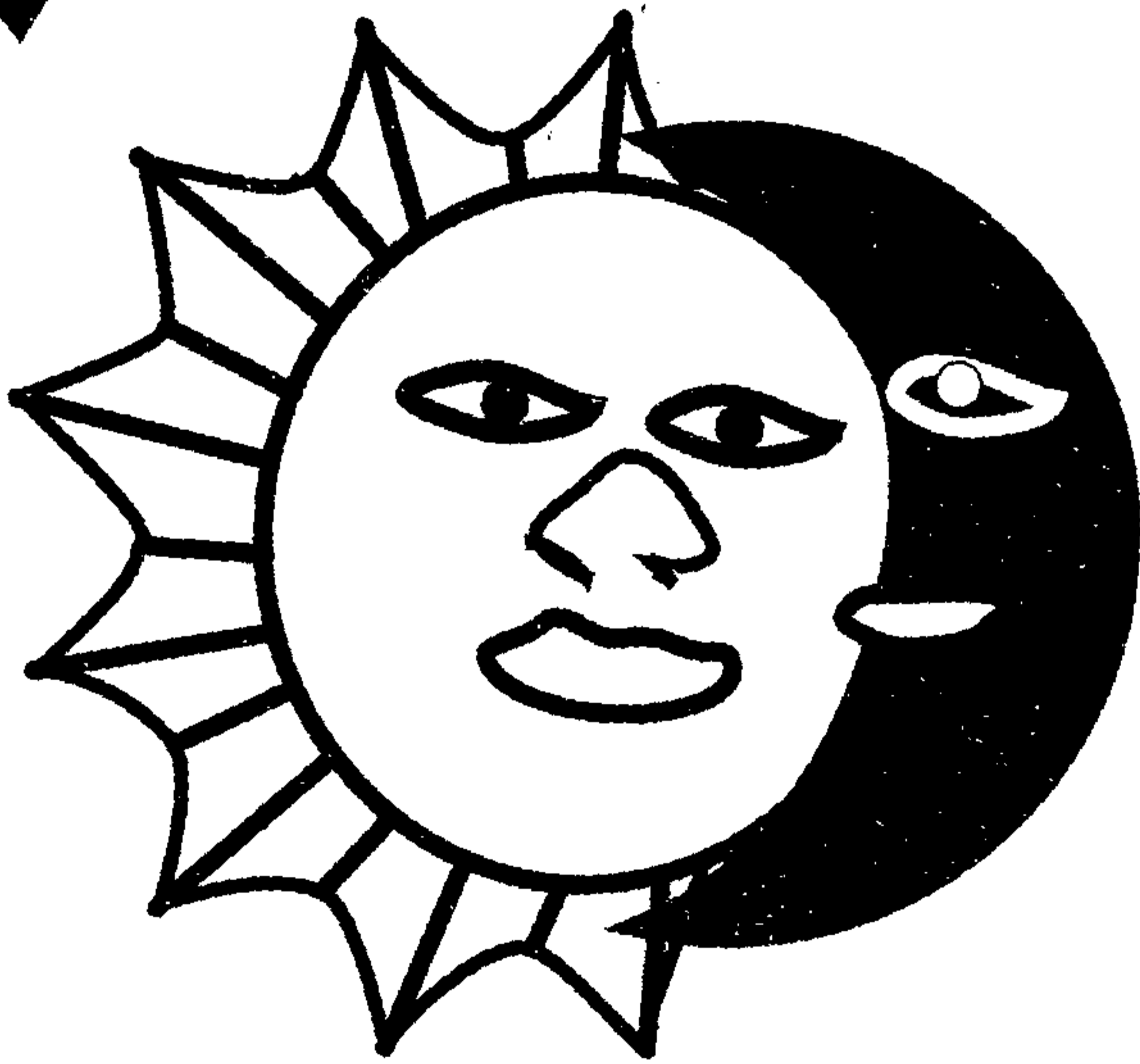


- Contreras Alemán, Walter Alfonso. 2000. Análisis de Mitos y Símbolos en la Publicidad con Rasgos Pornográficos. Tesis de Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Guatemala. Universidad San Carlos de Guatemala, Escuela de Ciencias de la Comunicación.
- Diccionario Enciclopédico Ilustrado, 1995. España, Aglo Ediciones.
- Eco, Umberto. 1978. La Estructura Ausente. Barcelona, Editorial Lumen.
- Gerald, Martín. 2004. Historia de la Literatura Hispanoamericana y Española. México, Editorial Trillas.
- Gil, Luis. 1985. Transmisión Mítica. España, Editorial Planeta.
- Guerin, Wilfred. 1988. Método Semiológico y Critica Literaria. Argentina, Editorial Marymar.
- Hernández Rustrían, Carlos Gustavo. 2002. Informes del Reino de la Metáfora. Guatemala, Grupo Literario El Killer Queen Club.
- Kowsan, Tadeusz. 1997. La Semiología y los 13 signos del Teatro hacia una Semiología del Arte del Espectáculo. Guatemala, Editorial de Ciencias de la Comunicación (USAC).
- Lara, Celso. 1990. Leyendas y Casos de la Tradición Oral de la Ciudad de Guatemala. Fondo de Cultura Económica. Editorial Universitaria.
- López Morales, Aída Cristina. 2002. Semiología de los Premios Nobel de Literatura Latinoamericanos. "Análisis de las Imágenes Recurrentes". Tesis de Licenciada en Ciencias de la Comunicación. Guatemala. Universidad San Carlos de Guatemala, Escuela de Ciencias de la Comunicación.
- López, Rafael. 1995. Introducción a los Estudios Literarios. Madrid, Editorial Cátedra.
- Martínez, Julio. 1999. Asturias y su Obra. Madrid, Editorial Cátedra.
- Melgar, Luis Alexander. 2004. Etapas a Seguir en el Desarrollo del Proyecto de Investigación y Guía para la Presentación del Informe del Proyecto. Quinta Edición, Guatemala, Textos y Formas Impresas.
- Mérida González, Aracelly Krisanda. 2000. Guía para Elaborar y Presentar el Proyecto de Tesis. Guatemala, Arcasari.

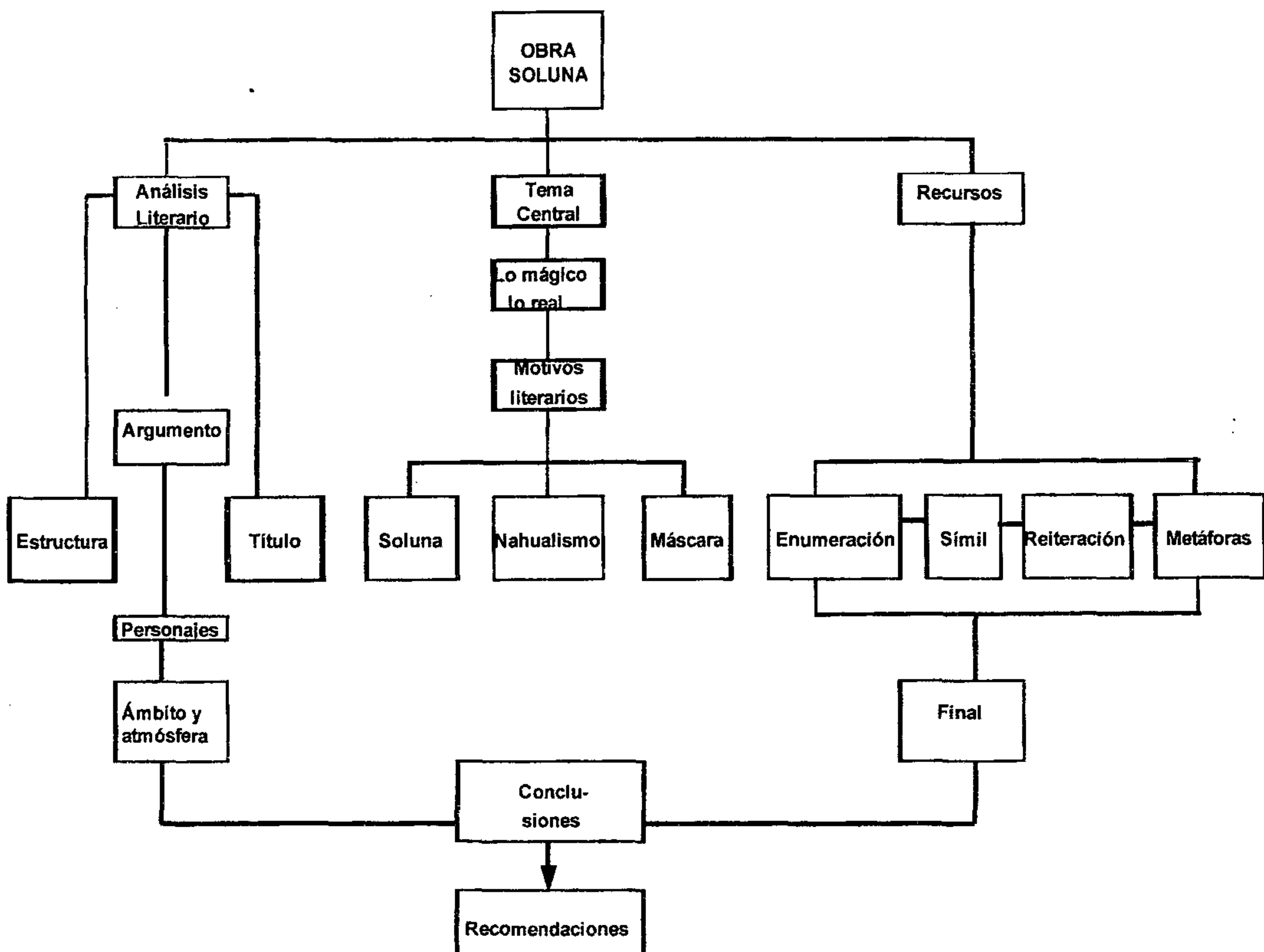


- Muñoz Meany, Enrique. 1968. *Perceptiva Literaria Guatemalteca*. Guatemala, Editorial Tipografía Nacional.
- Patrice, Pavis. 1998. *Diccionario del Teatro*. Primera Edición, México, Ediciones Paidós.
- Sandoval, Francisco. 1988. *La Cosmovisión Maya-Quiché en el Popol Vuh*. Guatemala, Editorial Cultura.
- Santamaría, Andrés. 2001. *Diccionario de Sinónimos y Antónimos*. Guatemala, Editorial Ramón Sopera Barcelona.
- Velásquez Rodríguez, Carlos Augusto. 1999. *Semiótica Teoría de la Mentira*. Segunda Edición, Guatemala, Ediciones de la Posguerra.
- 1998. *Obras Escogidas de Wilfred Guerin*. Madrid, Editorial Cátedra.

ANEXOS



Esquema de la Obra Soluna con Base a la Propuesta Semiológica Estilística de Wilfred Guerin
(Exponencial o Simbólico)



GLOSARIO

ALITERACIÓN: Figura de dicción que consiste en la repetición de uno o más sonidos en distintas palabras. Relaciona entre sí las palabras que ofrecen identidad parcial de sonidos.

ARGUMENTO: También llamado fábula o historia, es la secuencia de acciones o sucesos que ocurren en una narración.

COMEDIA: Suceso de la vida real, capaz de interesar y de mover a risa. // Teat. Y Lit. Poema dramático de enredo y desenlace festivo o placentero, cuyo efecto es frecuentemente corregir los usos y costumbres, pintando los errores, vicios o extravagancias de los hombres.

DRAMA: Obra literaria propia para ser representada. Poema dramático que tiene como asunto un conflicto de la vida humana y en su acción y desenlace participa de las condiciones de la tragedia y de la comedia.

ENUMERACIÓN: Figura de construcción que permite el desarrollo del discurso mediante el procedimiento que consiste en acumular expresiones que significan una serie de todos o conjuntos, o bien una serie de partes (aspectos, atributos, circunstancias, acciones, etc) de un todo.

ESTRUCTURA: Un esquema o modelo formal de palabras, imágenes, acciones o ideas.

EXPONENTE: En una obra literaria, signo o símbolo que apunta hacia un patrón de **significado**, una idea recurrente o una emoción o una actitud. Puede servir como clave para una apreciación mucho más profunda de la obra.

METÁFORA: Figura importante que afecta al nivel léxico-semántico de la lengua y que tradicionalmente solía ser descrita como un tropo de dicción o de palabra (a pesar de que siempre involucra a más de una de ellas) que se presentan como una comparación abreviada y elíptica (sin el verbo).

MITO: Relato popular o literario en el que intervienen seres sobre humanos y se desarrollan acciones imaginarias; idealización de un hecho o de un personaje histórico de caracteres extraordinarios; idea teoría doctrina que expresa los sentimientos de una colectividad; utopía, fantasía.

ONOMATOPEYA: Expresión cuya composición fonética produce un efecto fónico que sugiere la acción o el objeto significado por ella, debido a que entre ambos existe una relación a la que tradicionalmente se ha aludido llamándola imitación, diciendo que los onomatopeyas imitan los sonidos significados por ellas: tic-tac, cloquear, aullido, rugido, piar, roncar, borbotón, maullido, ronronear, quiquiríqui, turbulento, etc.

REITERACIÓN: Este surge en forma de repetición de palabra o de estructura sintácticas (frase, oraciones, construcciones, proposiciones. Se le utiliza para describir, narrar y presentar rasgos y mociones de personajes.

RITMO TRIMEMBRE: Es un tipo particular de reiteración que aparece en la obra de Asturias. La triple reiteración de una palabra o de una estructura sintáctica, identificada con el nombre de ritmo (o frase) trimembre. Este ritmo (y la reiteración toda) constituye un rasgo que puede apreciarse en los grandes textos indígenas, particularmente en el Popol-Vuh. Asturias lo utiliza con especial riqueza en aquellas obras que más se nutren en el mundo de la cosmogonía Maya-Quiché, o que mayor presencia de lo mágico contienen y en pasajes de otras obras que reúnen ambas características.

SÍMBOLO: Imagen, objeto o acción que se hallan cargados de significado por encima de su valor denotativo; Figura o divisa con la que se representa un concepto moral o intelectual, por alguna semejanza o correspondencia que el entendimiento percibe entre el concepto y la imagen. Los símbolos pueden ser directos o indirectos, si lo representado en ellos es la misma cosa aludida o algo que la menciona, indica o designa.

SURREALISMO: Movimiento literario y artístico de los años 20 y 30, que intenta expresar el pensamiento puro con exclusión de toda lógica o preocupación ética. Los surrealistas buscaban sobrepasar la realidad convencional para explorar los límites entre lo racional y lo irracional. Para exteriorizar la realidad del subconsciente, su arte poético incluye la libre asociación de imágenes imprevistas, desordenadas y aparentemente incongruentes de manera que refleje la casual sucesión de hechos y memorias de los sueños.

DATOS BIOGRÁFICOS DE WILFRED GUERIN

Estudioso, investigador y escritor. Nacido en Valparaíso Chile. Su pensamiento crítico se sitúa entre las corrientes ideológicas de la época moderna, especialmente el estructuralismo y el funcionalismo.

Ha escrito gran cantidad de artículos relacionados con la lingüística y la semiología. Ha estructurado los conceptos de la crítica estilística en función de una mejor comprensión y sistematización de los mismos. Su búsqueda y sus constantes investigaciones han dado fruto en el complejo campo de los estudios literarios- semiológicos. Uno de sus grandes méritos es el de haber despojado a la crítica estructuralista del tecnicismo estéril y ampuloso. Su fórmula creadora parte de la sencillez y la claridad de los conceptos y puntos de partida para la interpretación objetiva de la obra literaria, la cual es concebida por Guerin como un hecho semiológico, porque esta es susceptible de análisis.

Guerin es un teórico muy importante dentro de los connotados teóricos analíticos de América Hispana. Ha participado en seminarios y conferencias alrededor del mundo. Se reconoce dentro de los mejores exponentes de la crítica semiótico-literario de estos tiempos. También se ha desempeñado como catedrático en distintas universidades, en las que ha dejado sentado precedentes del carácter epistemológico de la semiología.

Se reconoce también ha este estudioso sus dotes didáctico pedagógicos fruto de una preparación en diversas escuelas y universidades de América y del mundo, además de su ardua preparación como autodidacta.

En la complejidad de las ciencias sociales Guerin ha hecho aportes también en otras disciplinas como la lingüística, la sociología, la filosofía y la antropología. Pero la mayoría de sus aportes hacen hincapié en la semiología, disciplina esta que se ha visto con el caudal teórico-técnico-metodológico del investigador al cual nos hemos venido refiriendo .

Guerin recopiló gran cantidad de mitos y símbolos de las viejas y sabias culturas, esas esencias han conformado aun más su espíritu inquieto. Es además un catador muy fino de la literatura española de distintas épocas y escuelas literarias. Su formación en este campo también ha contribuido al fortalecimiento de su ojo observador y han enriquecido su pluma, de la que ha surgido propuestas de un nivel elevado cuyo parangón son los maestros de la crítica como Eco, Raúl Bueno y Desiderio Blanco. Cabe mencionar que en su propuesta Exponencial se rastrea mucho del espíritu de los citados investigadores.

ESTUDIO GENERAL BIBLIÓGRAFICO DE LA OBRA ASTURIANA

TEATRO

- Emulo Lipolidón.** 1935. Guatemala, Tipografía América.
Alclasán. 1940. Guatemala, Tipografía América.
Soluna. 1955. Argentina, Editorial Losada.
La audiencia de los Confines. 1957. Argentina, Editorial Ariadna.
Cuculcán. 1961. Argentina.
Chantaje. 1964. Argentina, Editorial Losada.
Dique Seco. 1964. Argentina, Editorial Losada.

POESÍA

- Rayito de Estrella.** 1929. París, Editorial Amerique Latine.
Sonetos. 1936. Guatemala, Tipografía América. Edición fuera de comercio de 69 ejemplares patrocinados por el Licenciado Eugenio Silva Peña.
Con el Rehén en los Dientes. 1942. Guatemala, (Canto a Francia con motivo del 14 de julio de 1942, con dibujo del Ing. Enrique Pérez de León).
Anoche 10 de marzo de 1543. 1943. Guatemala, Tipografía América, (canto a Guatemala con motivo del cuarto centenario de su fundación).
Sien de Alondra. 1949. Argentina, Editorial Argos.
Ejercicios Poéticos en forma de Soneto sobre Temas de Horacio. 1951. Argentina, Editorial Botella al Mar.
Alto es el Sur. Abril de 1952. Argentina, Talleres Moreno.
Bolívar. 1955. El Salvador, Editorial del Ministerio de Cultura.
Clarivigilia Primavera. 1965. Argentina, Editorial Losada.
Sonetos de Italia. Marzo 1965. Milano, Ediciones de L'stituto Editoriale Cisalpino.

NARRATIVA

- Leyendas de Guatemala.** 1930. Madrid, Editorial Oriente.
El Señor Presidente. 1946. México, Ediansa.
Hombres de Maíz. 1949. Argentina, Editorial Losada.
Viento Fuerte. 1950. Guatemala, Editorial del Ministerio de Educación Pública.
Leyendas del Volcán. 1954. Argentina, Editorial Losada.
Weekend en Guatemala. 1956. Argentina, Editorial Goyanarte.
Los Ojos de los Enterrados. 1956. Argentina, Editorial Losada.
El Alhajadito. 1961. Argentina, Editorial Goyanarte.
Mulata de Tal. 1963. Argentina, Editorial Losada.

Rumania. 1965. Su Nueva Imagen.

El Espejo de Lida Sal. 1967. México, Editorial Siglo XXI.

ENSAYO

El Problema Social del Indio. Tesis. Diciembre de 1923. Guatemala, Tipografía Sánchez & de Guise.

Arquitectura de la Vida Nueva. 1928. París, Ensayos y Conferencias, Editorial Gobaud de Guatemala.

Carta Aérea a mis Amigos de América. 1952. Buenos Aires, Opúsculo.