

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

**LOS TRECE SIGNOS DEL TEATRO APLICADOS A LA  
OBRA TEATRAL “EN LA DIESTRA DE DIOS PADRE”**

**MAYRA BEATRIZ ILEANA CHÁVEZ GARCÍA**



GUATEMALA, ABRIL DE 2010

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

**LOS TRECE SIGNOS DEL TEATRO APLICADOS A LA  
OBRA TEATRAL “EN LA DIESTRA DE DIOS PADRE”**

Trabajo de Tesis presentado por

**MAYRA BEATRIZ ILEANA CHÁVEZ GARCÍA**

Previo a optar al título de:  
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

Asesora de tesis  
Licenciada María Imelda González Esquite

GUATEMALA, ABRIL DE 2010



**DIRECTOR**

M.A. Gustavo Bracamonte

**CONSEJO DIRECTIVO**

**REPRESENTANTES DOCENTES**

Lic. Julio Moreno  
M.A. Fredy Morales

**REPRESENTANTES ESTUDIANTILES**

Adriana Leticia Morataya Castañeda  
Milton Giovanni Lobo

**SECRETARIO**

Lic. Axel Amílcar Santizo

**TRIBUNAL EXAMINADOR**

Licda. María Imelda González Esquite (Presidenta)  
M.A. Amanda Ballina (Revisora)  
Licda. Miriam Yucuté (Revisora)  
M.A. Jairo Alarcón (Examinador)  
Lic. Carlos Velásquez (Examinador)  
M.A. Donaldo Vásquez (Suplente)



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

Guatemala, 11 de agosto de 2009  
Dictamen aprobación 54-09  
Comisión de Tesis

Estudiante  
**Mayra Beatriz Ileana Chávez García**  
Escuela de Ciencias de la Comunicación  
Ciudad de Guatemala

Estimado(a) estudiante Chávez:

Para su conocimiento y efectos, me permito transcribir lo acordado por la Comisión de Tesis en el inciso 1.7 del punto 1 del acta 04-2009 de sesión celebrada el 11 de agosto de 2009 que literalmente dice:

**1.7 Comisión de Tesis acuerda: A) Aprobar a la estudiante Mayra Beatriz Ileana Chávez García, carné 200317935, el proyecto de tesis LOS TRECE SIGNOS DEL TEATRO APLICADOS A LA OBRA DE TEATRO "EN LA DIESTRA DE DIOS PADRE" B) Nombrar como asesor a: Licda. María Imelda González Esquite.**

Asimismo, se le recomienda tomar en consideración el Artículo número 5 del REGLAMENTO PARA LA REALIZACIÓN DE TESIS, que literalmente dice:

... "se perderá la asesoría y deberá iniciar un nuevo trámite, cuando el estudiante decida cambiar de tema o tenga un año de habersele aprobado el proyecto de tesis y no haya concluido con la investigación." (lo subrayado es propio).

Atentamente,

**ID Y ENSEÑAD A TODOS**

  
M.A. Aracelly Mérida  
Coordinador Comisión de Tesis



Copia: Comisión de Tesis  
AM/Ingrid C.



251-09

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

Guatemala, 14 de octubre de 2009  
Comité Revisor/NR  
Ref. CT-Akmg 55-2009

Estudiante  
**Mayra Beatriz Ileana Chávez García**  
Carné 200317935  
Escuela de Ciencias de la Comunicación  
Ciudad Universitaria, zona 12.

Estimado(a) estudiante **Chávez**:

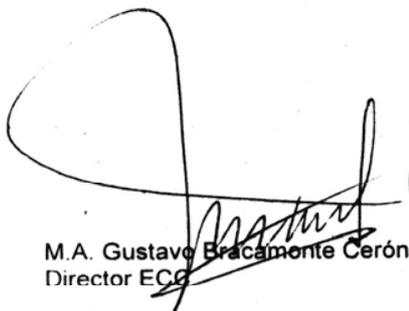
De manera atenta nos dirigimos a usted para informarle que esta comisión nombró al COMITÉ REVISOR DE TESIS para revisar y dictaminar sobre su trabajo: *Los trece signos del teatro aplicados a la obra de teatro En la diestra de Dios Padre*, previo a optar al GRADO DE LICENCIADO(A) EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN.

Dicho comité debe rendir su dictamen en un plazo no mayor de 15 días calendario a partir de la fecha de recepción y está integrado por los siguientes profesionales:

Licda. María Imelda González Esquite, presidenta  
M.A. Amanda Ballina, revisora  
Licda. Miriam Yucuté, revisora

Atentamente,

**ID Y ENSEÑAD A TODOS**

  
M.A. Gustavo Bracamonte Cerón  
Director ECC



  
M.A. Aracelly Mérida  
Coordinadora Comisión de Tesis



Adjunto: fotocopia del informe final de tesis. Se adjunta boleta de evaluación.  
Copia: archivo.  
AM/GB/Eunice S.



## Autorización informe final de tesis por terna revisora

Guatemala, 22 de enero de 2010

M.A.  
Aracelly Mérida  
Coordinadora Comisión de Tesis  
Escuela de Ciencias de la Comunicación  
Edificio Bienestar Estudiantil, 2do. Nivel.  
Ciudad Universitaria, zona 12

Distinguida M.A. Mérida:

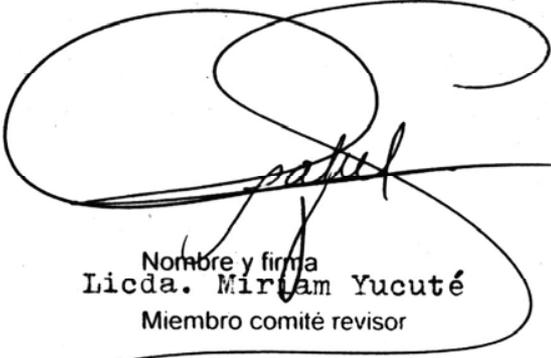
Atentamente informamos a usted que el (la) estudiante Mayra Beatriz Ileana  
Chávez García, carne 200317935

ha realizado las correcciones y recomendaciones a su TESIS, cuyo título final es:  
LOS NUEVE SIGNOS DEL TEATRO APLICADOS A LA OBRA DE TEATRO  
"EN LA DIESTRA DE DIOS PADRE"

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

  
Nombre y firma  
M.A. Amanda Ballina  
Miembro comité revisor

ID Y ENSEÑAD A TODOS

  
Nombre y firma  
Licda. Miryam Yucuté  
Miembro comité revisor

  
Nombre y firma  
Licda. María Imelda González Esquite  
Presidente(a) comité revisor



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

Guatemala, 23 de febrero de 2010  
Tribunal Examinador de Tesis/N.R.  
Ref. CT-Akmg- No. 08 -2010

Estudiante  
**Mayra Beatriz Ileana Chávez García**  
Carné **200317935**  
Escuela de Ciencias de la Comunicación  
Ciudad Universitaria, zona 12

Estimado(a) estudiante **Chávez:**

Por este medio le informamos que se ha nombrado al tribunal examinador para que evalúe su trabajo de investigación con el título **LOS TRECE SIGNOS DEL TEATRO APLICADOS A LA OBRA DE TEATRO EN LA DIESTRA DE DIOS PADRE**, siendo ellos:

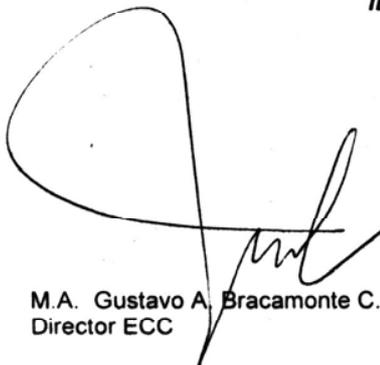
Licda. **María Imelda González Esquite**, presidenta.  
M.A. **Amanda Ballina**, revisora.  
Licda. **Miriam Yucuté**, revisora.  
Lic. **Jairo Alarcón**, examinador.  
Lic. **Carlos Velásquez**, examinador.  
M.A. **Donaldo Vásquez**, suplente.

Por lo anterior, apreciaremos se presente a la Secretaría del Edificio M-2 para que se le informe de su fecha de examen privado.

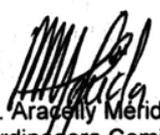
Deseándole éxitos en esta fase de su formación académica, nos suscribimos.

Atentamente,

**ID Y ENSEÑAD A TODOS**

  
M.A. **Gustavo A. Bracamonte C.**  
Director ECC



  
M.A. **Aracelly Mérida**  
Coordinadora Comisión de Tesis



Copia: archivo  
AM/IEunice S.



072-10

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

Guatemala, 17 de marzo de 2010  
**Orden de Impresión/NR**  
Ref. CT-Akmg- No. 10-2010

Estudiante  
**Mayra Beatriz Ileana Chávez García**  
Carné 200317935  
Escuela de Ciencias de la Comunicación  
Ciudad Universitaria, zona 12

Estimado(a) estudiante Chávez:

Nos complace informarle que con base a la **autorización de informe final de tesis por asesor**, donde consta que el estudiante hizo las recomendaciones del tribunal examinador, se emite la orden de impresión de su trabajo de investigación, con el título **LOS TRECE SIGNOS DEL TEATRO APLICADOS A LA OBRA DE TEATRO "EN LA DIESTRA DE DIOS PADRE"**.

Apreciaremos que diez ejemplares impresos sean entregados en la Secretaría General de esta unidad académica ubicada en el 2º. nivel del Edificio M-2, Seis tesis y dos cd's en formato PDF, en la Biblioteca Flavio Herrera y dos tesis y un cd en formato PDF en la Biblioteca central de esta universidad.

Es para nosotros un orgullo contar con un profesional egresado de esta Escuela como usted, que cuenta con todas la calidades para desenvolverse en cualquier empresa en beneficio de Guatemala, por lo que le deseamos toda clase de éxitos en su vida.

Atentamente,

**ID Y ENSEÑAD A TODOS**



  
M.A. Arcelly Mérida  
Coordinadora Comisión de Tesis



  
M.A. Gustavo A. Bracamonte C.  
Director ECC

Copia: archivo  
AM/Eunice S.

Edificio M2,  
Ciudad Universitaria, zona 12.  
Teléfonos: (502) 2476-9926  
(502) 2443-9500 extensión 1478  
Fax: (502) 2476-9938  
[www.comunicacionusac.com.gt](http://www.comunicacionusac.com.gt)



## DEDICATORIA

### **A Dios**

"¿Qué te puedo dar? Que no me hayas dado tú. ¿Qué te puedo decir? Que no me hayas dicho tú. ¿Qué puedo hacer por ti? Si yo no puedo hacer nada si no es por ti, Señor. Porque todo lo que sé, todo lo que soy, todo lo que tengo es Tuyo".

### **A la Santísima Virgen**

"Desde que nací estás junto a mí, y guiada de tu mano, aprendí a decir sí. Al calor de la esperanza nunca se enfrió mi fe, y en la noche más oscura, fuiste luz".

### **A mis Padres**

#### **José Manuel y Rosa Edelmira**

Gracias por tanto amor, paciencia y apoyo incondicional. Gracias por tantas alegrías que hemos compartido y por todos los sacrificios hechos por mí. Les agradezco por enseñarme a ser perseverante y por sembrar en mí la semilla de la fe y el amor a Dios y la Virgen María.

### **A mi Hermana**

#### **Ana María**

Gracias por la confianza y el apoyo que siempre me demuestras. Que Dios los siga colmando de bendiciones, a ti, a Chrystian y a Mario Fernando de Jesús (mi futuro sobrino).

### **A mi Abuelita**

#### **Angelita**

Por tu total abnegación, tus oraciones y amor. Por ser digno ejemplo de caridad, porque cada acción, cada detalle, cada instante que nos regalas, siempre nos entregas tu corazón. Te quiero mucho.

### **A mi Abuelito**

#### **Manuel Lisandro**

Por haberme brindado la oportunidad de verte hacer lo que más te ha apasionado en la vida, de verte en escena, "Haciendo Teatro" y por heredarme esa pasión por el Arte Dramático.

### **A mis Tías Elo y Raquelita, y a la Familia Chávez de León**

Por sus oraciones, su apoyo, comprensión y colaboración. Por preocuparse y estar pendientes de mí, sin importar la distancia.

### **A la Familia Consuegra Mollinedo:**

Gracias por todas sus finezas, generosidad, colaboración y sus oraciones.



**A mi Amor**

**Gerber Alberto Consuegra**

Gracias por regalarme a través de tus miradas, tus sonrisas, tus palabras y acciones, "tanto amor", porque me lo demuestras estando junto a mi a cada instante, en la buenas y en las malas. Gracias por enseñarme que la belleza de las personas no está en la perfección, sino en las imperfecciones, que son las que nos hacen únicos.

## **AGRADECIMIENTOS**

**A la Escuela de Ciencias de la Comunicación**

Por ser el centro que me albergó durante estos años.

**A mi Asesora**

**Imelda González**

Gracias por su apoyo, consejos y paciencia desde que inició este proyecto.

**Al Teatro de la Universidad Popular**

**En especial a René Molina y Nery Aguilar**

Por haberme brindado la oportunidad y el apoyo para la elaboración de este material.



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



<b>RESUMEN</b>	<b>1</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>2</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	<b>3</b>
<b>1. MARCO CONCEPTUAL</b>	<b>4</b>
1.1. TÍTULO DEL TEMA	4
1.2. ANTECEDENTES	4
1.3. JUSTIFICACIÓN	4
1.4. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	5
1.5. ALCANCES Y LÍMITES	5
<b>CAPÍTULO 2</b>	<b>6</b>
<b>2. MARCO TEÓRICO</b>	<b>7</b>
<b>2.1. SEMIÓTICA Y SEMIOLOGÍA</b>	<b>7</b>
2.1.1. Desarrollo Histórico de la Semiología	7
2.1.2. Desarrollo Histórico de la Semiótica	7
2.1.3. Semiología y Semiótica	7
<b>2.2. EL SIGNO</b>	<b>8</b>
2.2.1. Clasificación del Signo	8
2.2.2. Componentes del Signo	9
2.2.3. Categorías del Signo	10
2.2.4. Niveles del Signo	11
2.2.5. Denotación y Connotación	12
<b>2.3. EL TEATRO</b>	<b>12</b>
2.3.1. Historia del Teatro	12
2.3.2. Historia del Teatro en Guatemala	13
2.3.3. La Universidad Popular	16
2.3.4. El Teatro o Género Dramático	22
2.3.5. Influencia Social del Drama	27
<b>2.4. LA SEMIOLOGÍA DEL ESPECTÁCULO</b>	<b>27</b>
2.4.1. Historia de la Semiología del Teatro	28
2.4.2. La Semiología del Teatro	28
2.4.3. El Signo Teatral	28
<b>2.5. EN LA DIESTRA DE DIOS PADRE</b>	<b>36</b>
2.5.1. La Obra	36
2.5.2. El Autor "Tomás Carrasquilla"	36
2.5.3. El Adaptador "Enrique Buenaventura"	37
2.5.4. Argumento de la Obra	37



<b>CAPÍTULO 3</b>	<b>39</b>
<b>3. MARCO METODOLÓGICO</b>	<b>40</b>
<b>3.1. MÉTODO O TIPO DE INVESTIGACIÓN</b>	<b>40</b>
<b>3.2. DESCRIPCIÓN DE LA METODOLOGÍA</b>	<b>40</b>
<b>3.3. OBJETIVOS</b>	<b>40</b>
<b>3.4. TÉCNICA</b>	<b>40</b>
<b>3.5. INSTRUMENTO</b>	<b>40</b>
<b>CAPÍTULO 4</b>	<b>41</b>
<b>4. ANÁLISIS DE LOS TRECE SIGNOS DEL TEATRO</b>	<b>42</b>
<b>4.1. DESCRIPCIÓN DE LOS ACTOS POR ESCENAS</b>	<b>42</b>
<b>4.2. CUADRO COMPARATIVO DE LOS SIGNOS</b>	<b>44</b>
<b>4.3. DESCRIPCIÓN DEL CUADRO COMPARATIVO</b>	<b>45</b>
<b>4.4. ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LOS SIGNOS DEL TEATRO</b>	<b>47</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>58</b>
<b>RECOMENDACIONES</b>	<b>59</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>60</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>63</b>
<b>Anexo 1</b> Guía de Entrevista	
<b>Anexo 2</b> Cuadro de apariciones de personajes por escenas	
<b>Anexo 3</b> Modelos de cuadros comparativos	
<b>Anexo 4</b> Cuadro de Resumen	
<b>Anexo 5</b> Glosario	



## RESUMEN

**UNIVERSIDAD:** San Carlos de Guatemala.

**UNIDAD ACADÉMICA:** Escuela de Ciencias de la Comunicación

**TÍTULO:** Los trece signos del teatro aplicados a la obra teatral "En la Diestra de Dios Padre".

**AUTORA:** Mayra Beatriz Ileana Chávez García

**PROBLEMA INVESTIGADO:** ¿Qué signos del teatro sobresalen en la obra teatral "En la Diestra de Dios Padre?". Presentada en el Teatro "Manuel Galich" de la Universidad Popular, en la temporada junio 19 a julio 26 de 2009.

**OBJETIVO:** Identificar los signos del teatro en la obra teatral "En la Diestra de Dios Padre", dirigida por Nery Aguilar, presentada en el Teatro "Manuel Galich" de la Universidad Popular.

### **PROCEDIMIENTO PARA OBTENER DATOS E INFORMACIÓN:**

Se realizó una investigación bibliográfica y documental en: Biblioteca Central - Universidad de San Carlos de Guatemala, Biblioteca "Flavio Herrera" - Escuela de Ciencias de la Comunicación, Biblioteca "Cesar Brañas" - Universidad de San Carlos de Guatemala, y Biblioteca "Academia de Geografía e Historia de Guatemala"

Así mismo se obtuvo información de: Documento brindado por el señor René Molina, Secretario General de la Universidad Popular, entrevista al Maestro Manuel Lisandro Chávez Blanco. Libros y documentos personales e Internet

Se utilizó el método analítico descriptivo, puesto que consistió en la descomposición o división de la obra dramática en varias unidades para describir y comparar los signos del teatro que se identificaron en la obra "En la Diestra de Dios Padre"

Se observó la obra teatral, luego se describió los actos por escenas de la obra de teatro "En la Diestra de Dios Padre" y se identificó los signos del teatro que más sobresalen en la obra teatral, y se analizó cada uno de ellos y el papel que juega dentro de la obra. Para ello, se procedió a elaborar un cuadro comparativo en donde se clasificó cada signo, según el personaje y la utilización que este hizo de los mismos.

### **RESULTADOS OBTENIDOS Y CONCLUSIONES:**

En la obra teatral "En la Diestra de Dios Padre" se identificó los trece signos del teatro, de los cuales la mímica, el movimiento escénico, el traje, el gesto, el peinado y el accesorio son los que más sobresalen, en cambio, la palabra, el tono, el maquillaje, el sonido, la iluminación, el decorado y la música, son los signos que menos sobresalen. A pesar de ello, se considera que los signos del teatro no trascendieron en la obra, demeritando la calidad de la misma.

La obra teatral "En la Diestra de Dios Padre" contó con treinta y ocho escenas cada acto, según la lógica dramática, y el personaje con mayor participación en más escenas es el Viejo Limosnero, y el que tiene menos participación es el Mendigo 3.



## INTRODUCCIÓN

El egresado de la carrera de Licenciatura de Ciencias de la Comunicación debe considerar el Análisis Semiológico como una herramienta para la investigación.

Partiendo de que la Semiología ha sido concebida, por Saussure, como “una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social”, entendiéndola en la actualidad como la ciencia que estudia los procesos de comunicación, y tomando en cuenta que el ser humano vive en un mundo saturado de signos, se consideró llevar a la práctica el Análisis Semiológico.

El carácter del Análisis Semiológico asegura su objetividad, asimismo, puede dar apreciaciones de tipo emotivo, cuando el objeto de análisis es una obra de arte, o un hecho histórico, político entre otros.

El teatro es una de las expresiones artísticas más enriquecedoras en la utilización de signos verbales y signos no verbales, así también en la transformación de los signos naturales en signos artificiales.

Se decidió tomar como objeto de estudio una obra de teatro al azar; y tomando como base la Semiología Aplicada de los trece signos del teatro planteados por Tadeusz Kowsan. De allí que el presente estudio tenga por tema: “Los trece signos del teatro aplicados a la obra teatral “En la Diestra de Dios Padre”.

La tesis se estructuró en cuatro capítulos desarrollados de la siguiente forma:

Capítulo I, **Marco Conceptual**: contiene el título del tema, los antecedentes, la justificación, el planteamiento del problema, alcances y límites.

Capítulo II, **Marco Teórico**: constituye los aspectos importantes sobre la Semiología y la Semiótica, el Signo, El Teatro o Género Dramático,

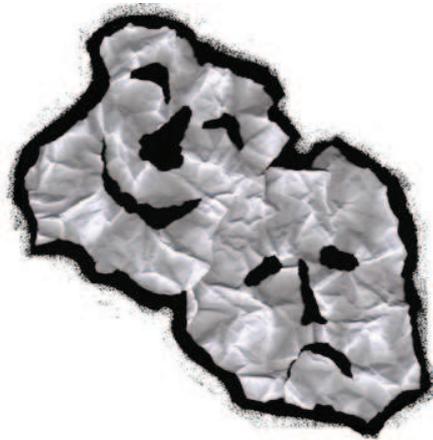
Capítulo III, **Marco Metodológico**: incluye el método empleado en la investigación, los objetivos, las técnicas y los instrumentos,

Capítulo IV, **El Análisis**: da inicio con la observación de la obra teatral, por parte del investigador. Describe la obra, identifica los signos del teatro, analiza cada uno de ellos y el papel que juega dentro de la obra. Para identificar la importancia que cada uno de los signos tenía en la obra se procedió a elaborar un cuadro comparativo en donde se clasificó cada signo, según el personaje y la utilización que este hizo de los mismos.



## CAPÍTULO 1

# MARCO CONCEPTUAL





## 1. MARCO CONCEPTUAL

### 1.1. TÍTULO DEL TEMA

Los trece signos del teatro aplicados a la obra teatral "En la Diestra de Dios Padre".

### 1.2. ANTECEDENTES

En el tesario de la Escuela de Ciencias de la Comunicación se encontraron investigaciones en las que se aplican los trece signos del teatro, pero con otra finalidad o como apoyo, y no como objetivo de estudio. Estas son:

-  "El Teatro como sistema de comunicación cultural: Códigos y signos teatrales utilizados en la obra El Rabinal Achí (El Varón de Rabinal) ballet-drama de los indios K'iche de Guatemala" elaborada por Carlos Rubén Galindo Barrera, de octubre de 2004.
-  "Aplicación de seis signos del teatro en la Locución interpretativa radial", bajo la autoría de Reina Elizabeth Estrada Estrada, de noviembre de 2003.
-  Otra tesis que se encontró pero con relación a Universidad Popular, es la que tiene por título "La crítica social del Teatro de la Universidad Popular durante el Conflicto Armado Interno en Guatemala", con autoría de Mabell Karina Guerra Moran, de enero de 2007.
-  De la Facultad de Humanidades, la tesis con título: "Importancia del Grupo Diez en el Teatro Guatemalteco Contemporáneo" de la autoría de Mario Augusto Ruiz Mendizábal, de mayo 1985.
-  De la Facultad de Arquitectura, la tesis con título: "Análisis de la forma del Teatro Nacional de Guatemala" de Sergio Haroldo Méndez Santizo, 1991.

### 1.3. JUSTIFICACIÓN

Se aplicarán los trece signos del teatro para analizar una obra de teatro, logrando así una clara manifestación del objetivo funcional y utilitario de la Semiología.

Tomando en cuenta que la Semiología estudia los procesos de comunicación, se torna importante por el papel que juega en el ser humano; que vive en un mundo cargado de signos. Por ello resulta práctico aplicar la Semiología a una de las expresiones artísticas más enriquecedoras en la utilización de signos verbales y signos no verbales, como lo es el Teatro.

Es de gran necesidad realizar este tipo de análisis, en los que se plasme la relevancia de los signos en cuanto al entorno cultural en el que se vive. Por lo que se debe considerar que la Semiología es determinante en la formación académica y profesional de todo comunicador social. Y es por medio de la elaboración de estos estudios, que se le brinda apoyo a los estudiantes y egresado de la Escuela de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de San Carlos de Guatemala; así también a las personas involucradas en el medio artístico.



De esta manera se pretende colaborar con la Escuela de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de San Carlos de Guatemala, realizando estudios que contribuyan con el impulso de investigaciones y promueva el desarrollo y la formación de todo comunicador social, a quienes podrá servir como material de consulta.

#### **1.4. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

¿Qué signos del teatro sobresalen en la obra teatral "En la Diestra de Dios Padre?"; presentada en el Teatro "Manuel Galich" de la Universidad Popular, en la temporada junio 19 a julio 26 de 2009.

#### **1.5. ALCANCES Y LÍMITES**

##### **1.5.1. Geográfica**

La obra teatral fue presentada en el Teatro de la Universidad Popular ubicado en la zona 1 de la ciudad capital de Guatemala, la que estaba dirigida a jóvenes y adultos.

##### **1.5.2. Temporal**

Análisis que se realizó mediante la observación de tres presentaciones durante la temporada junio 19 a julio 26 de 2009; y con el apoyo audiovisual que se tomó, previamente autorizado por el director Nery Aguilar.

##### **1.5.3. Institucional**

Teatro "Manuel Galich" de la Universidad Popular



## CAPÍTULO 2

# MARCO TEÓRICO





## **2. MARCO TEÓRICO**

### **2.1. SEMIÓTICA Y SEMIOLOGÍA**

Los indicios de tratados sobre Semiótica o Semiología, se remontan desde los tiempos de Aristóteles, ya que éste incursionó en el campo semiótico al ocuparse de varios ámbitos de la comunicación y el signo.

Su replanteamiento se dio con la Semiología de Saussure, que es de base lingüista; que se ocupa de los campos de análisis semántico y el sintáctico; y la Semiótica de Pierce que es de base lógica, que se ocupa también del campo pragmático.

#### **2.1.1. Desarrollo Histórico de la Semiología**

LA SEMIOLOGÍA (del griego semeion, que significa signo) nace en el año de 1916, en Ginebra, Suiza, con el lingüista Ferdinand de Saussure (1857-1913). Concebida como "una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social". Guiraud, Pierre. (1991. 7p.). Ciencia que enseña en que consisten los signos y las leyes que lo rigen.

Saussure realizó un interesante estudio en cuanto a la naturaleza del signo verbal, a quien lo concibe como la unión entre un significado y un significante, componentes que constituye la teoría del signo. El lingüista europeo, Roland Barthes, es considerado como el principal fundador de la semiología moderna, puesto que en Europa fue el principal precursor de la propuesta de Saussure; al llevar a la práctica la teoría del signo

#### **2.1.2. Desarrollo Histórico de la Semiótica**

Casi simultáneamente a la Semiología, nace en Norte América LA SEMIÓTICA, con el filósofo Charles Sanders Peirce (1839-1914). El norteamericano afirmaba: "por lo que sé, soy un pionero en la tarea de despejar el territorio para abrir el camino de lo que aquí denomino SEMIÓTICA, es decir, la doctrina de la naturaleza esencial y las variantes fundamentales de todas las semiosis posibles". Pedroni, Ana María. 2004. 25p.).

Pierce le dio mayor dinamismo al proceso de significación del signo implementándole el elemento "Referente" a los elementos "Significado y Significante", a lo que posteriormente se llamó "La Tricotomía de Pierce".

#### **2.1.3. Semiología o Semiótica.**

Aunque hay quienes insisten en tratar por separado los términos, Semiótica para la teoría general del signo y Semiología para la utilización del signo en los diversos dominios de la vida social y su aplicación a diferentes sistemas de signos, no se ha llegado a un consenso ante estas divergencias.

Finalmente, ambos proyectos (el de Peirce y el de Saussure) convergen en el propósito de posibilitar la aprehensión de todo hecho cultural y práctica social. Es por ello que se ha optado por utilizar indistintamente los dos vocablos.



Y para efectos de este estudio, se utilizará el término Semiología, basado en la definición propuesta por Saussure de ser una "ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social".

## 2.2. EL SIGNO

"La noción de signo nace de la inquietud del hombre por sustantivar de alguna manera el mundo de las ideas que posee, como producto de su particular forma de captar y concebir el mundo. En Semiología, existe diversidad de conceptos en torno a la definición de tal término. Pero en esencia, lo importante es que todos llegan a la conclusión de que se trata de una entidad que reproduce teóricamente el concepto de imagen, ya acuñada en la psicología." Interiano, Carlos. (2003. 118p.).

A manera de ilustración, se anotarán algunos conceptos sobre el signo:

- ☺ "Greimas considera al signo como una unidad del plano de la expresión, constituida por la función semiótica, es decir, por la relación de presuposición recíproca (o solidaridad) que se establece entre las magnitudes del plano de la expresión y del plano del contenido (o significado) durante el acto del lenguaje". Velásquez, Carlos (2006. 42p.).
- ☺ "Pierre Guiraud entiende el signo como <<un estímulo o una sustancia sensible – cuya imagen mental está asociada en nuestro espíritu a la imagen de otro estímulo que ese signo tiene por función evocar con el objeto de establecer una comunicación>>". Niño Rojas, Victor. (2004.51p.).

Se habla de signo cuando se cumplen las siguientes condiciones:

- ☺ Un ejemplar de signo tiene que percibirse a través de los sentidos: normalmente en la reproducción repetida tiene que observarse ciertas invariantes.
- ☺ Un signo o bien un ejemplar de signo tiene que aludir a algo o representarlo, cumplir una función determinada; ...indica... más allá de sí mismo, tiene un "significado".
- ☺ Un signo tiene que ser siempre un signo de alguien (de un emisor y un receptor de signos), es decir en el caso de lenguas naturales exigen signos (palabras, morfemas) de un hombre como de un grupo de seres que los usan y entienden como signos.
- ☺ Un signo, en especial signos como elementos de lenguajes naturales- tiene que estar cimentando un sistema semiótico>> (H. Brekle, *Semantik*, Munich, 2ª ed., 1972, pág.47).

### 2.2.1. Clasificación del Signo

La primera de las grandes divisiones de signos a la que se hace referencia es la que distingue entre signos naturales y signos artificiales. Distinción que se encuentra ya en la obra "De doctrina christiana" de San Agustín, quien opone dos géneros de signos, "naturalia" et "data". El criterio de esta distinción es la intencionalidad, por lo que se sitúan en el nivel de la emisión.

Kowsan, Tadeusz. (1997b. 56-57pp.).



### **2.2.1.1. Signos Naturales**

“Están basados en relaciones de fenómenos que se localizan en la naturaleza”. Guiraud, Pierre.(1994.18p) Estos suelen ser indicios que proceden del mundo animado o inanimado, quienes le permiten al receptor relacionar en la mente el proceso efecto-causa. Los signos naturales, no necesariamente tienen que poseer una intencionalidad. Son “aquellos cuya relación con la cosa significada sólo es resultado de las leyes de la naturaleza” Kowsan, Tadeusz. (1997a. 6p).

Particularmente son llamados expresivos los que manifiestan estados o movimientos del espíritu. Esto quiere decir, que en su aparición no hay intervención de la voluntad humana, antes bien están naturalmente motivados. Por ejemplo: la tos, que puede manifestarse a lo largo de un espectáculo teatral como signos naturales; un actor que no consigue dominar la irritación de su garganta. Es decir, es el actor y no el personaje quien tiene una afección respiratoria pasajera o crónica.

### **2.2.1.2. Signos Artificiales**

Son aquellos creados y emitidos conscientemente por el hombre, unos con la intención de representar lo real- que son reproducciones de caracteres naturales de realidad- y otros para comunicarse con otro ser- que son signos convencionales-. Los signos artificiales son “aquellos cuya relación con la cosa significada se basa en una decisión voluntaria, y más frecuentemente colectiva” Kowsan, Tadeusz. (1997a.6p.).

Los signos artificiales se fundamentan entonces en códigos de elaboración y/o representación y también en códigos de reconocimiento para señalar algo o para comunicarse. Citando nuevamente como ejemplo el signo tos, pero esta vez como signo artificial. En un espectáculo teatral, la tos o el carraspeo son hábitos considerados como signos artificiales que indican un rasgo característico de un personaje o una circunstancia particular. En este caso, es un signo característico del personaje, intencionado por el actor.

## **2.2.2. Componentes del Signo**

La definición de los componentes del signo surgió de la diferencia entre la Semiología (el signo está formado por el significado y el significante) y la Semiótica (el signo posee un tercer elemento, el referente), en la descripción de la formación del signo.

### **2.2.2.1. Significante**

Es la forma de manifestarse de un signo, es la sustancia material. El significante, siempre va a ser perceptible por cualquiera de los sentidos, puesto que permite asociar o portar significado.

### **2.2.2.2. Significado**

Es la idea inmediata de manifestarse de un signo, que proporciona la sustancia material. Es la sustancia del mismo, o sea, el mensaje sugerido por el significante. Este será condicionado y determinante según las características culturales o el contexto en el que se emplee, utilice o interprete; ya que el significado es una unidad cultural.



El significado siempre va a ser alguna idea o concepto mental, algo intangible; no puede ser algo concreto o tangible. En tanto que no se le asigne al elemento un significado, será un elemento más que no interese a la ciencia que estudia los signos, puesto que no comunica nada.

### **2.2.2.3. Referente**

A pesar que El Referente, aún es tema de discusión, en cuanto a que si es un elemento necesario o no para la significación. A finales del siglo XIX, Charles Sander Pierce propuso el referente como un tercer elemento del signo. A esa propuesta de los tres componentes del signo se le llamó "Tricotomía de Pierce". Se puede decir que El Referente, es el objeto real al cual alude un signo. Es decir, es el objeto material a quien se le refiere el significado.

### **2.2.3. Categorías del Signo**

Estas se establecen en cuanto a su relación o el grado de cercanía que posea con el objeto o referente.

#### **2.2.3.1. Index**

Es un signo que mantiene una relación directa con la realidad, aunque no sea la realidad exacta, sino su aproximación. Estos guardan alguna relación entre lo físico y lo espacial con el objeto al cual señalan. El index está determinado por el referente, ya que es una consecuencia de este. Por ejemplo, el humo que se eleva es un indicio de fuego.

#### **2.2.3.2. Icono**

Es el signo reproductor visual o auditivo aproximado, no exacto de algunas características de la realidad, puesto que logran cierta representación directa de los objetos reales, mediante la imitación. Para Pierce, el ícono representa una forma particular de realización del proceso significativo. Este no está conectado física o espacialmente. La fotografía de una persona, es un ejemplo de ícono, no es la persona en si misma, aún así reproduce algunas características de ella.

#### **2.2.3.3. Símbolo**

Pierce llamó así a los signos arbitrarios y/o convencionales, ya que no poseen relación natural, racional o lógica (entre el significado y significante) con su referente. Este no produce ninguna característica de la realidad.

Cualquier tipo de signo puede cumplir con la función de símbolo, puesto que le facilitan al ser humano la representación mental del mundo. Cabe destacar que hay símbolos universales y símbolos de carácter individual o por grupos. Se debe poseer un conocimiento previo para poder ser interpretado; ya que son subjetivos, productos de un acuerdo social. Como ejemplo se puede mencionar la cruz, que es símbolo de cristianismo.



#### **2.2.4. Niveles del Signo**

Son las diferentes perspectivas desde las cuales puede ser analizado un objeto de estudio. Y esos son:

##### **2.2.4.1. Semántico**

El nivel formal, que estudia la relación de los signos con su denotación, es decir, que estudia el significado de los signos: su estructura y las leyes que lo gobiernan. El campo semántico es sumamente importante por cuanto que a cada objeto se le ha asignado en cada grupo social un signo en particular; sin tomar en cuenta, desde luego, la gran cadena de significaciones que puede desprenderse de un objeto y al mismo tiempo de un signo. Interiano, Carlos. (2003.110p.)

Es importante mencionar que no se puede hablar de una semántica en general, sino de las semánticas propias de cada cultura, ya que además del significado literal que ya posee cada signo, la cultura establece significaciones adicionales para definir sus relaciones sociales. Velásquez Rodríguez (2006) argumenta que M. Breal fue el primero que propuso una ciencia semántica autónoma, concibiéndola como una ciencia para el estudio únicamente de la evolución de los significados.

Con el tiempo se desarrolló una semántica diacrónica, dedicada al estudio de la evolución de los significados; y una semántica sincrónica, dedicada al estudio de las leyes que gobiernan a los significados a partir de las relaciones entre varios signos.

##### **2.2.4.2. Sintáctico**

El nivel significativo, que es el que estudia la relación entre signos, bien sea por afinidad o por su posición; así también puede medirse su grado de repetencia. Este nivel es el encargado del análisis de las relaciones formales entre los signos; se interesa en las funciones que cumple dentro de una estructura; se ocupa de la identificación de las unidades formales, así también, determina las normas que rigen su integración en unidades superiores.

Históricamente, la sintaxis fue la primera rama de la semiótica en desarrollarse. Fundamentalmente, se inició a partir de la publicación de la obra "morfología del cuento", del ruso Vladimir Propp, publicada en 1972. Obra, con la que Propp propuso un modelo de estudio estructural que resultó muy complejo, pero que sentó las bases científicas para el posterior desarrollo de la sintaxis narrativa. Luego de varios estudios, finalmente Greimas, logró desarrollar el método más complejo y coherente, construyendo una auténtica sintaxis científica de la narración.

##### **2.2.4.3. Pragmático**

"La pragmática representa la evolución final de todo el proceso histórico de la semiótica. Esta empezó con el estudio formal de los signos (la sintaxis). Posteriormente, se pudo estudiar su significado desde una perspectiva científica a través de la semántica. Finalmente, de estos dos aspectos se llegó a desarrollar la pragmática como una visión de conjuntos de todos los elementos que intervienen en el uso del signo en los procesos semióticos y comunicativos en general." Velásquez, Carlos (2006. 109p.).



La pragmática es la relación que establece el signo con el usuario, ya que le interesa analizar el signo dentro del ámbito cultural donde es utilizado. Así también, el pragmatismo es el que le ha brindado a la semiótica la oportunidad de incursionar en todos los campos de la cultura, como el arte, la filosofía, las ciencias exactas y las ciencias sociales.

El campo pragmático le ha permitido a la semiótica explicar la evolución de cualquier idioma y de cualquier sistema de comunicación, a quien también le ha conferido mayor dinamismo. Le interesa el estudio del significado práctico de los signos.

### **2.2.5. Denotación y Connotación**

El signo en si, resulta ser controversial, puesto que ofrece la posibilidad de provocar varios significados. Es por ello que la Semiótica ha tomado en consideración dos conceptos muy importantes al momento en que se analiza el signo, puesto que están ligados con los planos del significante y el significado.

#### **2.2.5.1. Denotado**

Es el que está constituido por el significado literal más inmediato, es decir, el significado que usualmente encontramos en el diccionario. La denotación es una cualidad del significado a través de la cual los signos asocian objetos o seres externos.

#### **2.2.5.2. Connotado**

Es el elemento comprensible, concreto, o sea la idea inmediata que se desprende del significante, es decir, es el significado no patentado sino que la deducción una cosa por otra. La connotación es la cualidad del significado que reside en la suma de matices afectivos, estéticos o socioculturales al significado base.

## **2.3. EL TEATRO**

Este término proviene del latín "Theatrum", y éste del griego "tetaron", de "theáomain", que significan "mirar". A lo largo de los años la palabra "teatro" ha ido tomando varias acepciones, entre ellas se pueden anotar: Edificio destinado a la representación de dramas. Conjunto de todas las producciones dramáticas de un pueblo, de una época o de un autor. Literatura dramática. Compañía que representa dramas. Escenario o escena. Ruiz, Marcela. (1983)

### **2.3.1. Historia del Teatro**

La historia del teatro occidental se remonta a la Antigüedad. Tiene su origen en la religión, y se da en las grandes tragedias de la Grecia clásica. Al inicio, los autores trágicos griegos, eran al mismo tiempo intérpretes y protagonistas de sus mismas tragedias. Las representaciones del teatro griego se hacían sólo con tres actores: Protagonista, Deuteragonista y Tritagonista. Cada uno además de hacer su papel tenía que interpretar otros varios.

Sófocles de Colono, rompió esta tradición y renunció a ser intérprete, a causa de la escasez de sus facultades. Desde el momento en que Sófocles dejó de interpretar, los autores impusieron a sus intérpretes.



Más tarde, el Estado se reservó el derecho de organizar el conjunto de sus elencos, entrando éstos en los concursos, lo mismo que los poetas trágicos. Después de ser elegido el protagonista y los autores por el jurado, llegaba a ser empresario y director de compañía. Entre los grandes autores de esa época se pueden mencionar a los trágicos Esquilo de Eleusis, Sófocles de Colono, Eurípides de Salamina; así también Aristófanes y Menandro, éstos últimos de comedia. Océano (1989 p. 262).

Los actores en Grecia, gozaron de un respeto y de un aprecio extraordinarios, como de grandes privilegio. Estaban exentos del servicio militar. Eran considerados sacerdotes de Dioniso. Algunos acumularon inmensas fortunas. Tiempo después, se formaron asociaciones llamadas "Artistas Dionisiacos", contribuyendo éstas, a rebajar la condición social del actor, sometida ante el esplendor helénico. El actor en Grecia, llegó a tener tanta importancia, que hubo un momento en que hasta se sobreponen a los autores.

Mientras que en Roma el teatro, basado enteramente en el modelo griego, se convirtió en un espectáculo popular ejecutado por cuadros de actores profesionales. Y en contraste a Grecia, los actores en Roma era muy mal conceptuados, por ello, en sus comienzos eran esclavos o libertos explotados por sus amos, a quienes les debían dar sus ganancias.

Entre los más reconocidos del teatro latino se pueden mencionar, Roscio, Cicerón, Esopo. Eran muy talentosos, como directores, maestros, muy cultos y conocedor de las artes plásticas. Así también Batilo de Alejandría, quien introdujo el arte de la pantomima cómica en Roma; Pilades, pantomimo trágico. Al igual que la célebre pantomima Teodora.

La Edad Media se caracteriza por el nacimiento de los dramas litúrgicos de tema bíblico, aunque en Italia floreciera un teatro de intriga amorosa a través de la *Commedia dell'arte*, un teatro popular y vibrante basado en la improvisación.

Durante el Renacimiento, España, Inglaterra y Francia fueron los principales focos en que se cultivó el teatro. En el siglo diecinueve, las tendencias dramáticas se dirigieron hacia la vida cotidiana de la clase media

### **2.3.2. Historia del Teatro en Guatemala**

La historia teatral de Guatemala puede dividirse en cuatro épocas: Indígena, Hispánica, Independiente y Contemporánea. Estos períodos poseen características propias y están delimitados por acontecimientos que han influido notablemente en el desarrollo cultural del país, contenido, por consiguiente, las variantes exigidas por las situaciones del medio, los aspectos predominantes y las condiciones sociales y políticas imperantes. García, René (1972. p. 136).

#### **2.3.2.1. Época Indígena**

El surgimiento del teatro se remonta a la prehistoria de los pueblos primitivos, que dieron origen a los Quichés y a los Mayas. Se inicia con las ceremonias rituales y danzas, guerreras y festivas; hasta llegar a la mezcla de acción y palabra en originales baile-drama que aún perduran como prueba irrefutable del elevado espíritu creador de aquellas culturas aborígenes.



Esta época presenta un lento proceso evolutivo que comienza en el periodo preclásico de la cultura maya (2000 A.C.–300 D.C.). Inicia con manifestaciones de danzas individuales y el empleo de gesticulación y movimiento expresivo, llegando al uso de la palabra durante el transcurso de los periodos clásico (300 – 900) y postclásico (900 –1550). A través de estos rituales escénicos los Mayas y los Quichés tratan de comunicarse con los dioses para reclamar mejores cosechas, bendecir las armas en tiempos de guerra, ahuyentar los malos espíritus y rendir culto a la fertilidad. Ya en el clímax de su cultura llegan a cultivar la tragedia histórica. García, René (1972. p. 136).

### **2.3.2.2. Época Hispánica**

Esta época inicia en 1524, con el triunfo de la invasión comandada por Don Pedro de Alvarado. La Conquista representa el violento choque de dos culturas, las cuales continúan hasta el presente. Ya en esa época, los europeos vivían una edad de hierro y organizados en una sociedad feudal y esclavista que avanzaba hacia el capitalismo; mientras que los indígenas se encontraban en la edad de piedra, con una organización gentilicia en la que imperaba la barbarie.

De la fusión de estos desiguales niveles socioculturales se desprenden dos corrientes teatrales, una denominada "Teatro Popular", formada por las representaciones netamente indígenas. La corriente llamada "Teatro Culto", o sea la literatura teatral hispánica de la época. Este era el teatro que los clérigos representaban dentro de las esferas privilegiadas y que hasta en las postrimerías de la Colonia se divulgan en los sectores criollos y mestizos. Ambas corrientes aún prevalecen en el teatro de las épocas subsiguientes.

Desde 1773 se conoce que fueron extendidas las primeras solicitudes para construir un teatro en Guatemala. Siendo construido el primero en 1793 llamado Teatro Antonio Camat, que costó en esa época la cantidad de 8000 pesos.

En 1808 se inaugura el Teatro Variedades. Y en 1819, se construyó el coliseo de don Antonio José de Oñate. Desde mediados del siglo XVII se escribían en Guatemala obras de teatro como "Cara y la enfermedad" de Martínez Rosas; "Efectos de Amor y Odio" de Antonio José de Betancourt y otros. Méndez Santizo (1991. p. 16).

### **2.3.2.3. Época Independiente**

Después de la independencia de la América Central, se representaban comedias de autores españoles en casas particulares. Esto fue un estímulo para que se formaran sociedades de aficionados. En 1830 se inaugura el teatro Fedriani en donde se hacen representaciones de óperas italianas y francesas. Así también, el Salón de don Juan Matheu (1843) y el Teatro Nuevo (primera función en 1844)

Esta época no empieza en 1821, que desde el punto de vista teatral, año de la separación política de España, sino a partir del 23 de octubre de 1859, cuando es inaugurado el majestuoso coliseo Carrera. El teatro Carrera, que empezó a construirse en 1852 y se inauguró en 1859, llamado en época del presidente Barrios Teatro Nacional y con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América, Reina Barrios dispuso llamarlo teatro Colón.



Estas instalaciones recibieron a prestigias compañías extranjeras de drama y ópera que logran estimular las inquietudes artísticas y literarias de varios connacionales, sobresaliendo entre éstos Felipe Silva Leal y Manuel Valle, creadores del teatro nacional guatemalteco. Cuando fue demolido el Teatro Colón, fue disuelta la antigua orquesta de la ópera que acompañaba a los artistas nacionales y extranjeros que actuaban en aquel edificio.

Otros representantes de este período son Vicente Laparra de la Cerda, Juan Fermín de Aycinena, Alberto de la Riva, Adolfo Drago Bracco, Carlos Girón Cerna, Miguel Marsicovetere y Manuel Galich, quienes alternan con otros connotados autores de drama y comedia. Asimismo en los primeros lustros del siglo XX, se hace notar mayor afluencia de público a las salas de espectáculos, lo que origina la construcción y adaptación de varios locales que sostienen, simultáneamente, exitosos temporales.

“También se pueden anotar: El Teatro Villareal, fundado después del gobierno del General Miguel Lisandro Barillas. El Salón Exelsior, obra de Reina Barrios; desapareció en 1917. Existieron otros teatros como: Teatro Politeama, Teatro Abril, Teatro Renacimiento (1919), Salón Europeo, Teatro Rex, Teatro Rivoli, clausurado en 1928, y los Teatros Cápitol y Palace”. Méndez Santizo (1991. p. 16).

#### **2.3.2.4. Época Contemporánea**

Las época Independiente y Contemporánea se encuentran delimitadas por la Revolución del 20 de octubre de 1944, cuando el pueblo, saturado de inquietudes libertarias, rompe una cadena de sombrías dictaduras, abriendo las fronteras a nuevas corrientes de arte y cultura que los tiranos habíanle negado.

Un rasgo dominante de la actividad teatral durante los años venideros al '44, fue la participación activa del estado en la organización y sistematización de la actividad teatral. Aunque la administración de Arévalo no tuvo en ese período políticas culturales explícitas, la coyuntura del nombramiento de María de Sellares en un instituto público hizo que germinara dentro de las estructuras estatales la actividad escénica. A partir de allí el teatro empezó a institucionalizarse, y ya en la década de los cincuenta el estado asumió un rol patrocinador en la sistematización de la actividad teatral.

La creación de escuelas, Teatro de Arte Universitario (por parte de la Universidad de San Carlos, y la Escuela Nacional de Teatro; la organización de la Dirección General de Bellas Artes; y la promoción de los Festivales de Antigua, son indicadores de este proceso sistematizado. Es decir, que entre los años de 1945 a 1960, se sientan las bases de lo que en las décadas por venir sería el movimiento teatral en Guatemala.

El teatro en Guatemala de 1960 a 1990 aproximadamente, tuvo su mayor esplendor, puesto que se formaron diversos grupos teatrales como escuelas de arte dramático y la construcción de salas para teatro fue mayor. Ya en la década de los noventa, el teatro en Guatemala presentó un panorama muy diferente, con un público de muchos millares de personas. Es así, que el teatro para estudiantes en las afueras de la capital también es mayor.

Entre los teatros que funcionan en la actualidad se pueden mencionar el Teatro Gadem, Teatro de la Universidad Popular, Teatro Metropolitano, Teatro IGA, Teatro Abril, y otros más. Méndez, Sergio (1991 p. 18).



Cabe mencionar que, en la actualidad el teatro ha vuelto a sus inicios, en cuanto a los lugares de presentación; ya que el teatro ha dejado las salas formales de teatro y ha salido a la calles, al aire libre. También han proliferado las presentaciones de obras teatrales en hoteles y restaurantes.

El teatro guatemalteco está en un período de crisis, en cuanto a la calidad de actuación tanto de los "actores" como de las "actrices", pero éste es un tema muy discutido. Es evidente que el panorama ha variado considerablemente, pero hay aspectos positivos que deben tomarse en cuenta, por ejemplo: el aumento de grupos dedicados a hacer teatro; el crecimiento del público teatral y la consolidación de movimientos teatrales en el interior del país, entre otros. García, Rene (1972. p.136).

### 2.3.3. La Universidad Popular



Es una entidad privada no lucrativa, de carácter educacional fundada el 20 de agosto de 1922, al momento del derrocamiento de Estrada Cabrera, suscribe el acta número uno de fundación.

Según el acta figura un grupo de estudiantes de la Universidad de San Carlos de Guatemala, quienes estuvieron a cargo de ello; entre los que se pueden mencionar: Miguel Ángel Asturias, David Vela, Rufino Guerra Cortave, Ricardo Arenales (Porfirio Barba-

Jacob), Rafael Pérez de León, Arturo González, Valentín Dávila, entre otros.

La Universidad Popular fue creada con el objetivo primordial de alfabetizar y educar al obrero, tecnicizándolos para proporcionarles mejores expectativas de vida, puesto que durante su niñez no tuvo dicha oportunidad.

La historia de la Universidad Popular está dividida en dos etapas. Ello se debe a que durante un lapso de 13 años permaneció clausurada. Es evidente que en nuestro país después de la caída de gobiernos represivos es cuando se originan nuevos brotes de conocimiento y prácticas culturales; siendo los estudiantes universitarios quienes propician y se empeñan en llevar a cabo proyectos a nivel popular.

Durante la primera época la Universidad Popular, abarca desde 1922 hasta 1932. El 30 de noviembre de 1923, obtiene su personalidad jurídica por acuerdo gubernativo. Se extendió a través de sus sucursales en las zonas marginales de la capital y algunos departamentos.

Se impartía educación de adultos en los siguientes niveles: para analfabetos; para medio analfabetos, para alfabetos. También cursos de especialización de: química industrial, taquigrafía, teneduría de libros, física y mecánica, dibujo lineal, rudimentos de arquitectura, higiene sexual y puericultura.

Por acuerdo del 6 de julio de 1932, cancelan la personería jurídica de la Universidad Popular, para "darle nueva organización bajo el control del Ministerio de Educación", pero, más adelante se le cancela totalmente.



La segunda época de la Universidad Popular, comienza con el primer gobierno de la revolución precedido por el Doctor Juan José Arévalo, en 1945 con una nueva organización, se le devuelve su Personería Jurídica y se revalidan los antiguos estatutos.

En 1947 se funda la primera aula para estudiar teatro, al año siguiente se amplían las materias creando nuevas clases: cocina y repostería, corte y confección, marimba y guitarra, tejidos de punto y bordado, sastrería. Siendo el 21 de mayo de 1959, por acuerdo gubernativo, se aprueban los nuevos estatutos que fungen a la fecha.

En 1962 se establecen las clases de Artes Plásticas y se funda la Academia "Roberto Cabrera". En 1964, se amplían las clases para estudiar teatro y a petición del actor y directos Morales Monroy, un grupo de artistas colabora ad-honorem y se crea la Academia de Arte Dramático de la Universidad Popular, que actualmente lleva el nombre de su fundador "Ruben Morales Monroy".

Los objetivos actuales de la Universidad Popular son dar al obrero educación de utilidad inmediata, completar la educación del adulto, para terminar la primaria y prepararlo para que pueda continuar estudios de segunda enseñanza.

En el edificio central se cuenta con la sala de teatro "Manuel Galich", donde se presenta la Compañía de Teatro de la Universidad Popular. y grupos de teatro invitados y se realizan presentación de teatro los fines de semana, con obras para niños y adultos. De enero a septiembre se lleva a cabo las temporadas de teatro para estudiantes de primaria y secundaria.

Tratando de ofrecer programas de cultura integral, se cuenta con un gimnasio de baloncesto techado, piso de duela y con las medidas reglamentarias, marcador, iluminación, entre otros y que lleva el nombre de "Roberto Palomo", es utilizado por los equipos la Liga Universidad Popular. y la Liga Metropolitana, así como equipos de aficionados.

La Universidad Popular cuenta con la autorización del Ministerio de Educación para utilizar aulas en algunas escuelas públicas, para realizar clases en la jornada nocturna. Y con el fin de agenciarse fondos para continuar con su labor, se crean los cursos sabatinos incluyendo teatro, artes plásticas, belleza, entre otros, los cuales se imparten los sábados de 8 a 12 por la mañana y el costo es una cuota mínima.

-  El 26 de abril de 1999 el Ministerio de Relaciones Exteriores confirió a la Universidad Popular la "Orden del Quetzal" en el Grado de Gran Oficial.
-  El 14 de agosto de 2007 según Acuerdo Ministerial 586-2007 la Universidad Popular fue declarada "Patrimonio Cultural de la Nación".
-  El Ministerio de Cultura y Deportes declara a la U.P. "Punto de Identidad de la Metrópoli" el 17 de agosto de 2007.

La Universidad Popular sigue fiel a su slogan: "Que cada hogar se convierta en una escuela, ayude o asista, enseñe o aprenda. Universidad Popular (2009)

### **2.3.3.1. Historia del Teatro de la Universidad Popular**

A continuación se transcribe literalmente la entrevista realizada Manuel Lisandro Chávez Blanco.



## ¿Cómo inicia el Teatro en la Universidad Popular?



“Jorge Ubico cerró la Universidad Popular, decía que el artista era un güevon. No había apoyo. Pero con la caída de Ubico, se abrió nuevamente, y allí fue donde entramos nosotros.

En esa época el gobierno no daba educación para adultos, fue la Universidad Popular que empezó con esa propuesta, y se llenaban las aulas de gente con deseo de aprender.

Éramos varios compañeros que pasábamos las noches allí platicando, entonces decidimos no perder el tiempo sino que entrar a alguna parte, pero como en esa época no había escuelas por las noches, entonces decidimos meternos a la Universidad Popular.

En esa oportunidad si sonó mucho porque era la primera vez que se daban clase de noche, para obreros, para gente de primaria, recibían la primaria en tres años. Y nosotros fuimos allí como de shutes, porque nosotros no íbamos a estudiar, ya sabíamos leer y escribir, ya teníamos el bachillerato.

Nosotros ingresamos en la Universidad Popular en 1947, no con el afán de hacer teatro, naturalmente no había nada de teatro, sino que eran las tres academias. Fuimos, y ya estando allí dijimos hagamos teatro, y ya no fuimos a las clases sino que aparte. Era alegre esa época, porque había tranquilidad, uno podía hacer cosas bonitas, ahora aparentemente hay mas libertad pero hay muchos problemas, mucha envidia.

Nosotros empezamos precisamente, pero sin saber por qué, pero no fue cosa que nos dijeran hagan esto, ni nada, por lo menos a mí, yo tenía ganas de hacerlo, y simplemente lo hice cuando se dio esa oportunidad, porque no abrieron la Universidad Popular para hacer teatro, sino que Dios lo dirige a uno, y allá se hizo, y allí esta. Pensamos en hablarles a otros alumnos y le hablamos al director de la sucursal Simón Bolívar, que se llamaba Vicente Silva. Nosotros empezamos allí, y el director nos dio un espacio, un aula, para ensayar, nos dio libertad.”

## ¿Dónde y cómo iniciaron con los ensayos y las presentaciones?

“En la sucursal Simón Bolívar, que estaba situada en la 20 calle y 2da. Avenida, ahora zona 1. Allí era una sucursal de la Universidad Popular porque en esa época había como 18 sucursales. Empezamos a ensayar, hablamos con el secretario general de esa época, que era don Carlos Humberto Ruiz, el era muy entusiasta, muy amable, muy comprensivo, platicamos con él y le gustó la idea, y nos dijo: “les voy a ayudar con el montaje”, porque nosotros no teníamos nada, y empezamos a ensayar.

Y precisamente el 15 de octubre de 1947 se estrenó la primera obra “Un Americano en Madrid”, que originalmente el autor le puso “Señorita” nada mas, pero a mi no me gustaba el título y Alberto Martínez le había puesto el título “Un Americano en Madrid”, pero a mi se me ocurrió que era mas romántico ponerle “Carmen” a la obra, y así la pusimos con ese título de Carmen, Juan José Lorente es el autor de esa obra.



Se presentó en el auditorium de Belén, allí en el Instituto de Señoritas Belén, con un gran éxito porque se llenó el auditorio, hubo muchas felicitaciones y toda la cosa. De manera que esa noche, el secretario general, don Carlos declaró inaugurado el teatro de la Universidad Popular. Posiblemente a los tres meses más o menos pusimos otra obra de José Emilio Aragón, una obra en verso muy linda, que se llama "los contrabandistas", la pusimos también en el auditorium de Belén. De manera que ese es el inicio cuando se fundó la Universidad Popular en ese año 1947, se hizo esas dos obras.

Posteriormente, como nosotros con el entusiasmo, ya nos sentíamos muy chiquitos en el aula, entonces venimos aquí a la Betancourt, a la 23 calle y 2da ave. El director era Don Mauselvio Díaz, allí pues había el espacio grande al centro, nos dio también un aula como era sucursal de la Universidad Popular también, podíamos cambiar, entonces nos pasamos ya para acá.

Hubo más alumnos que se metieron a hacer teatro, y allí dispusimos hacer, con el permiso del director, un escenario. La sala del centro era bastante grande, le cabían mas o menos unas cien persona. Allí hicimos el escenario. De manera que allí estuvimos cerca de cinco a seis años más o menos, trabajando en esta escuela, no en forma profesional pero si seguido, mas continuo porque ya teníamos escenario, ya no fuimos a Belén a poner las obras sino que ya se hacían aquí en la misma sucursal.

En esa época ya estaba Amado Herrera de Secretario General, porque don Carlos Echerrin murió y como ese puesto es vitalicio, entonces cuando murió Carlos quedó Eloy Amado Herrera, también muy entusiasta, un gran poeta, que colaboro mucho con nosotros, y pues nos ayudaba también para el montaje, no era tanto el dinero, porque en esa época con centavos se hacían las cosas, no como ahora, pero si eran importantes las sumas que nos daban para poder hacer los montajes, nos hacían los programas."

### **¿Con quién o quiénes inicio esta aventura?**

"Con el primero con quien principiamos y nos manteníamos en esas vueltas era un amigo, Juan Antonio Mejía, quien ya murió, con él fue con quien iniciamos, y de allí empezamos a invitar gente. Se nos unió Ernesto Castillo, Eugenio Castillo, Olivia Alemán, Adela Girón Arana, Lubia Guillen, Victor ¿...? hay no, perdón, ya de los nombres no me acuerdo, pero éramos como ocho o diez, pero a esa distancia de 62 años ya no tengo muy grabados los nombres.

Pero ya aquí, se agregaron otros, como Irma Nora Moran, Zoila Castillo, Humberto Sican, Roberto Villatoro, en fin tantos mas que se me van de la mente, pero era gente muy entusiasta, y como en esa época el ambiente era muy sano, la gente busca que hacer pero sanamente, por eso es que se metía al teatro para hacer cosas.

Veníamos los domingos y los sábados en la tarde, cuando dejaban de trabajar los muchachos a hacer el escenario, porque entre todos lo hicimos no se mandó a hacer nada, nosotros lo hicimos todo. Como a mí siempre me ha gustado esto de la carpintería y todas esas cosas, los ponía a todos a trabajar. Y todos colaboraban, para hacer los escenarios, como no teníamos plata, pues llevaban papel periódico, para pegar el papel así varias capas, y salían los grandes telones de cartón con almidón, y allí los pintábamos.



Tuvimos un maestro que se llamaba Marcial Armas Lara, por cierto él fue el primero también que nos alquiló los primeros decorados para el estreno. Lo contrataban de la Universidad Popular, pero él se encariñó con nosotros, le gustó nuestro trabajo, y se vino a meter. Él era bailarín folklórico, venía los sábados a darnos clases de pintura.

De manera que nosotros pintábamos nuestros decorados, y quedaban lindos, al menos yo me acuerdo que quedaban lindos. Todo lo hacíamos nosotros, entre todo el grupo no había nadie que dijera ¡yo no puedo!, todos llegaban el día domingo, y aparte de eso como teníamos equipo de fútbol y de básquetbol, aparte del teatro, después de trabajar salíamos a jugar, había un campito de básquetbol. Era una vida feliz, alegre, pasábamos todo el sábado y el domingo divertidos, sin gastar en nada, pensando en cosas constructivas."

### **¿Cómo fue el traslado para el edificio donde se encuentra actualmente el Teatro de la Universidad Popular?**



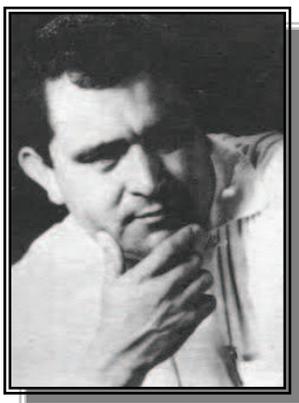
"Nos pasamos como en el 55 más o menos, cuando la Universidad Popular ya hizo su edificio, donde está actualmente. Y nos quedamos hasta el 63, que estuve yo dirigiendo el teatro de la Universidad Popular.

Hicieron el salón donde está el teatro, pero era más acústico, no era teatro, sino que como toda la gente aquí en Guatemala no piensa en hacer cosas que sirvan realmente para la cultura, sino que hicieron un salón

para conferencia. Le dejaron, por ejemplo, las luces de abajo, las candilejas, le dejaron una parte como de un pie de alto para poner las luces, entonces el que se paraba allí adentro se miraba desde la rodilla para arriba, no se miraban los pies.

Entonces ese fue otro trabajo que nosotros fuimos a hacer antes de pasarnos para allá, a hacer un entarimado a la altura de las candilejas., al principio, después ya autorizaron para que se botara ese muro de concreto, porque era de concreto. Porque quedaba muy alto para el espectador, hubo que botar todo eso."

### **¿Qué papel juega Rubén Morales Monroy, en la historia del Teatro de la Universidad Popular?**



"En el año de 1950, cuando estábamos en la Betancourt, don Mauselvio Díaz tenía un alumno, Ruben, que le gustaba la declamación, y entonces me lo recomendó a mí. Porque resulta, que como a él le gustaba la declamación y tenía solo maestras, ellas lo dirigían al estilo femenino, lo que resultaba raro, y tuve que cambiarle la forma.

Pero el muchacho era muy entusiasta, hacía de todo y me seguía a todas partes, él iba a la radio, iba a todo para conocer y aprender de todo, pero en la práctica, no teoría, sino práctica.



Teníamos también radio teatro en la TGW, y como se tenía que hacer de todo, musicalizar y de todo, para cada tema que se pone entonces nos íbamos al IGA que estaba en la 13 calle que estaba en esa época, allá nos íbamos a estar buscando, y él se desesperaba, y yo le decía ¡no, esperece!, al fin aprendió qué música es la adecuada para determinado parlamento. Para el fue un gran cúmulo de cosas.

Por el 57 se retiró, porque se abrió la escuela nacional de teatro ENAD, con Domingo Tesié, un chileno que vino aquí, abrió esa escuela, que era una escuela formal, entonces dispusieron tres de ellos irse para allá, y me pidieron permiso para irse, y si, le digo, váyanse porque ya es una escuela con sus maestros para cada materia. Él se fue y estuvo los tres años allá, y después le salió una beca a México, para ir a estudiar allá, estuvo un año, me parece.

Y cuando regresó, yo dispuse renunciar a la Universidad Popular, que fue en el 63, y lo dejé a él como director, entonces él siguió como director allí hasta su muerte. Creció mucho la Universidad Popular por que era un muchacho muy entusiasta, le gustaba, el realmente amaba el teatro, él hizo montajes grandes, muy bellos.

Yo me felicité a mí mismo, pues, por el hecho de que acerté en dejar a alguien que incluso me superara a mí. Y que siguiera lo que yo había creado. Eso es en síntesis la historia del teatro de la Universidad Popular."

#### **¿Qué opinión tiene del Teatro de la Universidad Popular en la actualidad?**

"A la muerte de Rubén, hace 11 años, quedó otro señor, pero la Universidad Popular ya no es lo que era antes todo, la época de oro de la Universidad Popular se vino abajo. Ahora ya no hay actores de calidad, ni maestros, ni nada, esta muy bajo, yo estoy bastante dolido, porque es "mi criatura" pues, algo que uno ha dejado, y el orgullo de uno es naturalmente que la cosa sea grande, que crezca.

Yo empecé desde los tres años a hacer teatro en la casa, me gustaba desde chiricito, actuábamos con mis hermanos, pero a ellos no muy les gustaba. Así que eso me enorgullece porque "algo" que se hace en la vida, después de una lucha titánica, el aprovechamiento cuando uno es joven de hacer algo que valga la pena realmente.

En cierta forma yo me siento un tanto orgulloso porque se sembró un árbol que todavía da frutos, pero frutos secos. Pero si dio bastante, porque casi toda la gente de teatro ha salido de la Universidad Popular, como dicen "Soy padre de algunos, y abuelo de otros".

Y es una de las cosas más importante de la Universidad Popular, ahora, porque no se oye que haya clases de costura, de marimba, de pintura, no, ¡teatro nada más! y si hay todo eso, pero está así medio oscuro, casi ya no."

#### **¿Conoce algún libro en el que se describa la "Historia del Teatro en Guatemala"?**

"No hay ningún libro realmente serio, así donde se cuente toda la historia del teatro en Guatemala, y la Universidad Popular es más importante, no porque yo la haya hecho, sino por que es la primera escuela, y de allí han nacido mas.



Está el Teatro de Arte Universitario, también. Que se fundó más o menos por esas fechas, pero era un teatro más selectivo, porque era únicamente de los universitarios. Como por ejemplo, los grupos "nalga y pantorrilla" y todos esos grupos de las facultades, pero se dedican a hacer vulgaridades, hay cuestiones bonitas, pero es mas de chapota la cosa, ellos no se dedican a hacer actores, sino a salir así de repente.

Claro que el Teatro de Arte Universitario también está allí, pero solo está Salomón Gómez, dirigiendo eso, y saber a quién dirige, porque solo él esta. Murió también prácticamente el teatro de Arte Universitario. De allí salimos varios, salimos porque yo también estuve allí, pero ya se ha perdido eso. En cambio el Teatro de la Universidad Popular, aunque con mucha tristeza, porque se está decayendo, pero todavía está dando algunos frutos, aunque sean podridos pero todavía está dando.

Posteriormente surge la ENAD (Escuela de Arte Dramático). Pero la ENAD ya es más para acá, prácticamente los alumnos que llegaron ENAD fueron de Universidad Popular, allá se fueron, digamos que a pulir. Porque prácticamente conmigo lo que habían recibido era la practica, ya cuando llegaron a la Escuela la teoría era pan comido para ellos."

### **¿Cómo se originan los Festivales de Teatro?**

"Antes, estando aquí, nosotros principiábamos con los festivales de teatro, celebrábamos el aniversario del grupo de teatro, haciendo nuestros festivales aquí, era una cosa así sencilla, chiquita. Guatemala no se daba cuenta, éramos nosotros nada más los que nos alegrábamos, venían otros grupitos

Ya después Rubén, cuando se quedó con el teatro, ya hizo los festivales más grandes. Ya participaron incluso, hubo oportunidad de participar a nivel centro americano, pero más era a nivel Nacional, venían de los departamentos, y los grupos de aquí, que para esa época ya habían proliferado bastantes grupos.

Esa es la gran labor que hizo Rubén, porque él engrandeció mucho esto, con su entusiasmo y su capacidad. Y con lo que fue a aprender a México, porque a él se le amplió más el panorama, estando en otros países."

### **¿Qué opina del Teatro Guatemalteco en la Actualidad?**

"Ahora a mí me cuesta hacer más teatro que antes. Antes yo pensaba hacer una obra y la hacia simplemente, ahora tengo que pedir permiso a todos. La sala, haber cuando me la dan, la tengo que solicitar, y cuando les de la gana me la dan, de allí que hay pagar la sala, pagarle al banco de Guatemala, entonces uno dice mejor ya no hago nada, y de allí los actores que ¿Cuánto me van a pagar? Antes uno quería trabajar, no cobrar. Antes no daba hambre porque uno con el entusiasmo llegaba. Ahora hay que darles panito, cafecito, son muchos gastos."

### **2.3.4. El Teatro o Género Dramático**

El TEATRO, es el nombre general con el que se designa al tercer género de la poesía, que es el DRAMA. En este género, la acción imaginada por el autor no es relatada, es decir, es ejecutada a la vista de los espectadores, por los intérpretes del dramaturgo, o sean los actores y actrices que encarnan los distintos papeles.



### 2.3.4.1. Etimología y Definición

La palabra DRAMA, deriva del verbo griego "draoo", que significa "yo hago", "yo ejecuto", y encierra en sí la idea de la acción, así como la épica lleva implícita la idea de la narración de hechos heroicos. Según Muñoz Meany (1979. 346 p.), "todos los autores definen al drama como la representación de una acción interesante, concepto que se adapta a la etimología de dicho término y al carácter de las obras dramáticas".

Esta definición se aplica al drama, en su sentido genérico, como género poético, puesto que se utiliza la misma palabra para designar a una clase determinada de obras teatrales. Por ello se emplea a menudo el vocablo teatro, para referirse al género dramático, como el teatro griego, el teatro español, por mencionar algunos; valiéndose de un tropo que permite llamar a las composiciones dramáticas con el nombre de la sala de espectáculos donde éstas se representan.

### 2.3.4.2. Caracteres de este Género

El género dramático es objetivo-subjetivo, al derivarse de lo lírico y lo épico. En consecuencia, la acción es el elemento épico, no obstante en el drama se ejecuta y no se narra; y el elemento lírico es la expresión de afectos, parafraseando a Muñoz Meany (1979. 347p.).

El género dramático se caracteriza por:



Su representabilidad, o sea por reproducir exteriormente en la escena la concepción del autor.



La actualidad, esto es, porque la acción – aun cuando se refiera al pasado – idealmente se efectúa en el mismo momento en que la obra se representa.

El drama además de ser una obra literaria, es un espectáculo que consiste en la reproducción escénica de una obra. Y para darle mayor realidad a la representación, todas las bellas artes pueden concurrir en su auxilio.

El objeto de las bellas artes es brindar al espectador impresiones que substituyen a la descripción del lugar, el arte escénico, la declamación, entre otros, que requieren los intérpretes de un drama; la música, el canto y la danza, según lo exija el carácter de la obra.

### 2.3.4.3. Composiciones del Género Dramático

El género dramático comprende tres grupos 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, sólo conoció las dos primeras formas: la tragedia y la comedia, que forman "las dos opuestas carátulas en la doble faz del teatro clásico", según Muñoz, Enrique (1979).

El drama propiamente dicho, o drama específico, en donde el autor se adapta a la realidad de la vida humana, manteniendo cierta distancia entre lo trágico y lo cómico, fue desconocido para el teatro griego y fue inventado tiempo después.



### 2.3.4.3.1. La Tragedia

Los clásicos definieron la tragedia "como la representación poética de una acción heroica y extraordinaria, en que intervienen altos personajes y cuyo desenlace es infausto". Se inspira en la sublimidad de las grandes acciones y en la belleza trágica de los héroes.

#### 2.3.4.3.1.1 Etimología y Origen

Deriva de la palabra *tragedia*, de las voces griegas *tragos*, que significa macho cabrío y *ode*, canto. Aunque en un principio aparece la tragedia, que Aristóteles derivó del *ditirambo* y del *satyrikón* en poética (danza o pieza teatral a base de sátiros). Océano (1989. 261p.)

Se inició primitivamente en Grecia, que fue la cuna del teatro, durante las fiestas Dionisiacas. En aras de Dionisio se sacrificaba a un macho cabrío en torno del cual los vendimiadores o cosechadores-recolectores ejecutaban danzas sagradas y entonaban ditirambos o himnos en alabanza de aquel dios.

Al conjunto de personas que tomaba parte en aquella ceremonia, se dio el nombre de "coros trágicos", y a la serie de himnos, el de "tragode o tragedia". Mas 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.

Pero el teatro nace definitivamente con Esquilo, el evocador supremo de la historia y del mito helénicos, 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.

Entre los principales trágicos Griegos se pueden mencionar:

-  Esquilo de Eleusis, el primer trágico, quien llevó a la escena un segundo actor y quitó importancia al coro para dársela al diálogo. Así también, introduce los teatros de madera para las representaciones, y el manto, la ropa talar, el coturno y la máscara para los actores. Compositor de la única trilogía conservada a la fecha, llamada "La Orestíada".
-  Sófocles de Colono, el segundo de los trágicos griegos y competidor de Esquilo, fue quien llevó un tercer actor, acrecentó el coro y dio un mayor relieve a la escenografía o decorado pictórico.
-  Eurípides de Salamina, el tercer gran trágico griego, de quien aún se conservan diecisiete tragedias y un drama satírico llamado Cíclopes.

#### 2.3.4.3.1.2 Carácter de la Tragedia

Así como la tragedia y el drama corresponden, por su naturaleza, a lo que la novela representa en la épica por su carácter heroico; todo proceso trágico, supone un sublime acto de voluntad de parte del protagonista, que lucha contra fuerzas superiores de la divinidad y de la naturaleza o de sus enemigos. De esta lucha del héroe contra la adversidad de su destino, de las pasiones que lo animan y del doloroso desenlace que le espera, procede lo sublime de la obra y su calidad trágica.



Según Aristóteles (filósofo griego), el terror y la compasión son los elementos constitutivos de la tragedia, porque el espectador suele sentirse identificado con el protagonista, y experimentar 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.

Muñoz Meany cita los elementos que dan carácter a la obra trágica pueden reducirse a los siguientes:

-  El elemento patético (el pathos griego), formado por los sentimientos de terror y compasión.
-  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 ciegos instrumentos de los hados. La fatalidad del destino es algo inmanente, que rige todo el proceso trágico.
-  El desenlace aciago hacia el que marcha el héroe, arrastrado por fuerzas superiores a las suyas (los dioses o sus propios impulsos y pasiones desmesuradas).
-  La nobleza de los protagonistas. Este carácter ya no es necesario en las tragedias modernas; pero sí lo fue en la tragedia antigua.

#### **2.3.4.3.2. La Comedia**

Se puede definir como el género dramático el desarrollar una acción cuyo conflicto no es real, sino aparente, moviendo a risa por el tono festivo y agudeza de su expresión y por las situaciones de sus personajes. Muñoz Meany, Enrique (1979. 358p.)

##### **2.3.4.3.2.1 Etimología y Origen**

A pesar de las discrepancias que existen entorno a la etimología de la palabra "comedia", la mayoría coincide que deriva de las voces griegas "come", que significa "aldea", y "ode, canto". Otros indican que procede del vocablo "comos", que quiere decir "banquete", y "ode, canto".

El origen de la comedia también fue en el teatro primitivo. Los vendimiadores disfrazados recorrían las aldeas haciendo bufonadas o burlas de los transeúntes. Algunos autores consideran que el origen de la comedia surgió después de la tragedia, derivándose de ella, pero quitándole todo lo majestuoso y noble que la caracterizaba.

Se cree que el primer comediógrafo fue Crates. Aunque su máximo exponente en Grecia fue Aristófanes. Y el mayor exponente de la Comedia Nueva fue el ateniense Menandro que compuso un centenar de comedias (Océano.1989. 262 p.).

##### **2.3.4.3.2.2 Lo Trágico y lo Cómico**

La tragedia es el heroísmo, lo sublime, lo irreal lo sobrehumano, llevado al teatro. Sus personajes deben ser de una clase social alta. Con frecuencia, la tragedia está escrita en verso.



Mientras que la comedia representa afirmaciones de la realidad. El fin de la comedia es dar saludables enseñanzas a través de la diversión, utilizando la ridiculización, las burlas y las sátiras, basados en los errores, vicios y problemas que enfrenta el ser humano. Los personajes de una comedia no pertenecen a una clase social determinada. Su estilo es sencillo y familiar y generalmente escrito en prosa.

#### **2.3.4.4. Fases de una Obra Dramática**

Al igual que en la novela, hay que considerar tres partes o fases en la obra dramática, que son:

##### **2.3.4.4.1. La Exposición:**

Indirectamente se sitúa al espectador en conocimiento de la acción que va a desarrollarse, revelándole la condición de los personajes y el medio en que éstos se desenvuelven.

##### **2.3.4.4.2. El Nudo, Intriga o Enredo:**

Es más sintética en la obra teatral que en el 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. En ocasiones, se introduce en el argumento algunos cambios en los caracteres o en el papel que los personajes venían representando; estos cambios se llaman peripecias y deben de ser pocas y justificadas.

##### **2.3.4.4.3. El Desenlace:**

Lo constituye la solución de la intriga tramada en el nudo. Éste ha de 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 despeja una incógnita o se desvanece una duda o un malentendido.
-  *Por una peripecia*, cuando la acción dramática se resuelve por un cambio de fortuna o del protagonista o de los principales personajes.
-  *Por una catástrofe*, un imprevisto o incidente doloroso, un desenlace fatal que pone fin al drama.

#### **2.3.4.5. División de la Acción u Obra Dramática**

Una obra dramática o representación teatral se divide en varias unidades que son:

##### **2.3.4.5.1. Actos:**

La obra dramática se divide en actos. Esta división sirve, por una parte, para marcar el transcurso 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.

Los dramaturgos modernos no han hecho caso de estas reglas arbitrarias, y dividen sus obras en dos, tres, cuatro o cinco actos, según lo exijan la extensión del drama y las circunstancias del asunto.

#### **2.3.4.5.2. Cuadros:**

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 periodo más o menos prolongado. El cuadro supone un cambio en el espacio, o sea en la escena. Tienen por objeto no solamente indicar los cambios de escena, sino atenuar la excesiva duración de algunos actos, dando mayor variedad al espectáculo.

#### **2.3.4.5.3. Escenas:**

Los actos se dividen en escenas, las que se determinan por cualquier entrada o salida de uno o más personajes. Debe señalarse que toda escena tiene que ser natural y motivada, pues las continuas entradas y salidas de personajes, sin que estos movimientos tengan sentido u objetivo, desvían la atención de los espectadores. Asimismo, evitar que el escenario quede vacío, para no inquietar al público y no alargar la presentación.

#### **2.3.5. Influencia Social del Drama**

De todas las obras literarias, las dramáticas poseen una relación más directa y cercana del autor con el público. Por lo general, el drama se escribe no para ser leído y meditado, sino para representarse ante un público más o menos culto. Esto genera una mutua y recíproca influencia entre el autor dramático y los espectadores de la representación.

La obra dramática ejerce una fuerte influencia en la sociedad. El teatro es vehículo de ideas y doctrinas, medio de expresión de nuevas orientaciones políticas, éticas y sociales, "escuela de sabiduría práctica - como lo llamó Schiller- que secunda 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".

Es discutible si la finalidad del género dramático ha de ser únicamente estética, o si debe situarse 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.

#### **2.4. LA SEMIOLOGÍA DEL ESPECTÁCULO**

En el arte teatral todo es signo, en donde todos los signos naturales se transforman en signos artificiales, ya que todos ellos son consecuencia de un proceso que previamente fue creado. Este es el campo de acción de una Semiología de la simulación y una Semiología del espectáculo.



### 2.4.1. Historia de la Semiología del Teatro

La Semiología o la Semiótica del Teatro, o bien, la aplicación de la noción del signo del arte del espectáculo se pueden clasificar en tres períodos:

-  Presemiología Teatral, de la antigüedad a la edad media, con Platón, Aristóteles, los Estoicos, San Agustín y Amonios Hermiae.
-  Protosemiología del espectáculo, durante los siglos XVII y XVIII, con Giovanni Bonifacio, Francis Bacon, el abad Michel de Pure, el abad Jean-Baptiste du Bos, Charles Bateux y Joseph-Marie de Gérando.
-  Parasemiología del Teatro, con Charles Sanders Peirce, quien desde su infancia estuvo fascinado por el teatro. Fischer-Lichte, Erika. (1999.p.239)

### 2.4.2. La Semiología del Teatro

Es la aplicación más o menos sistemática del campo conceptual y terminológico *sema*, (según Luis Prieto, es "el enunciado icónico", o bien, "el enunciado verbal, o simplemente oración".- Interiano. 2003. p.126), a los diferentes aspectos del arte teatral, no hace su aparición hasta los años treinta de nuestro siglo.

Los teóricos de la literatura, los lingüistas, los filósofos, los hombres de teatro reunidos en torno al Círculo lingüístico de Praga, son quienes han puesto las premisas de la nueva disciplina. Fischer-Lichte, Erika. 1999 (239-240p)

### 2.4.3. El Signo Teatral

"Es el signo que se manifiesta y funciona durante la elaboración y/o presentación de un espectáculo teatral."

Debe destacarse que en el mismo libro está considerado como una formulación poco satisfactoria o incompleta. Esa mínima definición del signo teatral, debido a su flexibilidad, comporta doce puntos que presentan en algunos casos un carácter dialéctico; y según Tadeuz Kowsan estos son:

-  El signo específicamente teatral es un signo artificial, y por tanto intencional (si bien es posible que a lo largo de un espectáculo pueda presentarse signos naturales).
-  Es con gran frecuencia un signo motivado y posee un alto grado de convencionalidad (lo que por otra parte mueve al emisor a superar su convencionalismo).
-  Es mimético e icónico a la vez, pero en grados muy variados y variables.
-  Los referentes (lingüísticos o no lingüísticos) de un signo teatral (lingüísticos o no lingüísticos) son "intra" o "extra" escénicos, "intra" o "extra" ficcionales, que al final casi siempre remiten a un universo exterior al teatro, real o imaginario.
-  El significante de un signo teatral es único, al contrario que su significado y su referente, que puede ser diferente para el emisor-creador como para los receptores-intérpretes.
-  En el acto de comunicación, el signo teatral se dirige a un doble destinatario-receptor (u observador), interno y externo.



-  El signo teatral, habitualmente está dotado de varias valencias o virtudes, casi nunca es unívoco; y es ocasionalmente ambiguo.
-  Es metafórico, al reinar allí la ley de la transformación y la "movilidad".
-  El signo teatral metaforizado puede convertirse en símbolo o signo simbólico.
-  Todo signo teatral no sólo adquiere un valor semántico (o cognitivo), sino también un valor estético y afectivo, al ser variables las relaciones entre los tres.
-  Aunque sea aislable, el signo teatral nunca se presenta aislado. Kowzan, Tadeusz. (1997b.)

### 2.4.3.1. Los Trece Signos del Teatro

La primera enumeración de todos los signos posibles en el teatro la realizó Tadeusz Kowzan. (...), quien enumeró los siguientes signos: Fischer-Lichte, Erika. (1999. 40p.)

<b>1. Palabra</b>	Texto oral	<b>En relación Actor</b>	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
<b>2. Tono</b>	Expresión corporal		Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos visuales (actor)
<b>3. Mímica</b>				<b>4. Gesto</b>	
<b>6. Maquillaje</b>	Apariencia externa del actor	<b>Externos al actor</b>	Signos visuales	Espacio	Signos visuales (externos al actor)
<b>7. Peinado</b>	Características del espacio escénico			Espacio y tiempo	
<b>8. Traje</b>				Signos auditivos	Tiempo
<b>9. Accesorios</b>	Efectos sonoros no articulados				
<b>10. Decorado</b>					
<b>11. Iluminación</b>					
<b>12. Música</b>					
<b>13. Sonido</b>					

#### 2.4.3.1.1. La Palabra

Debido a las funciones del lenguaje en el teatro, resulta posible descomponer y analizar la realidad teatral como conjunto de elementos significantes. Ello quiere decir que a través de las indicaciones del autor o lo inscrito en el mismo libreto, se puede abordar el análisis sintáctico como introducción de los trece sistemas de signos que propone Kowzan.

La palabra hace presencia en la mayor parte de las manifestaciones teatrales (excepto la pantomima y el ballet). Su función depende de los géneros dramáticos, las modas literarias o teatrales, los estilos de la puesta en escena. Se consideran los signos de las palabras en su acepción lingüística. Se trata de palabras pronunciadas por los actores en el curso de la representación. El análisis semiológico de la palabra puede ubicarse en distintos niveles:



#### *El plano semántico*

Se refiere a la palabra, frase y las unidades más complejas, en sí sin ser pronunciadas. En el plano semántico se ve involucrado todo lo que concierne al significado, contenido, concepto y definición. Corresponde al significado del signo lingüístico.



#### *El plano fonológico prosódico*

Este plano alude a la palabra, frase y las unidades más complejas pronunciadas por los actores. Es decir, al origen físico, el material sonoro; puesto que al ser pronunciadas por el actor proyectarán mayor significación. Corresponde al significante del signo lingüístico.



#### *El plano sintáctico*

Analiza la relación entre cada palabra en las frases y a las unidades más complejas pronunciadas por el actor. La sintaxis se refiere al lugar que una palabra ocupa en la frase y de acuerdo con ese lugar, la palabra resaltará más o menos, según la intención de quien haya escrito el texto.

### **2.4.3.1.2. El Tono**

El tono, al igual que la palabra es un signo lingüístico. Depende del modo con que se pronuncia, así se le otorga un valor semiológico adicional. También depende de la dicción del actor, que puede originar en una palabra los más sutiles e inesperados efectos.

El tono comprende elementos tales como la entonación, el ritmo, la velocidad, la intensidad. La entonación, aprovechando la altura de los sonidos, su timbre, y a través de toda una serie de modulaciones, el acento, crea de modo especial los signos más variados.

Cada signo lingüístico posee, pues, una forma normalizada (la palabra como tal), y también variaciones (el todo) que constituyen "un campo de libertad" (A. Moles) que cada individuo hablante, y sobre todo el actor, explota de modo más o menos original. Tales variaciones pueden tener un valor puramente estético, y pueden constituir también signos.

### **2.4.3.1.3. La Mímica del Rostro**

Este pertenece a los signos espacio-temporales creados por las técnicas del cuerpo humano, ya que constituye el sistema de signos denominados quinésicos, los más próximos a la expresión verbal. Existe un gran número de signos mímicos requeridos por la articulación. Los signos mímicos, en función del texto pronunciado por el actor, es decir, de la palabra en el nivel semántico, son en su mayoría signos artificiales. Estos originan mayor expresión y significado a la palabra que acompañan, aunque también pueden atenuar o contradecir los signos lingüísticos.

Los signos musculares del rostro poseen un valor expresivo tan colosal que inclusive, llegan a sustituir exitosamente, a la palabra. De igual manera, existe una serie de signos mímicos afines a formas de comunicación no lingüística, a emociones, sensaciones corporales, sensaciones musculares, entre otros.

### **2.4.3.1.4. El Gesto**

El gesto, dentro de otros sistemas de signos quinésicos, se considera como tal todo movimiento o actitud de la mano, del brazo, de la pierna, de la cabeza, del cuerpo entero, con el objeto de crear y comunicar signos. Este constituye después de la palabra (y su forma escrita), el medio más rico y flexible para expresar pensamientos, es decir, el sistema de signos más desarrollados.



Kowsan, Tadeusz (1997) argumenta que "Los teóricos del gesto sostienen que es posible ejecutar con la mano y el brazo hasta 700,000 signos (R.Paget)", en cuanto al arte del espectáculo del drama indio, Kathakali, los actores interpretan alrededor de 800 signos con las dos manos.

Los signos gestuales comprenden varias categorías:

-  Los hay que acompañan a la palabra, o que la sustituyen (guiñar el ojo, en señal de complicidad).
-  Que reemplazan un elemento del decorado (movimiento de las manos para abrir y/o cerrar un joyero imaginario).
-  Que sustituyen un elemento del traje (un cincho imaginario).
-  Que indican uno o varios accesorios (representación del carpintero, sin martillo, sin clavos, sin serrucho, sin madera).
-  Que expresan un sentimiento, una emoción (un abrazo, un beso), entre otros.

#### 2.4.3.1.5. El Movimiento Escénico

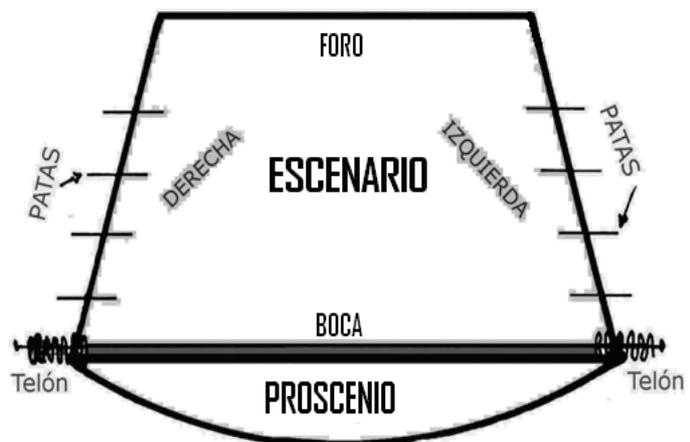
El tercer sistema de signos quinésicos comprende los desplazamientos del actor y sus posiciones en el espacio escénico. Se trata principalmente de:

-  Espacios sucesivos ocupados por relación a otros actores, a los accesorios, a los elementos del decorado, y a los espectadores;
-  Diferentes modos de desplazarse (marcha lenta, precipitada, vacilante, majestuosa, desplazamientos a pie, en una carreta, en una camilla);
-  Entradas y salidas;
-  Movimientos colectivos.

Estas categorías del movimiento escénico del actor, consideradas desde el punto de vista semiológico, son susceptibles de configurar los signos más variados.

#### 2.4.3.1.5.1 Esquema del escenario según los lados del actor.

-  Foro: es la parte del fondo de la escena, la que generalmente limita la acción teatral hacia el fondo.
-  Boca de escena: es la parte delantera de la escena, la que generalmente limita la acción teatral hacia el fondo.
-  Proscenio: es el lugar delante de la boca de escena. (<http://www.edu.py/index.php?title=Teatro7mo3UniIII>)





#### 2.4.3.1.6. El Maquillaje

El objeto del maquillaje teatral consiste en destacar el rostro u otras partes descubiertas del cuerpo del actor que aparece en la escena bajo determinadas condiciones de luz. Contribuye, junto con la mímica, a constituir la fisonomía del personaje. El maquillaje como sistema de signos está en relación de interdependencia directa con la mímica del rostro. Los signos de los dos sistemas se potencian mutuamente o se complementan.

El maquillaje puede crear signos referentes a la raza, a la edad, al estado de salud, al temperamento, utilizando técnicas y materiales variados, que puedan reflejar la personalidad histórica o contemporánea. Generalmente se fundan en signos naturales, como el color de la piel, la línea de los labios, entre otros. Se puede llegar por medio del maquillaje, a dibujar un conjunto de signos que pueden constituir un personaje-tipo.

En la misma línea, la máscara, técnica del maquillaje que inmoviliza parcialmente el rostro, se vincula al sistema de signo del maquillaje. Si bien desde el punto de vista material, la máscara puede considerarse parte de la indumentaria, y desde el punto de vista funcional, de la mímica.

#### 2.4.3.1.7. El Peinado

El peinado, como producto artesanal, se clasifica generalmente en el ámbito del maquillaje. Como fenómeno artístico pertenece al dominio del diseñador del vestuario. Desde el punto de vista semiológico, el peinado desempeña un papel independiente del maquillaje y del vestuario, y muchas veces es decisivo. La barba y el bigote también desempeñan un papel semiológico importante, ya sea como complementos indispensables del peinado, o como elementos autónomos.

El peinado puede ser el signo que indica la pertenencia a determina área geográfica o cultural, una época, una clase social, una generación, las costumbres y hábitos, como sus variantes históricas y sociales.



#### **2.4.3.1.8. El Traje (Vestuario)**

El vestuario transforma a una persona en un personaje. En la vida cotidiana, el vestuario es vehículo de signos artificiales de gran variedad. En el teatro es el medio más externo y el más convencional para definir al individuo humano.

La indumentaria puede expresar una diversidad de matices, como la situación material del personaje, gustos, sexo, edad, pertenencia a una clase social o jerárquica particular, nacionalidad, religión; determina, con frecuencia, una personalidad.

El poder semiótico del vestuario no se limita a definir al que lo lleva, ya que también es signo de clima, de la época histórica, de la estación del año, del tiempo, del lugar. Conviene subrayar que los signos del vestuario, como los de la mímica, del maquillaje o del peinado, pueden funcionar al revés: logrando ocultar la verdadera identidad

#### **2.4.3.1.9. El Accesorio**

Los accesorios constituyen un sistema autónomo de signos. Pueden ubicarse entre el traje y el decorado, ya que puede tener relación con uno u otro sistema. Todo elemento del vestuario puede convertirse en accesorio, siempre que desempeñe un papel especial, independientemente de las funciones semiológicas del vestido.

Resulta difícil determinar los límites entre decorado y accesorios. Un conjunto prácticamente ilimitado de objetos, existentes en la naturaleza y en la vida social, pueden transformarse en accesorios de teatro, depende de su función.

Los accesorios, sino significan más que objetos presentes en la vida, son signos artificiales de tales objetos. No obstante, hay casos en que los accesorios pueden alcanzar un valor semiológico de grado más elevado. Por ejemplo, unas monedas que al ser tocadas por los personajes resultan milagrosas, poseen un valor determinante en la trama. Pero, esas mismas monedas olvidadas sobre una mesa tendrán otro valor o ninguno, dentro del desarrollo de la presentación.

#### **2.4.3.1.10. El Decorado (aparato escénico o escenografía)**

Su labor primordial reside en representar el lugar: geográfico, social, o las dos simultáneamente. El decorado o sus elementos puede asimismo significar el espacio tiempo: una época histórica, una estación, una hora. De igual manera puede contener signos relacionados con diversas circunstancias.

Los medios que emplea el decorador son sumamente diversos. Su elección depende de la tradición teatral, de la época, de las corrientes artísticas, de los gustos personales, de las condiciones materiales del espectáculo. Está el decorado abundante en detalles y el que se reduce a algunos elementos esenciales, y aún a un solo elemento.

El valor semiológico de un decorado no depende directamente de la cantidad de su significación, función o importancia dentro de la representación. Un signo aislado puede tener un contenido semántico más rico y denso que todo un conjunto de signos. De igual manera, una pieza teatral puede prescindir absolutamente de decorados. En tal caso, el papel semiológico del mismo, es asumido por otros signos como el gesto y el movimiento, la palabra, los sonidos, el vestuario, el accesorio y también la iluminación.



#### **2.4.3.1.11. La Iluminación**

La iluminación en el teatro, es un elemento reciente; ya que fue introducido en el siglo XVII, en Francia. Desempeña un papel semiológico autónomo, debido a que ha sido explotada para realzar los otros medios de expresión. La iluminación teatral puede delimitar el lugar teatral o lugar físico, también se ocupa de dar relieve al actor o bien, a un objeto con relación a su contorno. La luz del proyector permite también aislar a un actor o un accesorio.

Otra función importante, es brindar la posibilidad de ampliar o modificar el valor del gesto, el movimiento, el decorado, y hasta de agregar un valor semiológico nuevo; el rostro, el cuerpo del actor o del fragmento de decorado a veces es modelado por la luz. El color difundido por la iluminación también puede desempeñar un papel semiológico.

Las proyecciones ocupan un lugar particular dentro del sistema de iluminación, pero su papel semiológico desborda ampliamente ese sistema. Se debe distinguir dos clases de proyección: móvil e inmóvil, las que pueden completa o reemplaza el decorado.

#### **2.4.3.1.12. La Música**

La música demanda estudios especializados, para descubrir sus aspectos semánticos o semiológicos. Es decir, es necesaria la aplicación de un método de análisis válido, partiendo de una investigación semiológica en el plano de las estructuras fundamentales de la música - ritmo, melodía, armonía -, asentadas sobre las relaciones de intensidad, duración, altura y timbre de los sonidos.

En cuanto a la música aplicada al espectáculo, su función semiológica casi siempre es indudable, generalmente sirve para propiciar la atmósfera requerida. Siempre ha sido evidente el valor significativo de la "música programada", y la "música imitativa".

En los casos en que la música no es el punto de partida del espectáculo, sino que se le agrega a este, su papel consiste en subrayar, ampliar, desarrollar, a veces contradecir los signos de los demás sistemas, o en reemplazarlos.

#### **2.4.3.1.13. El Sonido**

El sonido pertenece a la categoría de los efectos sonoros del espectáculo que no pertenece ni a la palabra ni a la música: estos son los ruidos. Para los fines del espectáculo, únicamente interesan los ruidos que en la vida son signos naturales o artificiales y que son reconstruidos artificialmente; ya que constituyen el campo del sonido.

El terreno semiológico del sonido es tan vasto, y quizás más vasto, que el universo de los ruidos de la vida. Los ruidos producidos en el teatro pueden ser signos de los fenómenos y las circunstancias más diversas. Pueden significar la hora, el estado del tiempo, el lugar, el desplazamiento, una atmósfera.

Existen variados medios empleados para lograr los efectos de sonidos están: desde la voz humana, pasando por los procedimientos mecánicos, hasta la banda magnética que ha provocado una verdadera revolución en este ámbito.



### 2.4.3.2. La Psicología del Color aplicada al análisis teatral

"El color juega un papel importante en cualquier plano de producción, y principalmente en la producción teatral. El color, en la trama intensifica el argumento, le transmite armonía u hostilidad al público. El color permite al público descubrir o entender tanto la trama de la historia como a cada personaje.

-  **Rojo:** El color de la sangre: sugiere enojo, pasión, asesinato, destrucción, vergüenza, estímulo, tragedia y odio. El color del fuego: Sugiere calor, poder, vigor, energía, valor y prisa. Mediante la asociación de largo tiempo, el rojo es también el color de la realeza y los cardenales.
-  **Anaranjado:** en la naturaleza, el color de otoño y la cosecha. A respecto, sugiere contento, calor, abundancia y risas alegres. Es ligeramente el color del fuego y las llamas, sugiriendo aquí pasión y cierta inquietud.
-  **Amarillo (fuerte):** en la naturaleza, el color del sol y la cosecha, el alegre verano. Sugiere alegría, júbilo, sabiduría y amor. Como color del oro, sugiere la pompa y el poder.
-  **Amarillo (empañado):** sugiere celos, inconstancia, decepción, decadencia, indecencia y enfermedad. Como símbolo de cobardía, este color sugiere infidelidad y traición.
-  **Verde:** en la naturaleza, el verde es principalmente el color de la primavera, sugiriendo vida, esperanza, inspiración, vitalidad, juventud, vigor, falta de madurez y victoria. Es también el color de los bosques y del mar, y a este respecto, sugiere soledad, paz y eternidad. Es el color del misterio, los magos y las cosas fantasmagóricas y malsanas. Significa celos, o sea el monstruo "ojiverde".
-  **Azul:** El azul es el color de los cielos y del agua. A este respecto, sugiere verdad, quietud, paz, estabilidad, esperanza, espiritualidad y fidelidad en el amor. Como el color de la noche, sugiere romance y amor. En la vida, el azul se asocia con un estado de ánimo deprimido.
-  **Violado (morado):** Sugiere realeza, majestuosidad, gran riqueza y virtud heroica. Vejez, sufrimiento, seriedad, pasión, templanza y verdad martirizada.
-  **Negro (la ausencia total del color):** sugiere muerte y la ausencia de las cosas, dolor, horror, desesperación, depresión, tortura y luto. Brujería y magia. Misterio, maldad, crimen y vergüenza. En el aspecto religioso, el negro sugiere el hábito de monjes y monjas y la profunda penitencia.
-  **Blanco (la presencia de todos los colores):** En la naturaleza, el blanco indica el invierno, con nieve y escarcha. Sugiere pureza, inocencia, santidad, fe, delicadeza y castidad. En la vida, sugiere divinidad, ángeles, santos o vírgenes, entereza, humildad, modestia, feminidad y verdad.
-  **Negro y blanco:** Indican la presencia y la ausencia de todas las cosas, sugiere sofisticación, contraste extremado."  
Sthal, LeRoy. (1968. 06 – 109pp.)



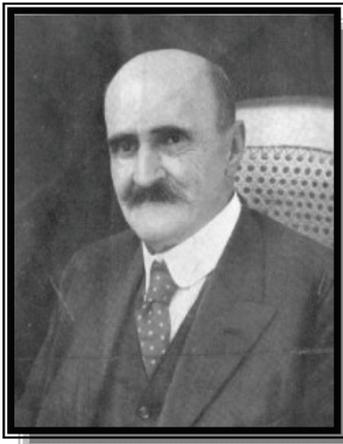
## 2.5. EN LA DIESTRA DE DIOS PADRE

"En la Diestra de Dios Padre", también conocida como "La Mojiganga". Esta obra está inspirada por un cuento folklórico de origen europeo, del cual hay varias versiones en América española y que fue recogido, en Colombia, por Tomás Carrasquilla. Pero fue Enrique Buenaventura quien hizo la adaptación de este cuento a obra de teatro.

### 2.5.1. La Obra

Busca mostrar la idiosincrasia de los pueblos de América Latina, a través de personajes cotidianos. El atractivo de esta obra, es que puede ser presentada, contando con la primacía del uso de máscaras unificado a elementos de la comedia del arte, para relatar la historia costumbrista nacida de las entrañas de la narración oral antioqueña. Originalmente la obra, busca constantemente integrar a los espectadores a la historia, a la fiesta, a la danza para formar parte de la coreografía. Todo dominado por un ambiente burlesco.

### 2.5.2. El Autor "Tomás Carrasquilla"



Nació en el pueblo de Santo Domingo (Antioquia) el 17 de enero de 1858. Vivió en su pueblo durante cuatro décadas, donde comenzó a escribir y ha producir obras de gran renombre.

Inició sus estudios en la Universidad de Antioquia, pero se retiró a causa de las guerras civiles de la época y regresó a Santo Domingo a desempeñarse como sastre, secretario del juzgado y juez municipal. Desempeñó cargos públicos de modesto alcance y, salvo alguna incursión a la capital, Bogotá, siempre vivió en Santo Domingo o Medellín, en la provincia de Antioquia.

Polemizó con el modernismo, defendiendo la literatura del realismo y el costumbrismo, aunque excediendo los marcos de la herencia del siglo XIX y buscando unas formulaciones artísticas más elaboradas y depuradas que las de sus antecesores. La invalidez no le impidió desarrollar una activa vida literaria en reuniones y tertulias de su medio local.

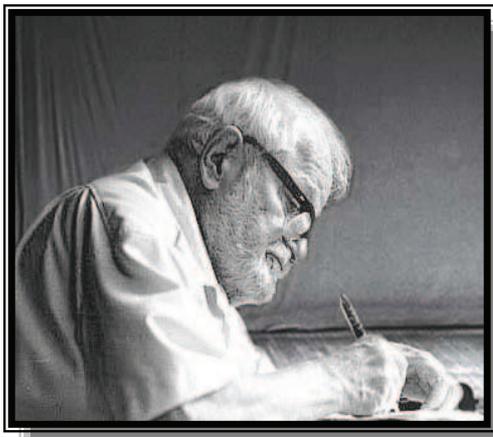
Sus numerosas producciones desarrollan una fina observación sobre las costumbres, el habla y los tipos característicos del ambiente antioqueño, del cual fue un sostenido observador.

Se recuerdan sus títulos: Frutos de mi tierra (1896), Grandeza (1910), La Marquesa de Yolombó (1928), En la diestra de Dios Padre (1897), Memorias de Eloy Gamboa (tres volúmenes, 1935-1936). Sus novelas breves alcanzaron gran difusión continental en publicaciones de pequeño formato, conocidas como "novelas semanales"; Luterito, Salve, Regina y El Zarco, entre otras.

Entre 1914 y 1919 vivió en Bogotá, donde trabajó como funcionario del Ministerio de Obras Públicas y regresó a Medellín, donde escribió sus dos obras más destacadas, siendo estas "La marquesa de Yolombó y la Trilogía Hace tiempos". Murió el 9 de diciembre de 1940, tenía 82 años. (<http://diestradediospadre.blogspot.com>).



### 2.5.3. El adaptador "Enrique Buenaventura"



El reconocido narrador oral teatrero, Nació en Cali en 1927. Se casó con Jacqueline Vidal, de cuya unión nació Nicolás; murió el 31 de diciembre en Cali a los 83 años de edad, víctima de una peritonitis.

Estudió en esa ciudad el bachillerato, y luego, sin decidir el objeto de su estudio, se trasladó a Bogota. Atraído por la arquitectura quiso encauzar su atención en esa carrera pero, como él mismo lo manifestaba, las matemáticas le impidieron continuar.

Se afirmó, en cambio, su vocación por la pintura y la escultura, lo cual habría de conducirle a una visión plástica del teatro. Ingresó en una compañía de teatro ambulante e intentó el espectáculo de circo. Se trasladó a Caracas, en donde ejerció el periodismo.

Posteriormente, con deseos de conocer América, se trasladó a la isla de la Trinidad donde alternó el oficio de marinero con el de periodista. Viajó a Brasil y se estableció en Recife, en donde trabajó como profesor de literatura, actor y director en el "Teatro do Estudante". En Río de Janeiro, Buenos Aires y Santiago de Chile, ejerció los oficios de cocinero y pintor de paredes, dibujante de letras, actor y director de escena.

Su vida errante halló asiento cuando en 1955 se fundó el teatro de Cali, cuya escuela empezó a dirigir a partir de ese momento. Con su grupo teatral ganó varios premios en Bogotá y, a raíz de esos éxitos, fue invitado al Teatro de la Naciones, en París, donde representó en 1960 al Teatro Colombiano con su obra "En la Diestra de Dios Padre".

Buenaventura obtuvo posteriormente, en París, el premio Internacional de Teatro otorgado por el Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO, con su obra. Publicó poemas y cuentos en revistas literarias de su país. ([http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/enrique\\_buenaventura/biografia.htm](http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/enrique_buenaventura/biografia.htm))

### 2.5.4. Argumento de la Obra:

La historia trata de un hombre soltero y muy caritativo llamado Peralta, muy conocido por todos los habitantes. Peralta vive, en las afueras de un pueblo, con su hermana mayor Peraltona, quien también es soltera,.

Cierto día, Peralta recibe la visita de dos peregrinos que resultan ser San Pedro y Jesús de Nazareth. Éstos le dejan a propósito "olvidada" una bolsa llena de monedas de oro, para probar la honradez de Peralta.

Peralta busca desesperadamente a San Pedro y a Jesús para devolverles la bolsa con las monedas de oro, y al comprobar su honestidad, Jesús le regala las monedas de oro y decide concederle cinco deseos.



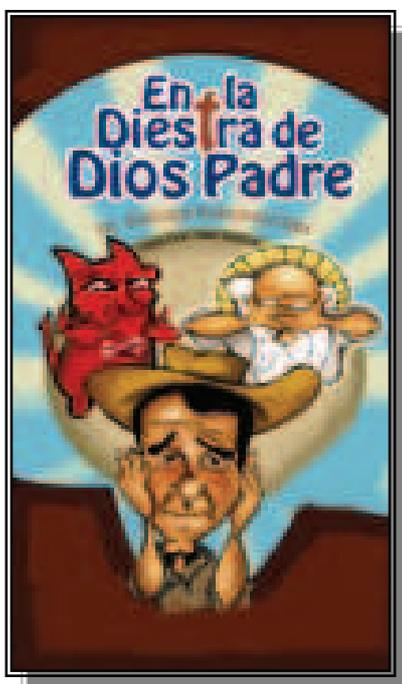
Su primer deseo es el de ganar el juego cada vez que quisiera, el segundo, es en que le llegue por adelante a la muerte, el tercero es el de poner a quien quisiera y donde quisiera y el tiempo que fuera hasta que él quisiera, el cuarto es que el diablo no le haga trampa, y el último consiste en que le conceda la virtud de hacerse chiquito.

El primer deseo se le cumple y le gana a todos en el juego. Con ésto sigue ayudando a todos los necesitados, y él ni si quiera se compraba ropas nuevas, en cambio su hermana vive con todo el lujo. El segundo y el tercero le resultaron a la perfección ya que la muerte un día se presenta ante Peralta, y la manda subirse a un aguacatal y a no bajarse hasta que le de la gana.

Así pasan los años y nadie se muere, hasta que San Pedro y Jesús bajan nuevamente, para pedirle a Peralta que deje a la muerte y éste accede, con la condición de que la muerte no le haga nada. Cuando el diablo se presenta ante Peralta hace uso de su cuarto deseo, y también vuelve a poner en práctica el cuarto deseo. Y es así como logra ganarle todas las almas del infierno, por lo que el diablo regresa al infierno enojado y desconcertado. Creando con así un gran caos en el cielo.

Por ello, San Pedro habla con Dios Padre y después de llegar a un acuerdo de que las almas no podían entrar al cielo, las mandó a la tierra pero esas almas no van a tener salvación, por lo que por siempre se quedarán en la tierra.

Al final, cuando Peralta llega al cielo, Dios le da a escoger uno de los tres lugares de la Santísima Trinidad y Peralta se hace chiquito como una hormiga y se abraza a la cruz, quedando así en la Diestra de Dios Padre.





## CAPÍTULO 3

# MARCO METODOLÓGICO





### **3. MARCO METODOLÓGICO**

#### **3.1. MÉTODO O TIPO DE INVESTIGACIÓN**

Se utilizó el método analítico descriptivo.

Analítico, puesto que consistió en la descomposición o división de la obra dramática en varias unidades, para su estudio.

Descriptivo, ya que comprende la descripción y en ocasiones la comparación de los signos del teatro que se identificaron en la obra "En la Diestra de Dios Padre".

#### **3.2. DESCRIPCIÓN DE LA METODOLOGÍA**

Se pretende identificar los signos que más se destacan y refuerzan la obra de teatro, de igual manera, los signos que menos sobresalen.

#### **3.3. OBJETIVOS**

##### **3.3.1. General**



Analizar los trece signos del teatro en la obra teatral "En la Diestra de Dios Padre", dirigida por Nery Aguilar, presentada en el Teatro "Manuel Galich" de la Universidad Popular.

##### **3.3.2. Específicos**



Describir los actos por escenas de la obra de teatro "En la Diestra de Dios Padre"



Identificar por orden de importancia, de mayor a menor, los signos del teatro que refuerzan el argumento de la obra teatral.

#### **3.4. TÉCNICA**

Se utilizaron fichas de observación (que se emplearon para llenar los cuadros comparativos) y análisis, en donde se dividió la obra dramática por actos y escenas para identificar los signos del teatro.

#### **3.5. INSTRUMENTO**

Observación directa e indirecta: fichas observación, cuadros comparativos, y dispositivos mecánicos, cámara de video y de fotografía.



## CAPÍTULO 4

# ANÁLISIS DE "LOS TRECE SIGNOS DEL TEATRO"





#### **4. ANÁLISIS DE LOS TRECE SIGNOS DEL TEATRO:**

Aplicados a la obra teatral "En la Diestra de Dios Padre"

##### **4.1. DESCRIPCIÓN DE LOS ACTOS POR ESCENAS.**

La descripción de las escenas que se presentan están divididas según la lógica dramática.

###### **4.1.1. Acto I**

1. Entra la ciega, se tropieza y cae, despertando a los demás pordioseros.
2. Entra Peraltona quejándose de Peralta y de los pordioseros.
3. Peraltona se queja con Peralta y viceversa.
4. Los pordioseros se quejan con Peralta y viceversa.
5. Peraltona discute sobre la caridad con Peralta.
6. Jesús le dice a San Pedro que bajen a la tierra para premiar a Peralta por ser tan caritativo.
7. Dos fuereños llegan a la casa de Peralta.
8. Peralta recibe y pide que se le atienda bien a los fuereños.
9. El milagro de la alacena surtida.
10. Mientras todos confirman el milagro de la alacena, los fuereños dejan una bolsa con monedas en la banca de la casa de Peralta, y se van.
11. Los pordioseros murmuran y critican el origen del milagro de la alacena.
12. Todos empiezan a buscar a los fuereños, que se han ido.
13. Peralta encuentra la bolsa de monedas de oro.
14. Los pordioseros se curan al tocar las monedas de oro, excepto el Viejo Limosnero.
15. Peralta quiere devolver las monedas y buscar a los fuereños.
16. Los fuereños revelan a Peralta su verdadera identidad, que son Jesús y San Pedro.
17. En recompensa por sus buenas obras, Jesús le concede cinco deseos a Peralta.
18. Peraltona interviene para pedir que le concedan algo, y le regalan unas monedas.
19. Peralta pide sus cinco deseos.
20. Peralta celebra por los deseos concedidos y decide continuar haciendo la caridad.
21. Peraltona regresa presumiendo sus compras con Maruchenga, la criada que contrató.
22. La Tullida cuenta a Peraltona del casino nuevo de Peralta, y que siempre gana en el juego.
23. La Ciega confirma que Peralta está ganando siempre en el juego.
24. La Tullida y la Ciega murmuran que Peralta tiene pacto con el Diablo.
25. La Tullida y la Ciega le piden más monedas a Peralta.
26. Peralta describe lo que ha hecho y hará con las monedas.
27. La Muerte llega por Peralta, pero esta logra Burlarla.
28. Peralta celebra que le hallan cumplido tres de sus cinco deseos.
29. Peraltona continúa presumiendo su cambio de vida.
30. El Viejo Limosnero y Maruchenga le cuenta a Peraltona sobre el sufrimiento del pueblo porque ya nadie muere y culpan a Peralta.
31. La mujer del médico busca a Peralta para que éste suelte a la muerte, para que su marido vuelva a tener trabajo.
32. El sepulturero busca a Peralta para pedirle que suelte a la muerte, puesto que ya no tiene trabajo.
33. La vieja beata, mandada por el cura del pueblo, llega buscando a Peralta para que suelte a la muerte, porque ya nadie llega a pedir sus servicios.
34. La Sobrina y la Mujer del Viejo Rico buscan a Peralta para que suelte a la muerte, buscando sus bienes económicos.



35. El Marido de la Mujer Vieja y Fea busca a Peralta para que se muera su mujer así poder casarse con la Moza.
36. Peraltona y Maruchenga se van a una boda, dejando a todos con sus alegatos.
37. El pueblo continúa quejándose.
38. El Viejo Limosnero saca sus monedas y así contarlas para decidir como las va a gastar.

#### 4.1.2. Acto II

1. El Viejo Limosnero continúa contando sus monedas.
2. La Diabla se le aparece al Viejo Limosnero y lo asusta.
3. La Diabla recoge las monedas que el Viejo Limosnero dejó tiradas al salir corriendo.
4. Peralta apuesta con la Diabla, y se le cumple su cuarto deseo.
5. Peralta hace un recuento de sus deseos cumplidos.
6. Jesús envía a San Pedro con Peralta para que le convenza de soltar a la Muerte.
7. San Pedro habla con Perlata.
8. Peraltona y Maruchenga regresan de hacer compras, se emocionan al ver a San Pedro.
9. Peraltona cuenta lo que ha hecho con las monedas.
10. San Pedro convence a Peralta para que suelte a la Muerte
11. Peraltona se siente mal y llama a gritos a Maruchenga.
12. Peralta regresa con San Pedro porque ya ha soltado a la Muerte
13. San Pedro se queja, mientras Peralta se lleva a la Muerte a otro lado a limpiarla
14. La Muerte recupera su poder, regresa eufórica y entra a la casa de Peralta
15. Peralta le cuenta a San Pedro sobre la apuesta que hizo con la Diabla.
16. Maruchenga le cuenta a Peralta que Peraltona ha muerto
17. Maruchenga llora la muerte de Peraltona, se escuchan los lamentos del pueblo.
18. Maruchega llama al cortejo fúnebre que va pasando por la casa.
19. Una pareja de esposos y busca a Peralta para culparlo por la muerte de hijo.
20. Una pareja de hermanos llega a buscar a Peralta para quejarse y culparlo por la muerte de su hermano.
21. Una pareja, una joven y una vieja buscan a Peralta para reclamarle por tanta muerte.
22. Los deudos del pueblo insisten en que Peralta tiene la culpa de tantas desgracias.
23. El pueblo y los deudos recitan el "Requin catin pace".
24. Jesús vuelve a convencer a San Pedro para que hable con Peralta.
25. San Pedro baja a la tierra a buscar a Peralta.
26. Maruchenga atiende a San Pedro y recuerda a Peraltona.
27. San Pedro le explica a Peralta del gran enredo teológico que causó.
28. San Pedro convence a Peralta para que haga uso de su quinto deseo.
29. Maruchenga le entrega la bolsa de maíz que le pidió San Pedro para Peraltona.
30. Peralta se enoja con Maruchenga.
31. Unos mendigos llegan a buscar a Peralta.
32. El Viejo Limosnero comenta que desterraron a Peralta.
33. Los Mendigos le piden más monedas a Peralta.
34. La Muerte se vuelve a hacer presente.
35. Peralta describe su última voluntad y La Muerte se lleva a Peralta.
36. Los Mendigos y Maruchenga lloran la muerte de Peralta.
37. Un Mendigo describe como a Peralta se le cumplió su quinto deseo.
38. Peralta llega a la Diestra de Dios Padre.



#### 4.2. CUADRO COMPARATIVO DE LOS SIGNOS

La "x" indica el signo que sobresale, en función de cada personaje, al reforzar o enriquecer la obra teatral como al mismo personaje.

##### SIGNOS EN RELACIÓN AL ACTOR

	1- Palabra	2- Tono	3- Mímica	4- Gesto	5- Movimiento Escénico	6- Maquillaje	7- Peinado	8- Traje
Ciega	X	X	X	X			X	X
Tullida			X				X	X
Viejo Limosnero	X	X		X	X		X	X
Leproso						X	X	X
Peraltona	X	X	X	X	X	X	X	X
Peralta	X	X	X	X	X	X	X	X
Jesús		X	X		X		X	X
San Pedro	X	X	X	X	X	X	X	X
Maruchenga	X	X	X	X	X		X	X
Muerte	X	X	X	X	X	X		X
Diabla	X	X	X	X	X	X		X
Mujer del Médico	X	X	X	X	X	X	X	X
Sepulturero	X	X		X	X		X	X
Vieja Beata	X	X	X	X	X	X	X	X
Sobrina	X	X	X	X	X		X	X
Mujer del Viejo Rico	X		X	X	X		X	X
Marido de laVieja fea	X	X	X	X	X			
Moza	X		X	X	X		X	
Esposo			X			X		
Esposa			X					
Hermano			X					
Hermana			X		X		X	
Hombre					X			
Mujer					X			
Mujer llorona								
Vieja			X			X		X
Mendiga	X	X	X	X	X		X	X
Mendigo 1	X	X	X	X	X		X	X
Mendigo 2	X	X	X	X	X	X	X	X
Mendigo 3				X	X			X
	18	17	23	19	22	11	19	21

##### SIGNOS EXTERNOS AL ACTOR

	9- Accesorios	10- Decorado	11- Iluminación	12- Música	13- Sonido
ACTO I		1	6	3	9
ACTO II		1	6	6	5
	20	2	12	9	14



#### 4.3. DESCRIPCIÓN DEL CUADRO COMPARATIVO

A continuación se describen los trece signos del teatro, como sobresalieron por orden de importancia en la obra de teatro, agrupados los signos en relación al actor y los signos externos al actor.

##### 4.3.1. Signos en Relación al Actor

ORDEN	SIGNO	TOTAL DE "X"
1°.	Mímica del rostro	23
2°.	Movimiento escénico	22
3°.	Traje o vestuario	21
4°.	Gesto	19
4°.	Peinado	19
5°.	Palabra	18
6°.	Tono	17
7°.	Maquillaje	11

**LA MÍMICA DEL ROSTRO:** Se ubica en el primer puesto con 23 "X" de 30. Los personajes que tiene "X", se consideró que lograron un apropiado dominio de la mímica del rostro durante todas sus apariciones o participación. Los personajes que tiene blanca la casilla, se consideró que la mímica del rostro no fue la apropiada en la mayoría de sus apariciones o participación

**EL MOVIMIENTO ESCÉNICO:** Se ubica en el segundo puesto con 22 "X" de 30. La presencia de "X" significa que el actor/actriz controló sus desplazamientos y posiciones en el escenario. La casilla blanca significa que el actor/actriz no controló sus desplazamientos y posiciones en el escenario.

**EL TRAJE O VESTURIO:** Se ubica en el tercer puesto con 21 "X" de 30. La presencia de "X" significa que el actor/actriz vistió trajes adoc a su personaje, y en ocasiones tuvo varios cambios de vestuario. La casilla blanca significa que el actor/actriz no vistió trajes característicos o apropiados para su personaje.

**EL GESTO:** Se ubica en el cuarto puesto con 19 "X" de 30. La presencia de "X" significa que el actor/actriz dominó de su expresión corporal, lo que contribuyó para reforzar su personaje. La casilla blanca indica que el actor/actriz no controló correctamente su expresión corporal, al no aprovechar o al abusar de el.

**EL PEINADO:** Se ubica de igual manera en el cuarto puesto con 19 "X" de 30. La presencia de "X" significa que el actor/actriz utilizó peluca o un peinado muy característico, y el caso de los hombres el empleo de barbaba o bigote. La casilla blanca indica que el actor/actriz no utilizo peluca o su peinado no tuvo mayor importancia o caracterización.

**LA PALABRA:** Se ubica en el quinto puesto con 18 "X" de 30. La presencia de "X" significa que el actor/actriz dominó la palabra en su plano semántico, fonológico-prosódico y sintáctico. La casilla blanca indica que el actor/actriz falló o no dominó alguno o ninguno de los planos de la palabra.



**EL TONO:** Se ubica en el sexto puesto con 17 "X" de 30. La presencia de "X" significa que el actor/actriz empleo las tonalidades respectivas para los diferentes estado emocionales del personaje. La casilla blanca indica que el actor/actriz no empleo las tonalidades adecuadas, fallando ya sea en la entonación, el ritmo, la velocidad o la intensidad que el personaje, según el momento requería.

**EL MAQUILLAJE:** Se ubica en el séptimo puesto con 11 "X" de 30. Aunque la adaptación para teatro original tiene como principal atractivo la utilización de máscaras, en esta ocasión, se prescindió de ellas, y se recurrió al maquillaje. La presencia de "X" significa que el actor/actriz destacó favorablemente por su maquillaje, brindándole mayor o mejor caracterización al personaje. La casilla blanca indica que el actor/actriz no destacó en su maquillaje, al no aprovecharlo para darle algún distintivo o característico a su personaje

#### 4.3.2. Signos Externos al Actor

PUESTO	SIGNO	TOTAL
1°.	Accesorio	20
2°.	Sonido	14
3°.	Iluminación	12
4°.	Música	9
5°.	Decorado	2

Los siguientes cinco signos se analizaron por separado, puesto que ellos no dependen precisamente del actor o actriz.

##### EL ACCESORIO

Se ubica en el primer puesto al contar con aproximadamente 20 accesorio utilizados durante los dos actos de la obra teatral.

##### EL SONIDO

Se ubica segundo este signo, puesto que durante los dos actos se escuchan con facilidad únicamente aproximadamente 14 sonidos durante los dos actos.

##### LA ILUMINACIÓN

Se ubica tercero este signo, al contabilizarse aproximadamente 12 efectos de iluminación durante los dos actor, considerando dentro de ello, el subir o bajar la iluminación, el cambio de color de la iluminación, destacando un efecto de iluminación casi al finalizar el segundo acto.

##### LA MÚSICA

La adaptación original para teatro destaca por que emplea varios cantos folclóricos, en esta versión se escucha aproximadamente 9 veces este elemento, ya sea alguna pista musical o algunas tonaditas emitidas por algún actor o actriz.

##### EL DECORADO

Se pudo observar que el decorado fue el mismo para los dos actos, la única variante es que al finalizar el segundo acto cubren parte de la escenografía con una tela o pantalla blanca.



#### 4.4. ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LOS SIGNOS DEL TEATRO

A continuación se presenta el análisis descriptivo de los signos del teatro como sobresalieron por orden de importancia en la obra teatral "En la Diestra de Dios Padre". Dirigida por Nery Aguilar, presentada en el Teatro "Manuel Galich" de la Universidad Popular.

##### 4.4.1. La Mímica

Este signo fue empleado por todos los actores y actrices, pero los personajes de Peraltona, la Tullida, Maruchenga y la Muerte fueron en quienes más sobresalió. Sus rostros son muy expresivos, y hacen ayuda de ello para acentuar las intenciones de sus diálogos.



Peraltona



Tullida



Maruchenga



La Muerte

Ciega : Durante las escenas que está ciega mantiene los ojos bien abiertos, con la mirada perdida. La boca abierta. Tiene una expresión de temor e ignorancia. En el resto de las escenas que actúa, su expresión facial es más relajada y de alegría.

Tullida: Su expresión facial durante todas sus escenas, es bastante evidente y en ciertos momentos exagerados, ya que se observa claramente sus intenciones, como de picardía, burla, curiosidad y de una inocencia hipócrita.

Viejo Limosnero: Puesto que siempre mantiene su cabeza inclinada hacia abajo y el pelo le cubre la cara, no se puede ver su expresión facial. El Leproso: Su expresión indica incomodidad, desesperación e ignorancia.

Peraltona: Su rostro es bastante expresivo, ya que se puede observar su estado anímico. Durante las en que Peraltona no ha recibido ninguna moneda sus expresiones son de molestia, desesperación, decepción, amargura y cansancio. A partir que de las escenas en que ya tiene las monedas su expresión cambia, ya que constantemente está bastante eufórica, feliz, muy sonriente y orgullosa.

Peralta: El rostro expresa cansancio y preocupación por no tener que darle a los pobres, y a pesar de que después recibe las monedas su expresión no cambia. Por momentos se puede observar cambios de humor, ya que se puede notar también momentos de alegría, de duda, de tristeza, decepción y de resignación.

Jesús: Su rostro expresa paciencia, sensatez, confianza y satisfacción, casi siempre se le puede ver relajado, solo por momentos se le puede ver preocupado por Peralta o molesto con las actitudes de San Pedro.



San Pedro: Siempre molesto ante las actitudes de Peralta, decepcionado de las decisiones de Jesús y Peralta, su cara compungida en la mayoría de las escenas por el descontento y cansancio. En muy raras ocasiones se le puede ver sonriente.

Maruchenga: su rostro es bastante expresivo, ya que se puede notar su alegría al servir a Peraltona y su tristeza y abatimiento cuando su mueren sus patrones. De igual manera expresa asombro ante lo desconocido, sumisión, e ignorancia.

Muerte: a pesar de tener la cara cubierta por el maquillaje, se pueden observar perfectamente sus expresiones de misterio, poderío cuando tiene el control; de represión y sumisión cuando Peralta lo controla, y con la mirada perdida y demacrada ante el abandono. Así también la mirada firme y penetrante en los momentos de euforia y dominio al volver a recuperar su poder.

La Diabla: De orgullo, asco ante el Viejo Limosnero, enojo cuando pierde las apuestas, seducción para convencer a Peralta.

#### 4.4.2. El Movimiento Escénico



La versión de la obra de Enrique Buenaventura, busca el constantemente integrar a los espectadores a la historia, en tonos burlescos, a la fiesta, a la danza para formar parte de la coreografía. Pero en la adaptación del director Nery Aguilar, no se consideró, careció de coreografías.

A pesar de que el elenco contaba con la participación de treinta integrantes, entre actores y actrices, la mayoría hizo buen empleo del espacio escénico. Sus movimientos, entradas y salidas eran justificados. El desplazamiento de los actores sobre el escenario fue muy apropiado, en relación con los demás actores, a los accesorios, a los elementos del decorado, y hasta con los espectadores.

La manera de desplazarse de los actores y actrices, tenían la intención adecuada, ya sea que estas consistieran en caminar lento o vacilante, correr, saltar, entre otros. Exceptuando la Ciega, la Tullida y algunos personajes del Pueblo, que abusaron del espacio al excederse en sus movimientos o al no controlarlos.

Jesús y San Pedro son quienes hacen uso del centro-arriba del escenario, donde se encuentra ubicada una nube que indica el cielo. Y la mayor parte de la obra se desarrolla en el centro-derecho y la derecha-centro-izquierda, de abajo del escenario.



En ciertas ocasiones, algunos personajes utilizan la parte del proscenio para contar secretos.



El Cielo

#### 4.4.3. El Traje

Puesto que la mayoría de los personajes dentro de la obra son limosneros, pordioseros y gente pobre, destacan mucho los harapos y las fachas, aspecto que con algunos personajes va cambiando en el desarrollo de la obra, quienes al poseer las monedas de oro van mejorando su presentación, notando un cambio de los harapos a ropas un tanto más formales.



Los mendigos



El pueblo

La Ciega: al inicio viste una camiseta color crema, falda negra a la rodilla, medias color lila, y calza sandalias. Después de recibir las monedas utiliza un vestido tipo veracruzano color celeste con vuelos blancos y sandalias

La Tullida: utiliza una playera amarilla, dos camisas una de color corinto y otra azul marino, saco café, un pañuelo atado alrededor del cuello. También cambia de vestuario luego de recibir las monedas, y sale vestida con una falda larga de vuelos, calcetas de color azules, y zapatos celestes.

Viejo Limosnero: Utiliza una playera blanca de mangas largas, una gabardina enguatada de color gris, una bufanda turquesa, pantalón de color morado con estampado de flores. Y mocasines viejos color cafés. No cambia de vestuario durante el transcurso de la obra.

Leproso: Utiliza una camisa típica color verde rota, pantalón color café también roto, y anda descalzo.



La Ciega



La Tullida



El Viejo Limosnero



El Leproso

Resulta interesante el signo del traje en los personajes de Peralta, Jesús y San Pedro, que visten como indígenas o gente de campo, representando la humildad y la sencillez.

Peralta: Utiliza durante toda la obra el mismo vestuario: una camisa a cuadros de tonos grises, el pantalón es de color azul marino gastado. Y calza sandalias.

Jesús: Con un pantalón y una camisa de manta. Con una faja roja, y unas sandalias. No cambia de vestuario durante el transcurso de la obra. San Pedro: porta el mismo vestuario durante el desarrollo de la obra: una camisa cuadriculada de tonos rojizos. Un pantalón de lona celeste. Y sandalias.



Peralta



Jesús



San Pedro

Peraltona: Es quien tiene mayor cambio de vestuario, puesto que inicia con un camión flojo y largo, de color azul y unas pantuflas. Después de recibir las monedas aparece con un vestido de velos turquesa, un delantal celeste, tacones rosados, y una estola de piel color café.

Con forme avanza la obra, y ella va disfrutando los beneficios de las monedas, aparece luciendo un vestido morado con estampado de flores, un delantal anaranjado, una chalina turquesa y sandalias de tacón. En las últimas escenas que sale anteriores a su muerte luce una blusa negra, falsa y chalina color rosa con estampados. Botas color café.



Maruchenga: inicia con un vestido de color lila, con dos vuelos blancos en el cuello, un delantal verde, y un pañuelo amarrado en la cabeza. Y calza sandalias. Tiene un cambio de vestuario durante el segundo acto, un vestido color corinto, delantal rosado y botas negras.

De igual manera, se debe destacar los vestuarios de la Muerte y el Diablo, representados de la manera más tradicional. La Muerte, que viste Un traje completo con guantes negro que tiene pintado un esqueleto. Una capa con capucha negra. La Diabla viste una blusa color rojo, saco, pantalón y zapatos de tacón color negro. Y una capa negro con rojo.



Maruchenga



La Muerte

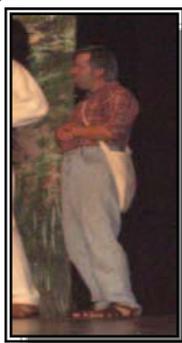


La Diabla

#### 4.4.4. El Gesto

La expresión corporal del elenco fue muy apropiada según los personajes. Aunque las actrices que interpretaron a la Ciega y a la Tullida, al principio interpretaron muy bien sus limitaciones, pero no las conservaron hasta el momento correspondiente. Los personajes que conservaron muy bien la expresión corporal, se pueden mencionar a: San Pedro, camina un poco lento y encorvado y con sus manos casi siempre sobre su pecho. Maruchenga, camina dando brinquitos, como queriendo correr, y algo encorva, hace muchos ademanes para expresase mejor.

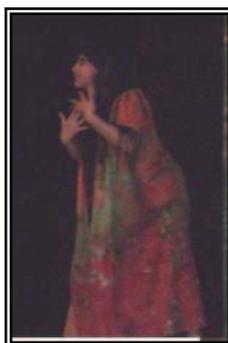
La Vieja Beata, siempre agachada, resaltando su joroba, su caminar es muy lento y con las piernas bastante abiertas, se apoya sobre un bastón, y coloca una de sus manos sobre su cintura. La Muerte demuestra su altanería, debilidad, orgullo y euforia en la forma que utiliza su cuerpo.) y el Viejo Limosnero, al igual que los demás viejos, camina con la cabeza agachada, su cuerpo tiembla al dar pasos muy cortos.



San Pedro



Maruchenga



La Vieja Beata



La Muerte

La Ciega, durante las escenas que tiene su impedimento, camina muy lento y algo encorvada por utilizar un palo muy pequeño como bastón y sus manos para ubicarse en los lugares. No sabe utilizar su bastón y por ello al tropezar se llega a caer. Todo ello debería cambia a partir del momento que recupera la visión, un error de la actriz, que parece olvidar que es ciega, desde algunas escenas antes del momento en que tiene que recuperar la visión al tocar las monedas de oro.

#### 4.4.5. El Peinado

La mayoría de los actores y actrices utilizaron pelucas, éstas acordes a sus respectivos personajes. Los limosneros y pordioseros usaron pelucas que expresaban descuido, abandono, suciedad, y pereza. Cabe destacar que conforme la trama avanza y con ella la fortuna de los personajes, sus aspectos van cambiando, ya que algunos de los limosneros presentan cierto cambio en mejorar su aspecto.

Otros actores también hacen uso de pelucas, para reforzar sus personajes, como el de Jesús, que utiliza una peluca de cabello largo algo ondulado. La Esposa del Viejo Rico, utiliza una peluca de cabellos rubios y peinado de una manera algo elegante. El Sepulturero aparte de utilizar una peluca también utiliza una barba postiza.



La mayoría de las mujeres del pueblo utilizan unas cintas al redero de su cabeza para sujetar el cabello. Peraltona es el personaje que tiene más cambios de peinados, en ella se puede ver que conforme transcurre la trama dedica mayor interés a su aspecto físico.





#### 4.4.6. La Palabra

La adaptación que realizó el director Nery Aguilar a la obra "En la Diestra de Dios Padre", de la versión de Enrique Buenaventura, incluyó cambios en cuanto la traducción de términos, que originalmente está escrita con vocablos o modismos colombianos, cambiándolos por palabras utilizadas por los guatemaltecos. También agregó personajes y diálogos al guión.

El signo de la "palabra" es utilizado por todos los actores, pero especialmente por Peralta y San Pedro, que son quienes tienen más diálogo en la obra. Cabe destacar que los diálogos de estos dos personajes son los que más se apegan al guión, y de improvisar ciertos diálogos son empleados para enriquecerlos.

A pesar de tener un libreto, hay actores que improvisan o agregan diálogos en sus intervenciones, y muchas de las veces no se dan para enriquecer a la obra, sino para destacar de entre los demás personajes o tener mayor participación.



#### Plano Semántico

Ciega : "Mano que echa, mano que pierde" - "Nunca pensé yo abrir los ojotes para ver tanta cosa"

Tullida: "Amostrámelas" - "Las patas me han vuelto a caminar" - "Mira como mira la ciega" - "Estas bueno y sano, ...estas ¡bien bueno!, y ...sano"- "¡porque son del diablo!"

Viejo Limosnero: "Ave María purísima" "siempre tan buena, tan galana" - "pa tras, pa tras, hasta que regrese a los quince" - "A mi se me hace que aquí hay gato encerrado" - "Devolver las monedas, en lugar de buscar patojonas" - "Recaliéntenme el pache"

Peraltona: "Hay no, Jesús, yo no me meto con esa güesamenta"- "¡Cerrá la boca, Maruchenga!"- "He visto con éstos ojos que se han de comer los gusanos"- "Esa honradez que cargas "jermano", ha de ser enfermedá"- "que te parece que ahora solo con gente di alta socieda me vua juntá"- "siempre hay alguien más ignorante qui uno"

Peralta: "... que cuando yo juegue, gane el juego siempre que yo me de la gana" - "... que cuando yo me muera, me venga la muerte por delante y no por detrás o ha traición, o por la retaguardia" - "¡no me interrumpa patroncito, que se me enjuta la moyera!" - "que yo ponga a quien quiera en el lugar que yo le señale, y el tiempo que yo me de la gana también" - "que el diablo no me pueda ganar en el juego" - "...me conceda la virtud de achiquitarme todo lo que yo quiere"

Jesús: "... y es que cada cual sufre según su humor" - "es que otro como voz no nace, y si nace no se cría" - "... aunque los taitas piense que se van a ir al cielo ya desde en vida van a ser diputados, digo, condenados".

San Pedro: "Simón, soy Pedro" - "...es que pedir cosa del juego y esa tontería de la muerte, hasta falta de respeto es" - "¡...No despilfarres así la gracia divina!"- "¡... pedía el cielo hombre, y quedas asegurado!" - "ultimadamente te condenás, ¡Bruto!" - "no se da cuenta que este hombre es un animal, y usted: ¡concedido, concedido, todo Concedido!" - "¡pero le va a salir el tiro por la culata!" - "Hay lo buscas en internet".



Maruchenga: "¡Está tiesa como un pajarito muerto!"- "¡Está muerta!, y "estaba güena"

Muerte: "¡V e n g o p o r v o s s s ! ¡Es tu turno! - "¡Con tal que no te demores, porque ando de afán!" - ¡Parece que están asustados! - ¿Porqué se agallinan?, ¿todavía no se acostumbran a mi? - ¿Cuáles son los que esta vez se van con migo? - ¡El pan de la venganza se come frío, y esta tarde me toca comerme el mío...!

Diabla: "¡Qué salvación ni que demonios! me dijo San Pedro, ¡Esto se está acabando!"- "¡vos no sabes que desde que yo soy diablo, naide me ha ganado en el juego!"

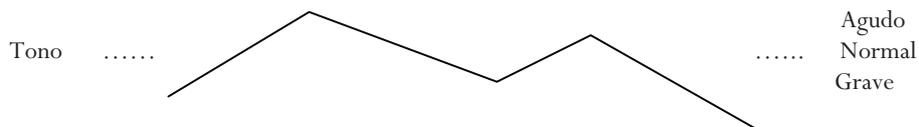


### Plano Fonológico o Prosódico

Los personajes utilizan un lenguaje coloquial, casi vulgar e informal. Con acento idiomático guatemalteco, aunque lamentablemente unos actores y actrices que representan a los deudos, enfatizaron más el acento mexicano y uno de los mendigos, en algunas frases proyectó una acentuación argentina.

Los personajes de Peralta, Peraltona, San Pedro y Maruchenga, son quienes tienen un mayor control en cuanto a la cadencia idiomática guatemalteca, que incluyen la pronunciación, la articulación y la entonación. A continuación se anota como ejemplo una frase de Peraltona:

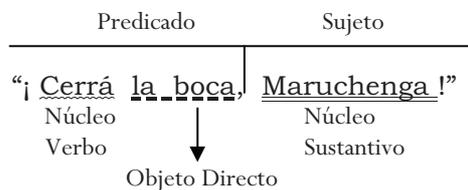
"¡ Cerrá la boca, Maruchenga !"



### Plano Sintáctico

Cabe mencionar que el libreto está bien estructurado, en cuanto a las palabras, frases, oraciones y párrafos, en el caso de los actores que tienen parlamentos largos. Existen ciertas excepciones, en los lapsos de improvisación, que algunos actores recurren a ello, y no precisamente para enriquecer el argumento.

Se considera un gran error haber agregado mas personajes a la obra, ya que no era necesario. Puesto que al agregar personajes le aumentaron mas parlamentos que resultaron ser repetitivos e innecesarios, perdiendo la fuerza que puedo tener. Como ejemplo:



#### 4.4.7. El Tono

El guión utilizado por el Director Nery Aguilar, no contaba con acotaciones que indicaran las intenciones y significados conque debían expresarse los actores. Los actores emplearon intenciones muy distintivas para cada uno de los personajes. Pero la mayoría proyectó tonos agudos, ya que los estados anímicos de los personajes reflejan irritación, desesperación, inconformidad, súplica, euforia, amenaza e ironía.



Aunque también se proyectan otros estados de ánimo, en los que utilizan los tonos bajos, por ejemplo cansancio, indignación, temor, misterio. Así también, los tonos medios que expresan firmeza, cortesía y conformidad.

Entre quienes mas destacan los estados anímicos, según la entonación se puede mencionar a Peraltona, que proyecta tonos agudos, chillona hasta cierto punto y en varias ocasiones gritona. La entonación de Peraltona refleja desesperación, indignación, irritación, superioridad.

En el caso de San Pedro, en su tono se refleja indignación, decepción, súplica y cansancio. En la Muerte, orgullo, poder y euforia; y en la Diabla la vanidad, indignación y enfado y exasperación. Y en contraste a todos ellos esta el personaje de Jesús, que refleja serenidad, alegría, confianza y compasión.

#### 4.4.8. El Maquillaje

Aunque originalmente el atractivo de esta obra, es que puede ser presentada, contando con la primacía del uso de máscaras para relatar la historia costumbrista, en esta adaptación no se valieron de ellas. Los actores utilizaron el maquillaje. El empleo de este signo fue más visible en los personajes de Peraltona, que inicia sin maquillaje, y conforme va evolucionando la trama, va utilizando más maquillaje.

Los personajes que emplearon maquillajes muy característicos son: de la Muerte, que utilizó pintura color blanco y negro en su rostro y el cuello, y el Leproso, que empleó aplicaciones para simular las llagas en su rostro. De igual manera, destacaba este signo en los personajes que aparentaban ser de edad avanzada, ya que tenían bien marcadas las arrugas en sus rostros. Entre los rasgos que destacaron con el maquillaje se puede mencionar, el pintarse las cejas, los bigotes o barba, ojeras, lunares y las arrugas.



La Muerte



Leproso



San Pedro

#### 4.4.9. Los Accesorios

Son varios los accesorios que los actores y actrices utilizar durante el desarrollo de la obra, como los bastones, bolsas de compras, el atomizador, la sombrilla, el canasto y la escoba de Maruchenga. Los sombreros de paja de los hombres y el sombrero de cuero de Maruchenga, el costal de Peralta, los batidores para chocolate, la jarra de barro, el pichel con agua, comida y la bolsa de maíz.



La hoz de la muerte, los morrales de Peralta, Jesús y San Pedro, los naipes con que juegan el Peralta y el Diablo, las carteras de Peraltona, los chales o madrileñas y los rosarios de las mujeres del pueblo. Las vendas del Leproso.



Pero de todos los accesorios que utilizan los que destacan son una bolsa que contiene las tan codiciadas "monedas de oro".



#### 4.4.10. El Sonido

Mientras los pordioseros duermen se escuchan ronquidos y que alguien tose. El golpear del bastón con el suelo (de la Ciega y la Mujer del Médico). Un golpe cuando la ciega se tropieza y cae al suelo. Cuando Peralta golpea el costal contra el suelo. El sonido de las monedas. El aplauso del diablo para que el infierno se abra. La tos de Peraltona cuando se está ahogando. Los gritos de euforia de la muerte. Los llantos y lamentos.

#### 4.4.11. La Iluminación



Durante el desarrollo de los dos actos, por lo general se observa una iluminación ambiental tenue amarilla. También bajan las luces para indicar cambio de cuadro. Utilizan luces color rojo cuando el diablo está en escena, representando el calor del infierno.

Cuando la Muerte sale a escena, baja de intensidad las luces, e iluminan luces blancas, representando el frío de la muerte, cuando esta aparece. En la última escena del segundo acto crean un efecto de iluminación, en el que se reflejan dos íconos a través de la ventana de la nieve que queda detrás del telón blanco.

#### 4.4.12. La Música

Al inicio del primero y segundo acto se escucha música cumbia (sube, queda unos minutos y baja), cuyo fin es únicamente el de amenizar. Al cerrar el telón en el primer y segundo acto, se vuelve a escuchar música pop.



Se escucha una pista como de misterio cuando aparece la muerte. Se escucha música rock que refleja suspenso y miedo cuando va a salir y sale a escena el diablo. Peraltona y Maruchenga cantan una tonadita popular. La Vieja Beata y Maruchenga cantan, en diferentes ocasiones durante el segundo acto el "Requien catin pace", el pueblo y los mendigos contestan. Y cuando describen como Peralta llegó a la diestra de Dios Padre, se escuchan cantos gregorianos.



#### 4.4.13. El Decorado

En el primer acto: se puede observar del lado centro-derecha del escenario, la fachada de una choza, las paredes que alguna vez fueron de color café están sucias, con el techo de lámina de un agua sostenida por dos columnas de palo. En las columnas se encuentran colgadas unas tuzas. Debajo de la caída de agua se encuentra una banca. Debajo de la banca hay un petate. La entrada de la choza tiene un poncho que funciona como puerta. Cerca de la puerta hay una mesa. Sobre la mesa hay una piedra de moler y una ollita de barro.

Al lado opuesto de la choza centro-izquierda del escenario, se puede observar una montaña de rocas o la entrada del infierno, que se abren por el centro para dar paso al diablo. En el foro- centro del escenario hay un árbol pintado y sobre él, hay una nube. La nube tiene una pequeña ventana por donde Jesús y San Pedro pueden ver a la casa de Peralta.

El decorado del Segundo Acto es el mismo del Primer Acto, únicamente que durante la última escena colocan un telón blanco, entre el foro y el centro detrás de la casa de Peralta y de la montaña rocosa, quedando cubierto del árbol y la nube.





## Conclusiones

- 👂 Los signos que más sobresalen por orden de importancia en la obra son: la mímica del rostro, el movimiento escénico, el traje o vestuario, el gesto, el peinado y el accesorio.
- 👂 Los signos que menos sobresalen en la obra teatral son: la palabra, el tono, el maquillaje, el sonido, la iluminación, la música y el decorado.
- 👂 La palabra y el tono que son signos que refuerzan a los otros signos y al actor en sí, no fueron explotados en esta obra.
- 👂 Los personajes de Peraltona, Peralta, San Pedro, la Mujer del Médico, la Vieja Beata y el Mendigo 2, fueron quienes sobresalieron por aplicar los signos en relación al actor de manera que reforzaron y enriquecieron tanto a la obra de teatro como a los personajes en sí mismos.
- 👂 Los personajes de la Hermana, la Vieja, el Esposo, la Esposa, el Hermano, el Hombre, la Mujer, la Mujer llorona, quienes fueron agregados por el Director Nery García demeritaron la obra en cuanto a la aplicación de los signos en relación al actor, así también el Leproso, la Tullida y el Mendigo 3 que sí están en el guión original.
- 👂 La obra de teatro "En la Diestra de Dios Padre" analizada, fue adaptada de la versión de Enrique Buenaventura, a una versión popular guatemalteca, que en la actualidad es el tipo de obras que los guatemaltecos prefieren presenciar. A pesar de ello no perdió su esencia, la de mostrar la idiosincrasia de los pueblos de América Latina y de reflexión.
- 👂 La obra de teatro "En la Diestra de Dios Padre" pertenece al Teatro Experimental de Cali, el que se basa en el trabajo del actor, quien puede recurrir a la improvisación.
- 👂 La obra teatral "En la Diestra de Dios Padre" cuenta con treinta y ocho escenas cada acto, según la lógica dramática, entendidas las escenas como las permanencias constantes de los actores.
- 👂 De un total de 76 escenas que tiene la obra de teatro "En la Diestra de Dios Padre", el personaje que tiene participación en más escenas es el Viejo Limosnero, y el que tiene menos escenas es el Mendigo 3.



## Recomendaciones

A los Directores de Teatro en Guatemala

- ☞ Se les sugiere que retomen el teatro dramático y la comedia. Además que se preocupen por el contenido y la calidad de la obra puesta en escena.

A los Estudiantes de la Escuela de Ciencias de la Comunicación

- ☞ Que se interesen en visitar las salas de teatro, para analizar semiológicamente las obras puestas en escena.

A los Comunicadores Sociales

- ☞ Que se considere a la Semiología como una herramienta para descubrir lo que no se ve en algunos procesos de comunicación.



## Bibliografía

- ☞ Baena, Guillermina; Montero, Olivares. 1986. **"TESIS EN 30 DÍAS. LINEAMIENTOS PRÁCTICOS Y CIENTÍFICOS"**. México. 104 p.
- ☞ Bobes Naves, María del Carmen y otros. 1997. **"TEORÍA DEL TEATRO"**. Madrid, España. Arco/Libros, S,L. 136 p.
- ☞ Edmundo Barbero. 1976. **"EL TEATRO. HISTORIA INFORMAL DEL MISMO A TRAVÉS DE LO ANECDÓTICO Y PINTORESCO"**. San Salvador, El Salvador. 2ª. Edición. Ministerio de Educación. Dirección de Publicaciones. 512 p.
- ☞ Estrada Estada, Reina Elizabeth. Noviembre, 2003. **"APLICACIÓN DE SEIS SIGNOS DEL TEATRO EN LA LOCUCIÓN INTERPRETATIVA RADIA"**. Tesis Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Guatemala. Universidad de San Carlos de Guatemala. Escuela de Ciencias dela Comunicación. 109 p.
- ☞ Fernández Molina, Manuel. Julio de 1982. **"DOS ESTUDIOS HISTÓRICOS SOBRE EL TEATRO EN GUATEMALA"**. Guatemala. Talleres de Serviprensa Centroamericana. 36 p.
- ☞ Fischer-Lichte, Erika. 1999. **"SEMIOTICA DEL TEATRO"**. Traducción de: Elisa Briega Villarrubia. Edición Española. Arco / Libros, S.L. 728 p.
- ☞ Galindo Barrera, Carlos Augusto. 2004. **"EL TEATRO COMO SISTEMA DE COMUNICACIÓN CULTURAL: CÓDIGOS Y SIGNOS TEATRALES UTILIZADOS EN LA OBRA EL RABINAL ACHÍ (EL VARÓN DE RABINAL) BALLET-DRAMA DE LOS INDIOS K'ICHE DE GUATEMALA"** . Tesis Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Guatemala. Universidad de San Carlos de Guatemala. Escuela de Ciencias dela Comunicación. 181 p.
- ☞ García Mejía, René. 1972. **"RAÍCES DEL TEATRO GUATEMALTECO"**. Guatemala. Tipografía Nacional. Año Internacional del Libro. 136 p.
- ☞ Guerra Moran, Mabell Karina. Enero, 2007. **"LA CRITICA SOCIAL DEL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD POPULAR DURANTE EL CONFLICTO ARMADO INTERNO EN GUATEMALA"**. Tesis Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Guatemala. Universidad de San Carlos de Guatemala. Escuela de Ciencias de la Comunicación. 72 p.
- ☞ Grupo Editorial Océano.1989. **"ENCICLOPEDIA AUTODIDACTA OCÉANO"**. España. 1v. 259-271pp.
- ☞ Guiraud, Pierre. Marzo 1994. **"LA SEMÁNTICA"**. Traducción de: Juan A. Hasler. México. 6ª. Reimpresión. Fondo de cultura Económica. 144 p.
- ☞ Guiraud, Pierre. 1991. **"LA SEMIOLOGIA"**. México. 17ª. Edición en español. Siglo Veintiuno Editores, s.a. de c.v. 136 p.



- Interiano, Carlos. Mayo 2003. **SEMIOLOGÍA Y COMUNICACIÓN**. Guatemala. 8ª. Edición. Editorial Estudiantil Fénix. 188 p.
- Kowsan, Tadeusz. 1997 a. **"LA SEMIOLOGÍA Y LOS 13 SIGNOS DEL TEATRO: HACIA UNA SEMIOLOGÍA DEL ARTE DEL ESPECTÁCULO"**. Cuaderno de Comunicación. Guatemala. Impreso en los Talleres de la Comisión de Extensión de la Escuela de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Kowzan, Tadeusz. 1997 b. **"EL SIGNO Y EL TEATRO"**. Traducción de: Ma. Del C. Bobes y Jesús G: Maestro. España. Colección Perspectivas. ARCO/LLIBROS, S.L. 280 p.
- Luján Muñoz, Jorge – Director General. Agosto 1997. **"HISTORIA GENERAL DE GUATEMALA. TOMO VI. ÉPOCA CONTEMPORÁNEA. DE 1945 A LA ACTUALIDAD"**. Guatemala. Asociación de Amigos del País. Fundación para la Cultura y el Desarrollo. Edición de Biblioteca. Tomo de 766 p.
- Méndez Santizo, Sergio Haroldo. 1991. **ANÁLISIS DE LA FORMA DEL TEATRO NACIONAL DE GUATEMALA**. Tesis de Arquitectura. Guatemala. Universidad de San Carlos de Guatemala. Facultad de Arquitectura.
- Mérida González, Aracelly Krisanda. 2009a. **"BÚSQUEDA BILIOGRÁFICA, REDACCIÓN DE REFERENCIAS Y CITAS DENTRO DEL TEXTO"**. Guatemala. 46p.
- Mérida González, Aracelly Krisanda. 2009b. **"GUÍA PARA ELABORAR Y PRESENTAR LA TESIS"**. Guatemala. Editorial Arakris. 118p.
- Muñoz Meany, Enrique. 1979. **"PRECEPTIVA LITERARIA"**. Guatemala. 8ª. Edición. Serviprensa Centroamericana. 404 p.
- Niño Rojas, Víctor Miguel. Abril 2004. **"SEMIÓTICA Y LINGÜÍSTICA. APLICADAS AL ESPAÑOL"**. Colombia. Reimpresión: Bogotá, D.C. Ecoe ediciones. 294 p.
- Pedroni Chautemps, Ana María. 2004. **"SEMIOLOGÍA: UN ACERCAMIENTO DIDÁCTICO"**. Guatemala. 4ª. Edición. Editorial Universitaria. 198 p.
- Ruía Mendizábal, Mario Augusto. 1985. **"IMPORTANCIA DEL GRUPO DIEZ EN EL TEATRO GUATEMALTECO CONTEMPORÁNEO"**. Tesis Licenciatura en Letras. Guatemala. Universidad de San Carlos de Guatemala. Facultad de Humanidades. 118 p.
- Ruiz Lugo, Marcela; Contreras, Ariel. 1983. **"GLOSARIO DE TÉRMINOS DEL ARTE TEATRAL"**. México. 2ª. Segunda Edición, Editorial Trillas.
- Sthal, LeRoy. Diciembre 1968. **"PRODUCCIÓN TEATRAL"**. Traducción de: Nancy H. Moreno. México. 1ª. Edición en Español. Editorial Pax-México. 230 p.



-  Talens, Jenaro, Castillo, José Romera y otros. 1999. **"ELEMENTOS PARA UNA SEMIÓTICA DEL TEXTO ARTÍSTICO (POESÍA, NARRATIVA, TEATRO, CINE)"**. España. 6ª. Edición. Ediciones Cátedra, S.A. 240 p.
-  Tamayo y Tamayo, Mario. 1991. **"EL PROCESO DE LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA. FUNDAMENTOS DE INVESTIGACIÓN"**. México. 5ª. Edición. Editorial Limusa. 118 p.
-  Velásquez Rodríguez, Carlos Augusto. 2006. **"TEORÍA DE LA MENTIRA". UNA INTRODUCCIÓN A LA SEMIÓTICA**. Guatemala. Eco Ediciones. 112 p.
-  Documento fotocopiado. Secretaría General de la Universidad Popular. Brindado por René Molina, Secretario General. 2 de junio de 2009.

### Electrografía

-  Teatro Madre Tierra (2009) **"EN LA DIESTRA DE DIOS PADRE"**, Obtenido en agosto de 2009 en:  
<http://diestradediospadre.blogspot.com>.
-  Centro Virtual Isaacs (2004) **"ENRIQUE BUENAVENTURA"**, Obtenido en agosto de 2009 en:  
[http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/enrique\\_buenaventura/biografia.htm](http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/enrique_buenaventura/biografia.htm)
-  Autorizado por Wikipedia (2009) **"ELEMENTOS TÉCNICOS DE LA ESCENA TEATRAL"**, Obtenido en septiembre de 2009 en:  
<http://www.evp.edu.py/index.php?title=Teatro7moUniii>.

### Entrevista

-  Chávez Blanco, Manuel Lisandro. 13 de julio de 2009.  
Actor, Director y Maestro de Arte Escénico de la Universidad Popular.



# ANEXOS





## ANEXO 1

### **GUIA DE ENTREVISTA:**

Cuestionario de la entrevista realizada el 13 de julio de 2009, al Maestro Manuel Lisandro Chávez Blanco.

-  **¿Cómo inicia el Teatro en la Universidad Popular?**
  
-  **¿Dónde y cómo iniciaron con los ensayos y las presentaciones?**
  
-  **¿Con quién o quiénes inició esta aventura?**
  
-  **¿Cómo fue el traslado para el edificio donde se encuentra actualmente el Teatro de la Universidad Popular?**
  
-  **¿Qué papel juega Rubén Morales Monroy, en la historia del Teatro de la Universidad Popular?**
  
-  **¿Qué opinión tiene del Teatro de la Universidad Popular en la actualidad?**
  
-  **¿Conoce algún libro en el que se describa la "Historia del Teatro en Guatemala"?**
  
-  **¿Cómo se originan los Festivales de Teatro?**
  
-  **¿Qué opina del Teatro Guatemalteco en la Actualidad?**



**ANEXO 2**

**APARICIÓN DEL PERSONAJE POR ESCENA, DURANTE LOS DOS ACTOS**

ACTOI	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	TOTAL	
Ciega	x	x	x	x	x	o	x	x	x		x	x	x	x									x	x	x															15
Tullida	x	x	x	x	x	o	x	x	x		x	x	x	x									x	x	x	x														16
Viejo Limosnero	x	x	x	x	x	o	x	x	x		x	x	x	x	x															x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	22
Leproso	x	x	x	x	x	o	x	x	x		x	x	x	x																										12
Peraltona		x	x		x	o	x	x	x			x	x	x	x		x					x	x	x					x	x	x	x	x	x	x	x	x		22	
Peralta			x	x	x	o		x	x			x	x	x	x	x	x	x	x	x						x	x	x	x											18
Jesús					o	x	x	x	x	x		o	o	o	o	x	x	x	x																					9
San Pedro					o	x	x	x	x	x		o	o	o	o	x	x	x	x																					9
Maruchenga																						x	x	x					x	x	x	x	x				x		9	
Muerte																												x												1
Mujer d Médico																															x	x	x	x	x	x	x	x	x	7
Sepulturero																																			x	x	x	x	x	6
Vieja Beata																																			x	x	x	x	x	5
Sobrina																																				x	x	x	x	4
Mujer d Viejo Rico																																				x	x	x	x	4
Marido d Vieja y Fea																																					x	x	x	3
Moza																																					x	x	x	3

ACTO II	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	TOTAL			
Viejo Limosnero	x	x																																							8	
Diablo		x	x	x																																					3	
Peralta			x	x	x		x	x	x	x		x		x	x	x												x	x	x	x										10	
Jesús					o	x																			x															2		
San Pedro					o	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x											x	x	x	x	x	x									16		
Peraltona							x	x	o																			x												3		
Maruchenga							x			x						x	x	x	x	x	x	x	x	x				x	x	x	x	x	x	x	x	x	o	x		20		
Muerte												x		x																							x	x		4		
Vieja Beata																		x	x	x	x	x	x																	6		
Mujer del Médico																		x	x	x	x	x	x																	6		
Sobrina																		x	x	x	x	x	x																	6		
Moza																		x	x	x	x	x	x																	6		
Esposos																																									5	
Hermanos																																									4	
Pareja																																									3	
Joven																																									3	
Vieja																																									3	
Mendigo 1																																						x	x	7		
Mendigo 2																																							x	x	7	
Mendiga																																							x	x	7	
Mendigo 3																																								x	x	2

X= PRIMER PLANO

O: SEGUNDO PLANO (Sólo se escucha o se observa).

**TOTAL DE ESCENAS EN LAS QUE LOS PERSONAJES APARECEN.**

PERSONAJE	Total escenas
Viejo Limosnero	30
Maruchenga	29
Peralta	28
Peraltona y San Pedro	25
Tullida	16
Ciega	15
Mujer del Médico	13
Leproso	12
Jesús y Vieja Beata	11

PERSONAJE	Total escenas
Sobrina	10
Moza	9
Mendigo 1, 2 y Mendiga	7
Sepulturero	6
Muerte y Esposos	5
Mujer del Viejo Rico y Hermanos	4
Marido de la Vieja Fea, Diabla, Pareja, Joven y Vieja	3
Mendigo 3	2



**ANEXO 3**

**MODELO CUADRO COMPARATIVO**

SIGNOS EN RELACIÓN AL ACTOR

	1- Palabra	2- Tono	3- Mímica	4- Gesto	5- Movimiento Escénico	6- Maquillaje	7- Peinado	8- Traje	TOTAL POR ACTOR
Ciega	X	X	X	X			X	X	<b>6</b>
Tullida			X				X	X	<b>3</b>
Viejo Limosnero	X	X		X	X		X	X	<b>6</b>
Leproso						X	X	X	<b>3</b>
Peraltona	X	X	X	X	X	X	X	X	<b>8</b>
Peralta	X	X	X	X	X	X	X	X	<b>8</b>
Jesús		X	X		X		X	X	<b>5</b>
San Pedro	X	X	X	X	X	X	X	X	<b>8</b>
Maruchenga	X	X	X	X	X		X	X	<b>7</b>
Muerte	X	X	X	X	X	X		X	<b>7</b>
Diabla	X	X	X	X	X	X		X	<b>7</b>
Mujer del Médico	X	X	X	X	X	X	X	X	<b>8</b>
Sepulturero	X	X		X	X		X	X	<b>6</b>
Vieja Beata	X	X	X	X	X	X	X	X	<b>8</b>
Sobrina	X	X	X	X	X		X	X	<b>7</b>
Mujer d-Viejo Rico	X		X	X	X		X	X	<b>6</b>
Marido d-Vieja fea	X	X	X	X	X				<b>5</b>
Moza	X		X	X	X		X		<b>5</b>
Esposo			X			X			<b>2</b>
Esposa			X						<b>1</b>
Hermano			X						<b>1</b>
Hermana			X		X		X		<b>3</b>
Hombre					X				<b>1</b>
Mujer					X				<b>1</b>
Mujer llorona									<b>0</b>
Vieja			X			X		X	<b>3</b>
Mendiga	X	X	X	X	X		X	X	<b>7</b>
Mendigo 1	X	X	X	X	X		X	X	<b>7</b>
Mendigo 2	X	X	X	X	X	X	X	X	<b>8</b>
Mendigo 3				X	X			X	<b>3</b>
<b>TOTAL POR SIGNO</b>	<b>18</b>	<b>17</b>	<b>23</b>	<b>19</b>	<b>22</b>	<b>11</b>	<b>19</b>	<b>21</b>	

SIGNOS EXTERNOS AL ACTOR

	9- Accesorios	10- Decorado	11- Iluminación	12- Música	13- Sonido
ACTO I		1	6	3	9
ACTO II		1	6	6	5
<b>TOTAL</b>	<b>20</b>	<b>2</b>	<b>12</b>	<b>9</b>	<b>14</b>



#### **ANEXO 4**

#### **CUADRO RESUMEN**

#### TOTAL DE SIGNOS EN RELACIÓN AL ACTOR

Personaje **E**= Escrito en la versión original de la obra.

Personaje **A**= Agregado por el Director Nery García.

	<b>PERSONAJE</b>	<b>SIGNOS</b>
E	Peraltona	8
E	Peralta	8
E	San Pedro	8
E	Mujer del Médico	8
E	Vieja Beata	8
E	Mendigo 2	8
E	Maruchenga	7
E	Muerte	7
E	Diabla	7
E	Sobrina	7
E	Mendiga	7
E	Mendigo 1	7
E	Ciega	6
E	Sepulturero	6
E	Mujer d-Viejo Rico	6
E	Viejo Limosnero	6
E	Jesús	5
E	Marido d-Vieja fea	5
E	Moza	5
E	Leproso	3
E	Tullida	3
E	Mendigo 3	3
A	Hermana	3
A	Vieja	3
A	Esposo	2
A	Esposa	1
A	Hermano	1
A	Hombre	1
A	Mujer	1
A	Mujer llorona	0



## ANEXO 5

### GLOSARIO

**Acento.** En el sentido más amplio y en el lenguaje corriente se aplica este nombre al conjunto de las modalidades fónicas del lenguaje, o sea, la intensidad, el tono, la cantidad o duración y el tiempo de los sonidos. Por influencia de otros idiomas se extiende el término a significar énfasis, en frases como "poner especial acento en". // Destacar un sonido entre varios sonidos sucesivos.

**Acentuar.** Dar mayor relieve a una palabra o a una frase del discurso pronunciándola con un acento más marcado.

**Acotación.** Cada una de las notas que se ponen en la obra teatral, relativas a la acción teatral, a la acción de los personajes y el servicio de la escena. Generalmente se componen en bastardillas y entre paréntesis.// anotación del autor de una obra dramática destinada a señalar movimientos y gestos, o a describir personajes, decorado, entre otros

**Acto.** Cada una de las partes principales en que se divide la obra teatral.

**Actor.** El que hace una profesión de representar obras dramáticas. Los nombres histrión, representante, comediante, cómico, también lo usan.

**Actuación.** Desempeño de los intérpretes o actores.

**Adaptación.** Conjunto de cambios (supresiones, adiciones, etc.) efectuados en una obra para destinarla a un fin distinto del que fue creada.

**Argumento.** Asunto que se trata en una obra.

**Boca:** o Embocadura. Boca del escenario de un teatro. Se llama embocadura del teatro al marco que encuadra la escena.

**Cadencia.** Fórmula de la armonía tradicional para concluir una frase. Serie de sonidos que se suceden, en un modo regular.

**Caracterización.** El arte de reproducir el personaje que el actor encara mediante la utilización de maquillaje e indumentaria.

**Congelar.** Vocablo que alude al artificio según el cual los actores, al final de la representación, permanecen congelados en su última posición.

**Diálogo.** Conversación, parlamentos que intercambian los personajes. En sentido amplio, se aplica al lenguaje total del drama.

**Elenco o compañía.** Conjunto de actores, directores, maquillistas o técnicos, utileros, escenógrafos, etc. Lista completa de componentes de una compañía.

**En escena.** Ubicación en el área de juego o zona de actuación del escenario.



**Escenario.** En realidad no sólo es la plataforma tras el arco del proscenio en donde los actores representan la obra, sino también las zonas adyacentes esenciales para el adecuado uso del escenario propiamente dicho.

**Foro:** Es el fondo del escenario donde se coloca el Ciclorama que es la pintura o telón que decora la ambientación de una obra.

**Improvisación.** Se llama improvisar el representar sin papeles aprendidos, sobre un tema precisamente conocido.

**Intención.** Idea que se tiene de lo que se pretende conseguir con cierta acción y comportamiento.

**Interpretación.** Otorgar realidad a una obra.

**Libreto.** Texto dramático distribuido a los intérpretes para su memorización, entregado también al personal técnico.

**Obra teatral.** La obra escrita para ser representada.

**Parlamento.** Línea o líneas que dice cada actor o personaje de una obra.

**Presentación.** Denominada también exposición

**Proscenio,** Del griego Proskéion, formado por pró, delante, y por skéne, de donde el latín scaena, escena, delante de la escena. Lugar que en el teatro antiguo había entre la escena y la orquesta, y en la cual estaba el tablado en que representaban los actores. Parte anterior del escenario comprendida entre el borde del mismo escenario y el primer orden de bastidores. // Parte anterior de la escena que comprende los palcos laterales, la orquesta, la concha del apuntador y las candilejas. // Llamado también corbata, es la superficie del escenario que queda delante del telón de boca. En algunos teatros modernos no existe el proscenio.

**Teatro experimental de Cali.** Grupo fundado por Enrique Buenaventura, dramaturgo, actor y director colombiano. Uno de los grupos independientes más interesantes del teatro hispanoamericano actual. Sus montajes basados en el trabajo del actor (improvisación, creación colectiva) intentan un teatro popular sobre textos propios.

**Tono.** Mayor o menor elevación del sonido producido por la mayor o menor rapidez de las vibraciones de las cuerdas. Intención o estado anímico con que se dice una frase.

**Trama o argumento.** Es la reproducción imitativa de las acciones (la peculiar disposición de las acciones).