

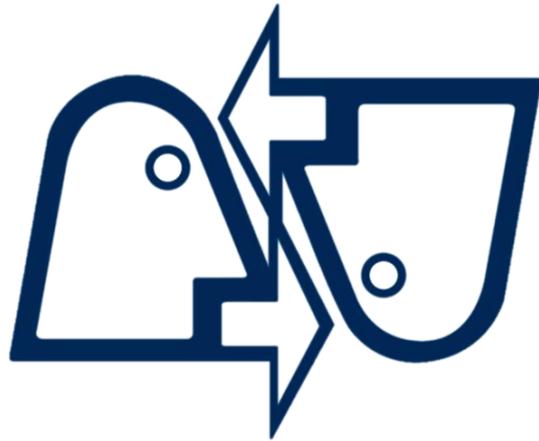
UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

Escuela de Ciencias de la Comunicación

**Análisis estilístico del discurso de las obras de teatro “Los fantoches” y
“Las manos de Dios” de Carlos Solórzano**

Xiomara Pamela del Pilar Calderón Motta

Guatemala, agosto de 2022



Comunicación
creando futuro

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

Escuela de Ciencias de la Comunicación

**Análisis estilístico del discurso de las obras de teatro “Los fantoches” y
“Las manos de Dios” de Carlos Solórzano**

Trabajo de grado presentado por

Xiomara Pamela del Pilar Calderón Motta

Previo a optar por el título de:

Licenciada en Ciencias de la Comunicación

Asesor: **M.A. Freddy Alexander Poroj Moscoso**

Guatemala, agosto de 2022

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

Escuela de Ciencias de la Comunicación

Director

Lic. César Augusto Paíz Fernández

Consejo directivo

Representante docente

M.A. Silvia Regina Miranda López

Representantes estudiantiles

José Guillermo Herrera López

Representante de egresados

M.Sc. Ana Cecilia del Rosario Andrade de Fuentes

Secretario Académico

M.A. Héctor Arnoldo Salvatierra

Tribunal examinador

M.A. Freddy Alexander Poroj Moscoso, presidente

M.A. Elpidio Guillén de León, lector-examinador

Lcda. María Imelda González Esquite, lectora-examinadora



Guatemala, 06 de septiembre de 2022
Orden de impresión
Ref. CG-Akmg- No. 0030-2022

Licenciada
Xiomara Pamela del Pilar Calderón Motta
Carné: 2010 56399 0101
Registro académico 201513251
Escuela de Ciencias de la Comunicación
Ciudad de Guatemala

Estimada Licenciada

Nos complace informarle que, con base a la autorización de informe final de trabajo de grado por asesor, con el título Análisis estilístico del discurso de las obras de teatro "Los fantoches" y "Las manos de Dios" de Carlos Solórzano. Se emite la orden de impresión.

Apreciaremos que sean entregados en un plazo no mayor de 30 días calendario.

- a) Un (1) ejemplar impreso y un CD conteniendo el archivo digital del Trabajo de Grado para la Biblioteca Central.
- b) Dos (2) ejemplares impresos para la Biblioteca Flavio Herrera y dos (2) CD conteniendo el archivo digital del Trabajo de Grado

Es para nosotros un orgullo contar con un profesional como usted, egresado de esta Escuela, que cuenta con todas las 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"

Vo.bo. Lic. César Augusto Paiz Fernández
Director ECC

PhD. Aracelly Krisanda Mérida González
Coordinadora Comisión de Grado

c.c. archivo
AKMG/Lucial

Escuela de Ciencias de la Comunicación
Edificio M2, Ciudad Guatemala, C.A.
www.comunicacion.usac.edu.gt
(502)24188920

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

Índice

Resumen	iv
Introducción	viii
Capítulo 1	10
1. Marco conceptual	10
1.1 Título del tema	10
1.2 Antecedentes	10
1.3 Justificación.....	12
1.4 Planteamiento del problema	14
1.5 Alcances y límites	15
1.5.1 Objeto de estudio.....	15
1.5.2 Ámbito geográfico.....	15
1.5.3 Ámbito temporal.....	16
1.5.4 Ámbito poblacional	16
1.5.5 Ámbito institucional	16
1.5.6 Límites.....	16
Capítulo 2	17
2. Marco teórico	17
2.1 Comunicación.....	17
2.1.1 Teorías de la comunicación	19
2.1.2 El proceso de comunicación.....	23
2.1.3 Problemas de la comunicación	24
2.1.4 Comunicación social	26
2.2 Comunicología	28
2.2.1 Sociología y comunicación.....	31
2.2.1.1 Sociología crítica cultural.....	33
2.3 El discurso	34
2.3.1 La dimensión social del discurso.....	35
2.4 El teatro como discurso	37
2.4.1 El teatro en Guatemala	39
2.4.2 El texto dramático y la dramaturgia	40
2.4.2.1 La dramaturgia de Carlos Solórzano	43
2.5 La semiótica y la comunicación	47
2.5.1 El signo.....	48
2.5.1.1 Componentes del signo.....	50

2.5.1.2 Clasificación del signo	51
2.5.2 El signo y el teatro.....	53
2.5.3 Semiótica del teatro	55
2.5.4 El comentario teatral de José Luis García Barrientos.....	59
Capítulo 3.....	69
3. Marco metodológico.....	69
3.1 Método de investigación	69
3.2 Tipo de investigación	70
3.3 Objetivos	71
3.3.1 General	71
3.3.2 Específicos.....	71
3.4 Técnicas.....	71
3.5 Instrumentos	71
3.6 Universo	72
3.7 Muestra.....	72
3.8 Procedimiento.....	72
Capítulo 4.....	75
4. Análisis e interpretación de resultados	75
4.1 Las Manos de Dios	76
4.1.1 Estructura episódica.....	76
4.1.2 Tiempo.....	79
4.1.3 Espacio	84
4.1.4 Personajes.....	90
4.1.5 Visión	95
4.2 Los Fantoches.....	97
4.2.1 Estructura episódica.....	97
4.2.2 Tiempo.....	99
4.2.3 Espacio	103
4.2.4 Personajes.....	107
4.2.5 Visión	111
Conclusiones	116
Recomendaciones.....	118
Referencias.....	119
Anexos.....	125
Anexo 1. Guía de análisis semiótico teatral	125
Anexo 2. Modelo de fichas bibliográficas de resumen	132

Índice de esquemas

Esquema 1: Tiempo	64
Esquema 2: Espacio	67
Esquema 3: Personajes	68
Esquema 4: Visión	69

Resumen

- Nombre:** Análisis estilístico de las obras de teatro “Los Fantoques” y “Las Manos de Dios” de Carlos Solórzano
- Autor:** Xiomara Pamela del Pilar Calderón Motta
- Universidad:** San Carlos de Guatemala
- Unidad académica:** Escuela de Ciencias de la Comunicación
- Problema investigado:** ¿Cuál es el discurso social que se transmite en las obras “Los fantoches” y “Las manos de Dios” desde la dramaturgia de Carlos Solórzano?
- Instrumentos:** Fichas de resumen
Guía del análisis narrativo y teatral propuesto por José Luis García Barrientos
- Procedimiento:** Por la naturaleza del objeto de estudio, se realizó un estudio de tipo cualitativo, empleando una metodología semiótica y narrativa con características analíticas, comparativas e inductivas. Esto fue posible a través de la utilización de los instrumentos que permitieron una recolección de datos que posteriormente permitieron obtener los significados de cada elemento de las obras estudiadas.

Se describieron los antecedentes correspondientes a estudios teatrales previamente realizados y el objeto de investigación encontrado. Seguido a ello, una investigación del tema, respaldado por una serie de referencias bibliográficas que permitieron ampliar y profundizar en el contenido.

Conclusiones:

Mediante el análisis narrativo y teatral, se identificó en las obras “Los Fantoches” y “Las Manos de Dios” de Carlos Solórzano la difusión de críticas y mensajes sociales a través de dos discursos sociales: primero, la lucha de clases manifestada en la inequidad de poder y la opresión que ejercen quienes se encuentran en posiciones más privilegiadas; y el segundo la influencia de la religión en las comunidades latinoamericanas como herramienta para infundir miedo y el control de la población. Ambas obras tienen un argumento trágico que avanza a través de la búsqueda de respuestas y la necesidad de comprender la crueldad de la sociedad y la falta de acciones en el ser superior en quien se supone deben confiar.

Con la aplicación de los postulados del análisis semiótico teatral, se encontró en la dramaturgia de Carlos Solórzano distintos fenómenos sociales y una crítica a ellos. En “Las Manos de Dios”, se coloca a la Iglesia como símbolo de represión, de engaño y de control de las masas mediante la fe y la incapacidad de cuestionarse, colocando la condena como

consecuencia de cuestionar a Dios y el trabajo eclesiástico. Asimismo, los fantoches se encuentran en un constante cuestionamiento, exigiendo un cambio a quien simboliza el poder superior, pero sus peticiones no son jamás escuchadas. Ambas tragedias, que evidencian injusticias y el silencio de los grupos sociales más vulnerados, estableciendo las diferencias de poder y la opresión.

Por medio de una visión estructural de los guiones de las obras “Las Manos de Dios” y “Los Fantoches” de Carlos Solórzano, fue posible establecer los significados de los personajes, tiempo, espacio y visión. El tiempo destaca en su sentido de contextualización y la manera en que ambos argumentos son aplicables en una sociedad actual; los problemas que se critican prevalecen y representan a distintas problemáticas sociales. La simplicidad en los espacios permite reforzar el discurso, principalmente en “Las Manos de Dios”, donde un solo escenario expresa la injusticia de las divisiones sociales y el miedo infundido con el castigo por no obedecer al sistema. Los personajes en estas dramaturgias son distintos, pero coinciden al ser un reflejo de diversos sectores y luchas internas en la sociedad. Las visiones critican la diferencia de poder, la opresión del pueblo y la influencia de la religión en las comunidades.

Las situaciones planteadas dentro de “Los Fantoches” y “Las Manos de Dios” transmiten la realidad latinoamericana con una ideología enfocada en la

crítica social. Carecen de especificidad temporal y esto permite ubicarlas en un contexto actual para reforzar el discurso. Las sociedades latinoamericanas se rigen bajo un sistema de clases y el poder que ejerce una sobre otra. Asimismo, la influencia de la religión sobre las políticas está presente desde la colonia y aún prevalece, siendo instrumentalizada como método de opresión. La división social impide la exigencia de un cambio, por ello, Solórzano apela al sentido de comunidad para crear conciencia y un pensamiento crítico que permita comprender las situaciones sociales y exigir una diferencia. Representa cada sector, permitiendo así al espectador identificarse con las situaciones y contextualizarlas dentro de la sociedad en que se desenvuelve.

Introducción

El teatro es una de las artes con mayor importancia social durante el desarrollo histórico de las distintas civilizaciones que han habitado la tierra. Las artes fueron creadas por el ser humano como una herramienta que les permitía transmitir sus pensamientos o experiencias a quienes pertenecían a sus mismos círculos sociales. Las pinturas rupestres y los jeroglíficos poseen gran relevancia como herramientas que permitieron a las sociedades antiguas plasmar los acontecimientos vividos y posteriormente esto permitió transmitir estos hechos a las generaciones siguientes.

Un acercamiento al teatro guatemalteco permite identificar la manera en que las estructuras sociales que vive el país, además de sus ideologías, son representadas a través de estas creaciones artísticas. El teatro en Guatemala es una de las artes menos desarrolladas y que han llegado de forma tardía, por lo tanto, no se cuenta con un amplio repertorio de artistas que destacan en ello. Este estudio se encargó de revisar la bibliografía disponible que permitió una consideración de las obras de teatro más recientes para realizar un análisis del discurso social presente en la dramaturgia y la influencia del contexto social en la creación de teatro.

Para ello, se realizó un estudio de las obras desde la perspectiva social, ubicándose en el contexto de su creación, en donde se contempló de qué manera el autor refleja su forma de ver la sociedad dentro de sus obras e indagar en la situación de la sociedad y los problemas que se identifican en un contexto específico, para que pueda comprenderse a través del arte.

En el Marco Conceptual, se indagó en cuanto a otros estudios similares que permitieron sentar las bases para el análisis del teatro guatemalteco. Posteriormente, se trazó el planteamiento del problema para poder delimitar la investigación, relacionada con la intención de establecer una conexión entre el teatro guatemalteco y el mensaje social.

En el Marco Teórico se realizó un recorrido histórico y analítico de los fundamentos teóricos, comenzando por la comunicación, dentro de la cual se identificó su proceso, las teorías que surgen a partir de ella, sus problemas y la comunicación social como principal área de estudio dentro de esta investigación. Además, se exploró la comunicología a través de su relación con la sociología y la sociología crítica cultural. Con base en ello, se indagó en el discurso, dentro de su dimensión social, tomando en cuenta la semiótica como herramienta para su estudio. Dentro del campo de la semiótica, se identificó su relación con el teatro y su análisis por medio del comentario teatral. Se exploró el recorrido del teatro en Guatemala, con especial interés en las obras teatrales desde el texto o la dramaturgia, con un enfoque primordial en el trabajo del dramaturgo Carlos Solórzano, para establecer su contexto y cómo éste ha influido en sus creaciones.

Dentro del Marco Metodológico se estableció el desarrollo de la investigación, argumentando el por qué se utilizó una metodología cualitativa y analítica para la obtención de los objetivos planteados, además se detallaron las herramientas y técnicas que fueron utilizadas para la elaboración de la investigación, estableciendo los instrumentos que hicieron posible este aspecto, colocando al objeto de estudio dentro de un universo y estableciendo la muestra a estudiar. Posteriormente, se detalló el procedimiento a través del cual se realizó el análisis.

Finalmente, en el Capítulo 4, que corresponde al análisis e interpretación de resultados, se realizó una deconstrucción de cada una de las obras tras una lectura comprensiva de ellas. El análisis separó los elementos que componen la obra, entre los que se encuentran los episodios, espacios, tiempo y personajes. A través de cada uno de los componentes de la dramaturgia de “Las Manos de Dios” y “Los Fantoques”, fue posible obtener una significación e inferir en cuanto a la visión del autor y sus intenciones comunicativas en sus obras.

Capítulo 1

1. Marco conceptual

1.1 Título del tema

Análisis estilístico del discurso de las obras de teatro “Los fantoches” y “Las manos de Dios” de Carlos Solórzano.

1.2 Antecedentes

Para la realización de la investigación es necesario hacer énfasis en los estudios que se han realizado anteriormente en materia de composiciones artísticas, y los abordajes que se han tomado en cuenta para estas. Específicamente en cuanto a las temáticas de obras de teatro, se han realizado estudios principalmente enfocados en la identificación de los signos del teatro como método de análisis. También se han realizado análisis de la recepción del público con respecto a ciertos productos teatrales.

Es importante destacar los resultados presentados por María de los Ángeles Palma Fuentes, cuya tesis de grado es “Video documental: el impacto de los aportes del teatro social en Guatemala” realizado en el año 2014, que permite contextualizar la representatividad de este género teatral del país, comprendiendo su funcionamiento para poder abordar específicamente la puesta en escena a estudiar. Su objetivo fue la realización de un video documental que tratase los aportes y el impacto del teatro social en Guatemala. Dentro de sus resultados destacan los impactos y opiniones de expertos respecto a esta técnica en el país y los principales retos que deben enfrentar estos colectivos para llevar estos mensajes sociales a todo el país.

Para comprender la función del teatro social y su participación en los acontecimientos del contexto histórico del país, es importante comprender qué impacto posee hacia la población,

específicamente guatemalteca. Para este efecto, destaca el aporte de Flor de María Chajon Aguilar en su trabajo de tesis titulado “El teatro como medio de comunicación y catarsis”, cuyo objetivo fue determinar si el teatro guatemalteco cumple una función comunicativa y catártica a través del género comedia. Dentro de su conclusión refleja que, en Guatemala, este arte representa un método de diversión momentáneo y no una fuente de educación, además de reflejar una preferencia por el teatro cómico debido a la utilización de la sátira que le vuelve atractivo y permite una catarsis de liberación de los acontecimientos de la vida diaria.

El estudio de los signos teatrales que componen a estas creaciones artísticas es fundamental para la comprensión del mensaje y lo que cada elemento es capaz de comunicar. Dentro de la Escuela de Ciencias de la Comunicación (ECC) de la Universidad de San Carlos de Guatemala (USAC) se identificó la utilización de estos como herramienta de apoyo para los análisis. Es posible mencionar la “Aplicación de seis signos del teatro en la locución interpretativa radial”, por Reina Elizabeth Estrada cuyo enfoque está puesto en una rama distinta a lo artístico. Su objetivo fue determinar cuáles son los signos del teatro que tienen relación con la locución interpretativa radial. Llegó a la conclusión de que la palabra, el tono, el gesto, la mímica del rostro, la música y el sonido son aquellos que se relacionan con la locución interpretativa radial.

Se indagó también en el trabajo de tesis por Carlos Rubén Galindo Barrera, titulado “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” que tuvo como objetivo determinar la función del teatro como sistema de comunicación cultural. Las conclusiones destacan que los signos teatrales con mayor influencia son la expresión corporal, la danza, la música, la palabra, el vestuario, la utilización de máscaras y el recurso gestual.

En cuanto a estudios teatrales, el trabajo de “Los trece signos del teatro aplicados a la obra teatral en la diestra de Dios padre”, no utiliza los signos como apoyo, sino directamente como objeto de estudio. La intención del autor fue 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. Establece que los signos más sobresalientes son la mímica del rostro, el movimiento escénico, el traje o vestuario, el gesto, el peinado y el accesorio; en cuanto a los menos sobresalientes son la palabra, el tono, el maquillaje, el sonido, la iluminación, la música y el decorado.

Finalmente, fuera del aspecto analítico de las obras teatrales, se consideró también la representatividad del teatro dentro de los acontecimientos históricos en la sociedad, aspecto que toma en cuenta la investigación “La crítica social del teatro de la universidad popular durante el conflicto armado interno en Guatemala” por Mabell Karina Guerra Morán. Su objetivo fue analizar el teatro de la Universidad Popular, durante el Conflicto Armado Interno (CAI) como crítica social. Concluyó en que la mayoría de las obras durante los años 70 y 80 tuvieron un enfoque sociopolítico, en cuyos temas destacó la corrupción política y de medios, así como abusos mercantilistas que sobrepasaban la dignidad y la conciencia humana.

1.3 Justificación

Las creaciones artísticas buscan transmitir un mensaje a través de la utilización de distintos códigos estéticos y simbologías que permitan representar la realidad del individuo, de forma que se pueda incidir efectivamente en sus sentimientos, obteniendo una reacción inmediata del mismo. Las artes, durante la historia, han surgido como métodos de comunicación que transmiten la cultura de las sociedades que la crean, definiendo los períodos históricos y difundiendo a las distintas generaciones mensajes a través de representaciones, palabras, pinturas u objetos.

Realizar un análisis y estudio del discurso representado en las obras contemporáneas de teatro en Guatemala, permite revelar de qué forma se proyecta el contexto social del país y cómo influye la perspectiva de los autores o sus propias vivencias dentro de la sociedad. A través de la comprensión de cómo el arte ha sido una herramienta de comunicación durante la historia, fue posible indagar en cuanto a su efectividad, de qué manera representa el contexto social del país y cómo los autores buscan comunicar lo que sucede a través de estos medios, alternativos a los medios de comunicación masiva.

La USAC tiene la labor de formar profesionales en la mayoría de las ramas del conocimiento, con un compromiso social que consiste en brindar las herramientas necesarias para un aporte significativo en la sociedad guatemalteca. Dentro del ámbito cultural, existen fenómenos que no han sido analizados desde una perspectiva científica y por ello, es necesario que se complementen estas áreas. Específicamente dentro de las artes, resulta necesario estudiarlas como herramientas de comunicación, por ello es primordial analizar la carga semántica que poseen sus mensajes.

Dentro de la ECC, existe especial necesidad en la implementación de materiales investigativos con enfoques más culturales, y artísticos específicamente. Este trabajo también realiza un aporte al área científica y de concientización social. Este material, cercano en contexto y tiempo permite una formación autodidacta en los estudiantes y un nuevo eje en los cursos que componen la formación académica de un profesional en Ciencias de la Comunicación.

Este abordaje permite que la sociedad guatemalteca tenga un conocimiento crítico de su propia cultura y del arte que es creado a partir de su población. Además, le permite ser consciente de las situaciones y problemas sociales que atraviesa el país desde la perspectiva de quienes lo viven y lo representan a través del arte. De esta manera, adquiere la responsabilidad de crear arte con perspectiva social y acercarse a las creaciones artísticas de

guatemaltecos para poder comprender su propia historia; esto permitirá a la sociedad encontrar nuevas maneras de obtención de información y así establecer un pensamiento crítico dotado de más herramientas y una amplia gama de información.

Identificar el discurso social que se maneja en las obras teatrales y el tipo de mensajes que se transmiten, podrá dar una cuenta crítica de lo que el pensamiento colectivo significa y así contribuir a la discusión de las situaciones que afectan a la población. Asimismo, al ser capaces de comprender el rol del teatro dentro de la comunicación, existe la posibilidad de comprender y estudiar las distintas formas en las que el proceso de comunicación existe actualmente y cómo éstas se adaptan al contexto actual que vive la sociedad.

1.4 Planteamiento del problema

El teatro es una forma de expresión artística y una actividad social y comunicativa que cuenta con importantes características propias, en las que se encuentra la utilización de lenguaje cotidiano, acciones reales e implementación de la semiótica para la transmisión de mensajes. En muchos casos, sus formas de acercamiento a la realidad son a través de la utilización de rasgos de identidad, como modelo conceptual e imaginario.

Las representaciones teatrales responden a las necesidades tanto de los actores como del público e incluyen entretenimiento, educación, catarsis, transmisión de mensajes, manifestación de problemas, exteriorizar rasgos de la cultura y conservar la memoria histórica. Por lo tanto, es a través de estas manifestaciones con contenido social que es posible comprender cómo se desarrolla el país desde la perspectiva de la población. Han sido los distintos hechos y acontecimientos sociales los que han motivado esencialmente las formas de arte como medidas de expresión o de encontrar la voz para realizar críticas sociales.

Si bien el teatro está formado por todos los componentes y cada una de las etapas que conllevan al momento de representación teatral, es importante tomar en cuenta que el texto o guion que existe como base a él, es el elemento primordial que orientará el proceso. El autor representa su propia visión de la realidad y su contexto a través del texto, consciente del mensaje que desea comunicar o transmitir a un posterior público y la manera en que desea hacerlo, que en la puesta escena será interpretado por el director o directora. Por su función comunicativa y su representación de la sociedad, resulta pertinente identificar el discurso social que está contenido en estas creaciones. El arte guatemalteco es esencialmente social. Principalmente, el CAI fue uno de los momentos clave que han sido retratados, debido a la constante opresión de la época y desinformación a la que se expuso la población. Las personas fueron capaces de contar sus propias historias a través del arte.

Es pertinente estudiar el carácter social de estas creaciones, como medios necesarios de comunicación que surgieron en la época y que actualmente continúan siendo utilizados como herramientas de manifestación de descontento hacia las políticas de cada contexto. El teatro social permanece vigente en el país y es un medio de expresión al público general respecto a lo que se vive. Entonces, surge la siguiente pregunta: ¿Cuál es el discurso social que se transmite en las obras “Los fantoches” y “Las manos de Dios” desde la dramaturgia de Carlos Solórzano?

1.5 Alcances y límites

1.5.1 Objeto de estudio

El discurso social de las obras “Los fantoches” y “Las manos de Dios” de Carlos Solórzano.

1.5.2 Ámbito geográfico

Este estudio se realizó en la Ciudad de Guatemala, pues se enfocó en la dramaturgia guatemalteca, específicamente la de Carlos Solórzano.

1.5.3 Ámbito temporal

El período que se tomó en cuenta para la realización del análisis es de agosto del año 2021 a marzo del año 2022.

1.5.4 Ámbito poblacional

Se tomaron en cuenta las obras de teatro “Los Fantoques” y “Las Manos de Dios” de Carlos Solórzano, que se encuentran a la disposición del público en Tríptico, una compilación de su obra.

1.5.5 Ámbito institucional

El libro Tríptico de Carlos Solórzano, que consiste en una compilación de toda su obra. Hecho en México por la editorial Fondo de Cultura Económica, disponible en Amazon para su descarga.

1.5.6 Límites

Esta investigación realizó un análisis literario y semiológico de la dramaturgia de Carlos Solórzano, específicamente “Los Fantoques” y “Las manos de Dios”, para identificar el discurso social que en éstas se manifiesta y cómo se relacionan con la visión del autor. El análisis se centró en estas dos obras por su carácter social y representatividad, además de su publicación en la compilación de Tríptico publicado en el año 2013, que recopiló las obras más representativas del autor, así como sus obras de teatro breve, buscando mostrar las dotes del autor en la creación literaria y en la investigación.

Capítulo 2

2. Marco teórico

2.1 Comunicación

Por su origen, la palabra comunicación proviene del latín *communicare* que se traduce en compartir algo con alguien. Desde un punto de vista idealista, se le designa una correspondencia en donde el “yo” se descubre en otro. Su representación se encuentra en el existencialismo (Jaspers, 1958, pág. 345).

Tomando en cuenta el estudio de la comunicación como una de las actividades más destacadas de la vida humana, se define como “un fenómeno de interacción social. [...] Es todo proceso en el que ocurre una transferencia de información” (Interiano, 2003, pág. 10). La comunicación, en este caso, se considera como el elemento principal para el desarrollo de las sociedades desde la antigüedad, funcionando como cualquier señal utilizada para difundir ideas o pensamientos.

La comunicación es considerada, desde una perspectiva simbólica y antropológica, como fundadora del animal humano. Comunicar es poner en común, hacer comunidad y establecer un contrato para la relación dialéctica de la lucha de significados. Filosóficamente, es una obra humana definible en su práctica social concreta. Es una necesidad y una práctica de exteriorización constante sometida en todo momento a determinaciones de lugar, tiempo y clase social que le asignan un papel histórico definido. Además, es una actividad transformadora de la naturaleza, la sociedad y del hombre.

Al respecto, Shannon (1964) estableció una definición de comunicación a tomar en cuenta para la comprensión efectiva del proceso que formuló. El autor considera que la

comunicación incluye todos los procesos a través de los cuales una mente puede afectar a otra. Por lo tanto, considerar a la acción humana implica comprender la práctica y acción social en que surge en la influencia desde un individuo a otro. Cualquier forma de arte y conducta humana es una acción comunicativa, puesto que ambas integran significados que pretenden influir en el otro.

Establecer una definición específica y universal de la comunicación implica una dificultad epistemológica y teórica debido a que la comunicación es un proceso dialéctico que, por su dinamismo, es un término que adquiere distintas acepciones dependiendo de la perspectiva desde la cual se considera como un objeto de estudio. No existe, por lo tanto, una definición totalizante que funcione como justificación teórica relacionada con la práctica.

Por esa razón, Berlo (1984) considera que, por su popularidad, el término de comunicación se ha vulgarizado. Estableció que emplear el término para designar problemas de la relación entre las personas es erróneo. El autor se enfoca principalmente en la existencia de la comunicación en otros ámbitos, como el académico; y las alteraciones que sufre debido a la revolución tecnológica. Considerando estas alteraciones, el autor reafirma que la comunicación es una “necesidad y práctica constitutiva del tejido de las relaciones sociales” (Berlo, 1984, pág. 2). Por lo tanto, es un proceso de intercambio de informaciones, un productor de herramientas intelectuales y materiales. En la dialéctica, representa una necesidad de satisfacer la construcción de la cultura.

Es posible inferir que la comunicación se entiende entonces como la interacción mediante la cual una gran parte de los seres vivos acoplan sus conductas frente a un entorno. Construye un sistema de transmisión de mensajes o informaciones entre individuos a través de medios personalizados o de masas con el fin de influir directamente en el otro y articular el entendimiento entre iguales.

Para profundizar en ello, Benoit (2002), establece que la acción de comunicar entre dos individuos se realiza únicamente cuando éstos entienden el mismo signo del mismo modo. Dentro de esta perspectiva, West y Turner (2005), consideran que la comunicación es un proceso social donde utilizan símbolos para establecer e interpretar el significado de su entorno. Para complementar, Galindo (2006), realiza una distinción pertinente entre la interacción y la comunicación. La primera implica una situación en su dimensión del presente; cómo es que sucede la situación de poner en común; la segunda, considera la misma situación, pero exige una efectiva puesta en común. Es decir, que la comunicación necesita estrictamente de la interacción, pero no todas las formas de interacción implican una comunicación presente (García, 2009, pág. 4).

La comunicación, por lo tanto, define el centro de la existencia humana al ser la forma primordial de ponerse en contacto unos con otros y aunque no se presente de forma evidente, hay una dependencia de ella. Es la base de la estructura social y es cohesionadora de la cultura, construyendo así la capacidad simbólica del hombre para la creación de procesos cognitivos complejos.

2.1.1 Teorías de la comunicación

Los medios de comunicación masiva son una importante herramienta dentro de la práctica de esta ciencia en la sociedad. Por su influencia en los grupos sociales y su utilización para la transmisión de información, es relevante conocer el papel que juegan en la motivación de ciertos patrones o comportamientos. Para este efecto, existen distintas teorías que se han establecido a lo largo de la historia y que son utilizadas desde una perspectiva en la que los medios son los que definen a la sociedad, donde ellos otorgan jerarquías. Por lo tanto, es posible conocer de qué manera funcionan los medios de comunicación y los efectos específicos que tienen en la población como parte esencial de la existencia humana.

La corriente estructuralista introduce en los estudios de comunicación los aportes de la antropología cultural propuesta por Strauss (1995), de la lingüística de Saussure (1945) y del análisis lingüístico de Jakobson (1941). Mantuvo una visión cerrada sobre la estructura del texto considerándolo independiente del contexto que le da sentido. Desde una posición crítica, denuncia la manipulación ideológica que está detrás de todo discurso e indica que, bajo todo elemento de la realidad, se relacionan estructuras que dan origen a la cultura.

Posteriormente, a principios del siglo XX, surge la teoría funcionalista de la comunicación con la obra de Laswell (1935) que se basa en el mantenimiento del *status quo*, o bien, del equilibrio social. Afirma que lo que los medios de comunicación buscan es que la audiencia no salga de los patrones que ellos mismos establecen. Su intención primordial es que actúen bajo las reglas dictaminadas, en las que la sociedad se somete. Sin embargo, esto se realiza de una forma que no es totalmente evidente para los receptores.

En compensación, la teoría de la información planteada por Shannon y Weaver (1964) se basa directamente en la funcionalidad de los sistemas de la sociedad, la manera en que los medios de comunicación masiva pretenden preservar el sistema y de qué forma ellos mismos son sistemas que rigen los patrones establecidos. Además, destaca cómo los medios satisfacen algunos tipos de necesidades cognitivas, estéticas, de evasión, entretenimiento e integradoras. La audiencia, por lo tanto, participa al respecto a sus necesidades y qué desea adquirir de ellos.

Desde el punto de vista de la corriente de pensamiento de Marx y Engels (1848), fue desarrollada la teoría marxista para explicar cómo los seres humanos producen y consumen el bienestar social. Es una crítica a la comunicación en el sentido de que participa activamente en la disputa política de la problemática del capitalismo. Por lo tanto, los efectos de los medios de comunicación masiva están orientados a la conservación de la ideología del sistema.

Esta perspectiva crítica origina el argumento de cómo las audiencias masivas son víctimas de una alienación de la realidad. Los individuos dejan de ser capaces de generar opiniones

propias y únicamente siguen la forma de actuar que los medios deciden para ellos. Por lo tanto, la teoría marxista procura ofrecer una manera alternativa de conocer, actuar y vivir en el mundo más allá del control del capitalismo (Littlejohn, 2009, pág. 607).

Berger y Luckman (1968) introdujeron el concepto de construccionismo social, que destacó Estados Unidos. Se basa en la creación de estereotipos que influyen de manera determinante en la forma en que los individuos actúan. Personalizan y fabrican héroes, mediante lo que la población conoce, para que ellos representen los lineamientos de cómo se debe actuar dentro de la estructura social. A través de los paradigmas conductuales, se desempeña el establecimiento de estereotipos provocando el surgimiento de formas de comunicación.

Un nuevo aporte surge con el establecimiento de la Escuela de Frankfurt, que involucra a distintos pensadores alemanes como Adorno (2001), Horkheimer (1947) y Benjamin (2007). Este enfoque teórico se enfrentó a los planteamientos funcionalistas de los norteamericanos sobre los medios y la sociedad de masas como la *espiral del silencio* y la *Mass Communication Research*. La Escuela de Frankfurt criticó la cultura de masas, concepto al cual denominan industria cultural, utilizado por Horkheimer (1947). La crítica principal se enfoca a que la cultura no surge esporádicamente de las masas, ya que responde a una reproducción de los productos culturales a través de condiciones impuestas con base en los requerimientos económicos, comerciales y administrativos de los medios. Estos convierten a los individuos en mercancías alejadas del arte y de las creaciones estéticas.

En 1975 surge la Escuela de Birmingham o Escuela Inglesa de estudios culturales, fue fundada en los años sesenta y los pioneros de esta corriente son Williams (1961, 1980, 1982), Hoggart (1972) y Thompson (1972). Practicaron un estudio de lo textual o discursivo para abordar problemas de la cultura contemporánea, cultura popular y procesos de recepción y apropiación de la cultura masiva. A través de las metodologías etnográficas, teorizaron respecto a cómo incide el hábito del consumo cultural en la vida de las personas y cómo el papel de los nuevos medios de comunicación introduce nuevos enfoques para abordar el papel activo del receptor frente a la cultura masiva (Pineda de Alcázar, 2001, pág. 18).

Con un enfoque más orientado a la política, surgió la teoría de la *espiral del silencio*, que indagó la relación entre la comunicación humana y la opinión pública. Fue propuesta por Noelle-Neumann (1995). Explica que el individuo es incapaz de generar una opinión diferente a la que plantean los medios de comunicación. Esta función se origina en la perspectiva crítica y establece que las personas saben que, para ser aceptadas, deben adaptarse y, por lo tanto, la individualidad es relegada a un segundo plano, obligando a que la comunicación misma sea limitante del libre albedrío, provocando decisiones con base en lo que los demás consideran correcto.

Por último, es relevante resaltar el impacto que tuvo la Escuela de Chicago y la tradición Gestalt en la sociología y la lingüística de finales del siglo XX. Blumer (1982), introdujo el término *interaccionismo simbólico* como parte de la teoría de la perspectiva interpretativa de la comunicación. En ella se establece que los seres humanos actúan sobre los objetos de su mundo y en relación con otros sujetos a partir de los significados que tienen para ellos. Asimismo, afirma que estos son producto de la interacción social dentro de los procesos sociales de comunicación. Por ello, la comunicación es esencial tanto en la constitución del individuo como en la producción social del sentido.

El interaccionismo simbólico señala que las conductas son construcciones subjetivas sobre uno mismo, sobre otros y sobre las exigencias sociales que surgen en la vida cotidiana. Esta teoría busca describir e interpretar las acciones humanas, analizando el sentido que se deriva de ellas. Asimismo, se enfoca en cómo los grupos y comunidades forman los sentidos y los negocian socialmente. Dentro del contexto de los medios de comunicación, considera que cada individuo reacciona de manera distinta a los contenidos de estos, porque se ponen en contacto dos contenidos: el de los medios de comunicación y la sensibilidad de cada receptor. Cada individuo otorga un distinto sentido y valor a los contenidos que recibe (Alsina & Estrada, 2017, pág. 167).

2.1.2 El proceso de comunicación

Proceso se define como cualquier fenómeno que presenta una continua modificación a través del tiempo, o bien, cualquier operación o tratamiento continuos. A pesar de que todos los acontecimientos y relaciones tienen un carácter dinámico y un continuo cambio, establecer algo como proceso implica la consideración de que carece de principio, fin o una secuencia fija de acontecimientos. No es estático, pues se encuentra en un constante movimiento y, por lo tanto, los componentes se mantienen interactuando e influyendo sobre los demás.

Establecer una teoría de la comunicación, implica entenderla como la representación de un proceso, alejándose de la posibilidad de que la naturaleza esté constituida por acontecimientos o componentes que puedan ser apartados de un hecho o componente. “No es posible hablar ni del principio ni del fin de la comunicación, o decir que una idea determinada proviene de una fuente específica, que la comunicación se produce de una manera” (Berlo, 1984, pág. 14).

Los seres humanos son los encargados de crear esta estructura física al construir la realidad, eligiendo cómo organizar sus percepciones en forma de elementos o componentes. Por lo tanto, crea las herramientas que pueden ser útiles para analizar o comprender el mundo. Estos acontecimientos no pueden colocarse en un orden lineal, porque existe más de una dinámica del proceso y distintas combinaciones de este. Para ello, es importante considerar la intencionalidad, la forma de recepción de éste y todos los elementos que en él participan activamente. Por lo tanto, Shannon y Weaver (1964) construyeron una teoría matemática de la comunicación, convirtiéndola en un proceso con elementos fijos. Establecieron un modelo con una estructura que se basa en los teoremas de la ciencia cibernética. El sistema de comunicación se establece de la siguiente manera (Shannon & Weaver, 1964, pág. 7):

- La fuente de información. Selecciona el mensaje deseado dentro de un grupo de posibles mensajes, que puede establecerse a través de distintos medios como palabras, imágenes, pinturas, entre otros.
- El transmisor o canal. Transforma el mensaje para que pueda ser llevado desde el transmisor al receptor.
- El receptor. Representa al inverso del transmisor, cambiando la señal para transformarla nuevamente en un mensaje, y así enviarlo a su destino.

Se toma en consideración que en este proceso existe la probabilidad de que algunas características se agreguen a la señal y que no fueron intencionales en la transmisión de la información. Estos añadidos son denominados distorsiones o ruidos. Este modelo fue desarrollado con la intención de establecer una forma matemática de comprender la transmisión de información que se ha adaptado en la actualidad dentro de las teorías de comunicación, con algunas variaciones, pero que mantienen en esencia al emisor, receptor, mensaje, canal, ruido y códigos como elementos principales que participan activamente en esta acción.

2.1.3 Problemas de la comunicación

La comunicación es un fenómeno dialéctico e intersubjetivo, lo cual implica que su conceptualización se ha formado a través de la oposición de distintas percepciones que existen de ella y, a su vez, mediante un progreso en el cual el conocimiento y la conciencia se transmite a distintos estudiosos, encargados de complementar este concepto. Se amerita una forma de abordaje que debe surgir de su factibilidad ontológica, respecto a su naturaleza; asimismo de su función pragmática en la vida del hombre.

Este plano de análisis se complica cuando se entiende a la comunicación como un conjunto de procesos, funciones y elementos y no como una simple acción orientada al entendimiento. “Desde este enfoque, la comunicación es un fenómeno simultáneamente individual y social. Por un lado, el individuo ocupa un lugar central en el proceso de comunicación (...) Por el otro, la comunicación tiene una esencia fundamentalmente social” (García, 2009, pág. 8). Por lo tanto, el principal enfoque de reflexión de la comunicación es desde la relación, no el individuo.

El proceso comunicativo se modifica con base en el entorno o el sujeto, su forma teórica particular no puede ser estandarizada puesto que, así como existen diferentes sujetos comunicativos, existirán diferentes formas de entender, estructurar y practicar la comunicación. Por lo tanto, no existe una comunicación en forma pura, más bien, es una actividad que puede ser utilizada por cada individuo, que se encarga de transformarla en una herramienta para accionar en su realidad.

Asimismo, si la comunicación es ubicada en el plano social, existe una tergiversación de su significado y su papel dentro de la sociedad. Los mecanismos comunicativos pueden ser monopolizados, provocando que se interfiera en la acción comunicativa del otro. Esto se debe a que algunos sujetos en posiciones de poder, de forma privilegiada, se adueñan de los avances tecnológicos para obtener mayores facilidades. En este caso, la comunicación se transforma en una transmisión de información simplemente, perdiendo en el acto su propiedad colectiva y de reciprocidad.

Se infiere, por lo tanto, que la comunicación ha sido tergiversada para que se ignore cualquier noción de esperanza de igualdad y comunidad, convirtiéndose en un moldeo de conciencias para obtener el control de las masas de poder. Este es uno de los problemas más importantes que atraviesa en el contexto actual, ya que se utiliza como medio y fin para fijar

la hegemonía del poder. No obstante, la comunicación también posee problemas conceptuales de orden teórico. Shannon & Weaver (1964), separaron los problemas de la comunicación en tres niveles:

- *El problema técnico.* ¿Cuán satisfactoriamente pueden los símbolos de la comunicación ser transmitidos?
- *El problema semántico.* ¿Se transmiten símbolos precisos que permitan reproducir el significado deseado en el receptor?
- *El problema de efectividad.* ¿Qué tan efectivamente la recepción del mensaje logra la conducta deseada en el receptor?

Este enfoque responde también al hecho de que el proceso de comunicación implica necesariamente una valoración de la efectividad del mensaje y del cumplimiento de las intenciones que se estipulan. Pueden surgir tanto en los medios como en la construcción del mensaje y se evalúa a través del efecto que adquiere en las conductas de la población. Ese carácter pragmático de la comunicación implica que existe una intención específica de influencia por parte del emisor. Por lo tanto, se debe comprender en qué punto resulta medio de desarrollo y cuándo implica eminentemente manipulación y retraso a cualquier forma de desarrollo.

2.1.4 Comunicación social

El carácter social del ser humano crea en él una necesidad de relacionarse con otros individuos, lo cual corresponde a la base esencial de que exista la comunicación como herramienta para hacer efectiva esa relación. Esto motivó diversos tipos de codificaciones expresivas. Se conocen cuatro fases en la historia de la codificación de signos y fonemas al servicio de la relación interhumana.

La fase mnemónica (de memoria virtual), empleó objetos reales como datos o mensajes entre personas que vivían alejadas y no pertenecían al mismo sistema de comunicación; en la fase pictórica, la comunicación existió a través de la pintura y la representación de los objetos, se ven empleados en objetos variados como utensilios, armas u objetos de valor; la tercera fase corresponde al empleo de los signos en la representación de ideas de manera más simbólica mediante un signo alfabético que permitiría la escritura; la última fase, la fonética, ocurre cuando el signo representa un sonido.

El planteamiento de la necesidad personal y social de la comunicación existe desde que se establecieron las intercomunicaciones personales y comunitarias. Esta necesidad precisó de una satisfacción que se hizo mediante una escasez de instrumentos evidente hasta que la imprenta hizo posible la reproducción en serie de mensajes. El lenguaje y la escritura son los instrumentos primitivos de comunicación oral y escrita (Vásquez, 1997, pág. 6).

Se entiende por comunicación social a aquella forma de comunicación en que los mensajes son transmitidos públicamente, por lo tanto, no necesitan la presencia de un conjunto de receptores limitado y establecido. Se realiza a través de medios técnicos de comunicación indirectamente, es decir, a distancia espacial, temporal o espaciotemporal entre los participantes de la comunicación. Es un proceso unilateral, sin intercambio de respuestas entre los que emiten y reciben los mensajes. Se dirige a un público disperso o una colectividad.

Para distinguir a la comunicación social de otras clases de comunicación, Freidson (1953), establece que, lo principal es que está dirigida a un amplio grupo de personas de distintos estratos, contrario al proceso habitual, que se dirige a individuos o una parte especial de la población. Por ello, es necesario algún medio técnico para transmitir el mensaje para que llegue al mismo tiempo a todas las personas.

Posteriormente, Wright (1986) estableció las características principales que distinguen a la comunicación social: está dirigido a públicos receptores relativamente grandes, heterogéneos y anónimos; los mensajes se transmiten de manera pública, generalmente arreglados temporalmente de manera que lleguen simultáneamente al público y son transitorios en su carácter; el comunicador necesita una organización compleja y grandes sumas de dinero para la emisión de su mensaje, considerando que éste necesita la tecnología profesional y especializada en hacer llegar el mensaje a la colectividad.

Dentro de los aspectos de la vida pública en donde se establece la comunicación social, es posible mencionar medios impresos, cine, discos, radio, televisión, entre otros. Cada uno se diferencia entre sí por la técnica que utiliza el emisor para su difusión y de ellos se derivan distintos atributos psicológicos, sociológicos y estéticos. Por su carácter interdisciplinario, se estudia el fenómeno de la comunicación a través de herramientas que indaguen en su participación dentro de contextos sociales; ante esta necesidad, surge la propuesta de la comunicología.

2.2 Comunicología

Desde sus inicios, el estudio de la comunicación estuvo relacionado directamente con la demanda de su campo laboral: los medios de comunicación masiva. Por ello, requería repetidores de esquemas hábiles, manejo de tecnologías de comunicación y creatividad en la producción.

Las tentativas de erigirse en una ciencia (episteme) capaz de generar conocimiento, con un dominio cognoscitivo propio, más que como un saber pragmático y técnico (techné), permitió a la comunicación social establecerse como objeto de enseñanza (una disciplina); pero la arroja, por otro lado, en la encrucijada que actualmente exige a las universidades respuestas a la demanda política, a la urgencia de la tecnología y el mercado, así como al declive del valor no instrumental de las ciencias del hombre (Andión, 2007, pág. 32).

El término comunicación es polisémico, ha generado múltiples definiciones que dependen de su utilidad y el contexto en que se desarrolla. En el campo académico se asume que la comunicación es el objeto de estudio de las ciencias de la comunicación. Es de las aproximaciones teóricas que se han interesado por la comunicación, principalmente por los medios de difusión masiva y esto ha generado las aristas que componen al fenómeno comunicativo en su totalidad. Existe también un enfoque primordialmente sociológico en el abordaje de la comunicación desde su campo académico, “un enfoque que continúa viendo a la comunicación desde estructuras conceptuales de la sociología y no de la ciencia que debería cobijar estos trabajos, la comunicología” (García, 2009, pág. 2).

Comunicología es una disciplina estrechamente relacionada con la sociología. La propuesta del Grupo hacia una Comunicología Posible (GUCOM), establece que respecto a los objetos de estudio de la Comunicología existen cuatro dimensiones: la expresión, la difusión, la interacción y la estructuración. Se identifica principalmente a la interacción como objeto de estudio, estableciéndola como una relación entre sistemas de comunicación. “La comunicología estudia las interacciones sociales, esto es, la relación entre dos o más sujetos que construyen sentidos, sistemas de conocimiento y acción compartidos” (García, 2009, pág. 6).

La comunicología surge del hecho de que tradicionalmente, el concepto de comunicación se estudia como una idea que se refiere a los medios de comunicación. Sin embargo, la comunicología incorpora las relaciones interpersonales, la economía, la política o el sistema educativo. Busca comprender las relaciones existentes en un contexto comunicativo específico. “Toda la epistemología detrás de la comunicología histórica viene de la modernidad, partiendo del positivismo y sus críticas dialéctica y fenomenológica-hermenéutica” (León, 2011, pág. 116).

En la comunicología hay dos enfoques para abordar la investigación acerca de los medios de comunicación: el enfoque empírico positivista y el enfoque crítico. El primero establece que los fenómenos naturales, así como los sociales responden a leyes temporales, en tanto el segundo los comprende como difusores de una cosmovisión del mundo o ideología, que conviene a los intereses de la clase que posee poder. La metódica que utiliza el enfoque crítico es el análisis semiótico y estructuralista, además del estudio de la historia oral (Abelino, 2017, pág. 63).

La comunicología está relacionada la investigación científica para conformar su cuerpo de conocimientos. Esta investigación está influenciada por paradigmas y enfoques, que a su vez se derivan de ciertas corrientes epistemológicas. “Un paradigma es un grupo de supuestos fundamentales sobre la naturaleza de algún aspecto de la realidad social o psicológica” (Abelino, 2017, pág. 64). Los paradigmas que han influido en la comunicología proceden principalmente de la sociología, psicología y la lingüística.

La comunicación y la práctica del estudio de la comunicación han sido un tema poco explorado y es hasta años recientes que se ha procurado otorgar mayor interés en la manera en que debe estudiarse, comprendiendo el hecho de que el campo del comunicólogo abarca una gran amplitud de temas y ciencias, pero en ocasiones se ha reducido a un fragmento de él, concentrándose únicamente en los espacios mediáticos. Esto provoca que se ignore la necesidad de comprender la comunicación desde su origen interpersonal, que incluye temas de psicología y sociología.

Ampliar el estudio de la comunicación hacia un estudio comunicológico, permite comprender el proceso de comunicación mediática en sus diferentes aristas, con fuentes presentes y un proceso de interpretación de la realidad tomando en cuenta la influencia del contexto sociohistórico. “Entender la comunicación como interacción social permite a los profesionales de la palabra construir un periodismo más parecido a su tiempo, más cercano al público que es la razón de su labor” (González, 2017, pág. 170).

2.2.1 Sociología y comunicación

La comunicación, en su sentido sociológico, funciona como la transmisión de un mensaje de una persona o un grupo de personas a otro, lo cual provoca una interacción entre el transmisor y el receptor. A través de ello, es importante considerar que esta interacción se desarrolla en un contexto sociocultural e ideológico específicos, característicos de la sociedad en que se da el mensaje.

Ubicar la comunicación en un sentido sociológico establece un espectro de análisis que puede enfocarse tanto en la interpretación del momento en que se permite el inicio de la comunicación hasta el estudio de las relaciones en que se lleva a cabo y de los sujetos que son parte del proceso comunicativo. Este es un concepto lleno de complejidades, ya que “involucra tanto los mensajes emitidos como los sujetos que los reciben, los contextos como los significados; las formas como las intenciones; las estructuras como la cultura y la ideología en que ellas se encuentran” (Lozano, 2005, pág. 54).

A través de Weber (1910), se inició la *tradición sociológica*. El concepto de sociología adquirió una nueva relevancia a partir de las crisis de las corrientes estructuralistas y marxistas. Con base en Weber (1910), surgieron distintas corrientes agrupadas en lo que se denomina sociología del actor, paradigma de la sociología contemporánea. “Esta tradición sociológica parte de la afirmación de que todo fenómeno social es el resultado de la acción de los actores” (Deheza, 2001, pág. 21).

Los fenómenos sociales no son producto de las estructuras, por el contrario, éstas surgen de la acción de los individuos. Su estudio surge al comprender a los actores que los producen y actúan dentro del contexto de una situación, que constituye un espacio social a través del cual se establece y se desarrolla una acción. La situación además de ubicarse dentro del contexto de una sociedad global presenta características determinadas y estructurales, con la presencia

de otros participantes, organizaciones, instituciones y normas o reglas que rigen los procesos de interacción y conducta de los individuos. Izuzquiza (1990) establece que cada sistema que se comunica debe tener un código que permita procesar su entorno como información y así ordenar sus selecciones.

La comunicación es un fenómeno social que se encuentra en constante evolución, debido a que está sujeto a los cambios del hombre, en los que se incluye el pensamiento o modificaciones del lenguaje. La sociología es la ciencia social cuyo fin es el estudio de la vida en sociedad, incluyendo sus actividades, interacciones entre sí y reacciones de los individuos que forman parte de ella. La comunicación es un campo de conocimiento interdisciplinario por el hecho de que incorpora enfoques de distintas disciplinas, tomando de ellas préstamos conceptuales y métodos de análisis para interpretar su objeto de estudio. El campo científico de la comunicación ha desarrollado su epistemología y metodología sobre matrices disciplinares de las ciencias sociales, entre ellas la sociología, lo que permite sustentar un análisis de sus propios sujetos de estudio desde una perspectiva social, relacional y contextualizada (Cárdenas, 2016, pág. 55).

La sociología establece que la conducta de los individuos no está socialmente determinada, sino que las normas determinan la conducta por medio de mecanismos sociales de premio y castigo. Bajoit (1992) considera que estas normas, son un componente más de la situación en la que el individuo elabora su estrategia de acción. “No se trata de la interpretación que el sociólogo haga de la situación del actor, sino fundamentalmente de la interpretación que éste hace, interpretación que puede ser la correcta o no desde la perspectiva del sociólogo, pero es con la que el actor se mueve” (Deheza, 2001, pág. 22).

2.2.1.1 Sociología crítica cultural

La sociocrítica se ocupa de aquello que el texto transcribe; de las modalidades de incorporación de la historia, no de contenido sino de forma. Este estudio considera que la pluralidad es el resultado de los procesos dinámicos y dialécticos de la historia. Es debido a esta incorporación de la historia de una manera propia que el texto se convierte en un dispositivo translingüístico. La sociocrítica procura colocar en manifiesto las relaciones existentes entre las estructuras de la obra literaria o cultural y las de la sociedad en que se encuentra arraigada (Cros, 2017, pág. 31).

La sociocrítica toma algunos de sus componentes teóricos de la sociología tradicional de la literatura y otros del estructuralismo francés. El contenido de una obra no es el portador único de la significación social del texto. El aspecto social de la obra literaria es el elemento que contiene la sociabilidad del texto y corresponde a la forma de este. La forma se considera como un producto o la manifestación de una estructura.

Por lo tanto, Cros (1986) retoma la noción del sujeto transindividual, estableciéndolo como un grupo cuyas prácticas sociales y su discurso se posicionan en la consciencia de los individuos particulares que son parte de él. Determina su competencia ideológica y conforman su no consciente, producto de un sujeto colectivo; es una memoria discursiva que contiene determinados valores ideológicos del grupo. Cada persona pertenece a uno distinto, lo cual se refleja en la diversidad de discursos manifestados en su expresión verbal o escrita y que se ubican en prácticas concretas: discurso político, religioso, cultural, entre otros.

A diferencia de otros enfoques sociológicos de la literatura, que mantienen intactas las estructuras del texto, la sociocrítica establece que la naturaleza social de la obra literaria debe ser localizada e investigada dentro del texto. “Es necesario reconstruir de manera paciente y exacta los elementos semiótico-ideológicos, para mostrar cómo el proceso histórico está

profundamente involucrado en el proceso de escritura” (Cros, 2017, pág. 31). Los diversos discursos que un individuo emplea y que conforman su competencia discursiva, pertenecen a una formación más amplia que agrupa a todos los que están presentes en una sociedad determinada, en un tiempo histórico específico y corresponde al conjunto de los diferentes discursos posibles en su estructura social.

2.3 El discurso

La palabra discurso proviene del vocablo *discurrere*, que significa discurrir, de ahí el término discurso: estructura comunicativa. “Se puede considerar discurso a la articulación de elementos a conveniencia de los individuos, que permitan enviar mensajes” (Interiano, 2004, pág. 159). Por lo tanto, es siempre intencionado y su fin primordial es transmitir una idea, pensamiento u opinión a un grupo determinado de individuos.

Considerando al discurso como un proceso, es posible establecer que “es la expresión formal de un acto comunicativo, que se presenta bajo manifestaciones diversas” (Diccionario de Lingüística, 2013). Al tener una relación con su contexto, el discurso establece una relación dialéctica con su realidad social que se produce en la conversación espontánea. La persistencia y el cambio en el sistema social y cultural se encuentran en los discursos y, al mismo tiempo, se reproducen a través de ellos. Esta relación ha provocado la diversificación de los discursos como expresión y creación de significados sociales en contextos particulares.

Actualmente, el concepto de discurso se considera más allá de una visión gramatical lingüística, por lo tanto, no se limita al texto narrativo, pues también se estudian los discursos para la semiología que puedan permitir establecer la relación de signos y significados. Desde un punto de vista formalista y estructural, el discurso se ha clasificado como “lengua más allá de la oración o lengua más allá de la cláusula” (Stubbs, 1983, pág. 1). El discurso se ha ampliado más allá del texto. Las imágenes se consideran un discurso para la semiología y, a partir de su análisis, es posible expresar la relación entre signos y significados.

El campo de la semiótica se ha estudiado desde dos perspectivas fundacionales: el modelo lingüístico estructuralista saussuriano y el pragmaticismo de Peirce (2002). Ambos enfoques poseen características específicas y, a pesar de no ser equivalentes, se complementan. El abordaje de la relación del concepto de la imagen con los signos surge a partir de ambas teorías. Principalmente por el aporte de Saussure (1945) respecto a los signos en la vida social y la pragmática de Peirce (2002), que se enfoca en establecer una teoría del conocimiento capaz de establecer como eje central al signo, por su capacidad en la producción de sentido (Parra, 2014).

A través del aporte de Barthes (1992), surge la retórica de la imagen como las distintas lecturas que pueden realizarse de un mensaje icónico. Considera que el problema más grave que puede plantearse la semiología de las imágenes es si la representación analógica puede producir verdaderos problemas de signos y no simples conjuntos de símbolos. Para la lectura de las imágenes, identifica distintos tipos de connotadores o significantes, que corresponden a un saber práctico, nocional o estético. El conjunto de ellos da origen a la retórica de la imagen, que corresponde al significante de la ideología.

2.3.1 La dimensión social del discurso

Un discurso es un universo semiológico que privilegia ciertas estrategias, ciertos recursos expresivos y ciertos temas por encima de otros. Pedroni (2005) establece que, en una formación social determinada, es posible hablar de un discurso político, religioso, de la moda, visual, persuasivo, fotográfico, científico, entre otros. Cada uno selecciona sus propias estrategias y sus códigos pertinentes, creando otros que le son propios. Por lo tanto, cada discurso posee características específicas.

El discurso social es una manifestación de la realidad. No se accede directamente a la realidad, sino que se realiza un acercamiento a ella a través del conocimiento, que se

transmite a través de representaciones. Por lo tanto, se entiende que existe una mediación entre la realidad en sí y su conocimiento. En la actualidad, se considera a los medios de comunicación y el internet como mediadores entre los acontecimientos, la representación y su transmisión a través de distintos tipos de discursos en los que se incluyen noticias, reportajes, relatos y opiniones, que dependen de contextos de emisión y recepción. Los sujetos individuales, las instituciones tienen también una importancia decisiva en su elaboración. Los discursos se articulan de igual manera con los referentes, las ideologías, mitos y ficción. Tanto autores como lectores aportan las experiencias personales individuales propias y las de otros, así como experiencias colectivas (García, 2009, pág. 1).

El abordaje del discurso como una acción social surge como una manera de habilitar caminos nuevos en la reconstrucción de acontecimientos, evidenciando tanto las estructuras del lenguaje como la ideología que ubica a los actores sociales en un momento determinado. Es también un fenómeno práctico y cultural, los usuarios del lenguaje que emplean en él, utilizan actos mediante la participación en interacción social, la cual está contenida en diversos contextos de interrelación como reuniones, encuentros institucionales, entre otras. Verón (1993) planteó que la teoría de los discursos descansa en una doble hipótesis:

- Toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significativo, sin explicar sus condiciones sociales productivas.
- Todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera que fuere el nivel de análisis (más o menos micro o macro sociológica).

Por lo tanto, la creación de algo tendrá inherentemente un carácter social y será motivada por el entorno y la cultura de quien lo fabrica. Las condiciones se encargan de promover esta creación. Asimismo, resulta necesario considerar el hecho de que todo fenómeno social

influye en la manera en que el individuo se relaciona con su entorno y que será la fuente de una creación discursiva.

2.4 El teatro como discurso

El teatro es un género literario, que existe tanto en prosa como en verso y normalmente está construido para ser dialogado y representado. Una de las características más relevantes del arte escénico es “el hecho de que su práctica suele ir siempre por delante de la teoría que genera. En esta máxima se encierra buena parte de la naturaleza de esta peculiar forma de comunicarse que idearon los hombres hace más de veinticinco siglos” (Oliva, 2002, pág. 16).

Las danzas del hombre primitivo, los mitos y los rituales se han considerado como las primeras formas del teatro. Sin embargo, no se ve en estas expresiones este arte, como hoy se le conoce. “El teatro prácticamente no tiene historia. Salvo por lo que conocemos de rituales y de mitos, el primer teatro verdadero no tiene un pasado realmente definido” (Macgowan & Melnitz, 1964, pág. 9). La manifestación más cercana al teatro de la actualidad proviene del griego. En él, se representaban tres tipos de obras: tragedias, comedias satíricas y comedias. Sus temas principales fueron los dioses, las leyendas heroicas y la vida cotidiana. Las tres se representaron en ceremonias religiosas y cívicas, utilizando coros, escritas en verso y llevando máscaras.

Desde sus orígenes, los artistas de la escena han procurado convencer a los espectadores de la veracidad de sus acciones. El teatro se considera, por excelencia, el arte de la imitación. “Pese a que los primeros artefactos que manejaban (máscaras, coturnos, cantos, voces distorsionadas) no invitaban a relacionarlos con la verdad, lo cierto es que la perseguían a toda costa” (Oliva, 2002, pág. 15).

El teatro se realiza con mayor formalidad a partir del teatro griego. Este se encontraba presente en las celebraciones de rituales en honor al dios Dionisio, divinidad que representó la vegetación, la fertilidad, las cosechas, la vida y el vino. Esta celebración adquirió el nombre de ditirambo y a través de ella se buscaba agradecer y pedir buenas cosechas.

En un principio se relataban hazañas y peripecias de Dionisios, pero en algún momento alguien toma el lugar del dios y habla y acciona en su nombre. Ese momento en que la narración de un hecho (en tercera persona) se transforma en representación del mismo (en primera persona), es considerado el nacimiento del teatro, porque aparece la encarnación de un personaje (Bosco, 2017, pág. 1).

El teatro en Grecia destacó durante los siglos VI y III ac. Aristóteles consideraba que lo que conocemos por obra dramática o teatro clásico, es un arte que emplea recursos variados, que en otras artes son utilizados por separado; entre ellos se menciona al ritmo, la palabra y la música. Esto se realiza con el fin de imitar a personas que realizan acciones. Todo ello debido a que, a través de esa imitación, el ser humano extrae un placer natural a su carácter, a la vez que adquiere gusto por aprender. Posteriormente, se desarrollaron distintas formas de teatro como la tragedia, el drama satírico y la comedia, que son el precedente del teatro que conocemos en la actualidad (Macgowan & Melnitz, 1964, pág. 13).

En sus inicios, las representaciones teatrales estaban conformadas por coros que representaban al público, mientras que un único actor en escena se encargaba de representar a todos los personajes utilizando máscaras. Posteriormente, participaron más personas. La tragedia era la representación de un escrito en verso, estructurado por escenas o episodios con una mezcla de cantos del coro y diálogos de los personajes. Los tres principales autores fueron Esquilo, Sófocles y Eurípides. Las historias fueron sobre mitos y relatos griegos que permitían al público identificarse y reflexionar sobre las consecuencias de sus acciones (Macgowan & Melnitz, 1964, pág. 15).

El drama satírico compartía características de la tragedia, principalmente la estructura y temática. Sin embargo, dentro de sus representaciones también se permitían burlarse de los dioses y sus mitos. La comedia tuvo un origen similar, sin embargo, su argumento se enfocó más en la vida cotidiana, burlándose de los espectadores, añadiendo personajes que ridiculizaban las tendencias políticas, religiosas, filosóficas y literarias de la época.

Con el progreso del teatro, surgió la necesidad de criticarlo y analizarlo con mayor profundidad. Aristóteles (1978), fue uno de los primeros en denominar las unidades de tiempo, acción y lugar. También señaló las diferencias entre los personajes que corresponden a la tragedia y los que corresponden a la comedia. Los primeros serían descendientes de príncipes o de dioses y los segundos seres llenos de defectos, material de burla y comedia. Posteriormente, definió las estructuras internas de una obra, como el principio, medio y fin. Además, mencionó el enlace y desenlace que debe poseer toda tragedia y las maneras de cómo debe ser la peripecia al final, tomando en cuenta el recurso la anagnórisis o el reconocimiento.

2.4.1 El teatro en Guatemala

El género teatral en Guatemala no tuvo ningún momento de desarrollo histórico en el país ni influencias de importancia o de carácter específico debido a la falta de infraestructura para las representaciones teatrales. Existieron tres obstáculos importantes para el desarrollo teatral en Guatemala: la preparación de un clima adecuado pro-independencia de la patria, el propio movimiento de las luchas independistas y el lento proceso de adaptación dentro de un nuevo clima político. Además, factores como las pocas vías de comunicación, la falta de energía eléctrica, los prejuicios religiosos y el alto nivel de analfabetismo contribuyeron al cierre de puertas del arte y la cultura en general, pues las nuevas generaciones intelectuales se inclinaban por la política y, por ende, al campo ideológico (Albizúrez & Barrios, 1986, pág. 338).

En la historia del teatro en Guatemala, el aporte del escritor Ramón Salazar fue su solicitud de construcción de un coliseo para la representación de comedias en 1854. Se le llamó Teatro de Camato, por el nombre del empresario y fue clausurado por el gobierno español. La dirección del edificio se pasó a el ingeniero Miguel Rivera Maestre, quien renunció al recién comenzar la obra y fue sustituido por José Beckers, quien realizó modificaciones a los planos. El teatro fue inaugurado el 23 de octubre de 1859 y bautizado como Teatro de Carrera. Posteriormente, con el triunfo de la revolución liberal de 1871, se cambió el nombre a Teatro Nacional y comenzaron a desempeñarse dentro de él obras importantes en la historia guatemalteca (Urbina, 2006, pág. 86).

En 1832, se le conoció como Teatro Colón, por celebrar 400 años del descubrimiento de América. Este teatro se consideró centro de arte centroamericano por años y en él se presentaron compañías de ópera, zarzuela y drama. Después de la caída de Manuel Estrada Cabrera, se solicitó la demolición en 1924 según datos del Diario El Imparcial (1924, pág. 7). La historia del teatro en Guatemala no involucra corrientes definidas o aportes teóricos, más bien, se debe a la construcción de espacios destinados a la expresión que fueron aprovechados por los pioneros en el arte para su expresión ante el público. Otorga sus orígenes a la literatura, principalmente las novelas históricas que posteriormente fueron adaptadas a escena como medio de difusión de la situación de la época.

2.4.2 El texto dramático y la dramaturgia

Anteriormente, se le atribuía la acción de dramatizar a la característica de dotar de estructura dramática a lo que carecía de ella, en tanto teatralizar un texto era interpretarlo escénicamente utilizando escenarios y actores para la situación. Sin embargo, ante la necesidad de abordar una visión más amplia que permitiese ampliar el concepto de dramaturgia, se establece que:

Un texto dramático no es solo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un autor, sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad, considerando esta última como resultado de la imbricación de tres acontecimientos: el convival, el lingüístico-poético y el expectatorial (Dubatti, 2009, pág. 5).

La consideración del texto dramático permite reflexionar en su interrelación con la práctica teatral, que debe tomar en cuenta cada aspecto de su creación. Inicia con la literatura oral, por medio de gestos o acciones físico-verbales. El teatro se considera parte inherente al ser humano desde su necesidad de transmitir a otra persona lo que le ocurre a un tercero o a él mismo. Inconscientemente, existe una práctica de teatro. Existe una representación de sucesos y personajes.

Para contextualizar la dramaturgia, es necesario tomar en cuenta la relación que el actor tiene con el texto que contiene el drama respectivo a su representación. Sin embargo, es importante aclarar que, en algunos momentos de la historia, existió teatro sin guion o libreto, como en el caso de la comedia del arte o el teatro popular, en donde el actor era el eje del espectáculo. Esas acciones espontáneas del actor correspondían al guion.

El teatro se entiende como un arte colectivo en donde es necesario al menos un actor y el público para la realización de este. Para definir la dramaturgia, se puede mencionar la definición establecida en los congresos de teatro y dramaturgia, recogidas por García (1994):

Entendemos como dramaturgia un concepto mucho más amplio y profundo. Dramaturgia es el conjunto de textos que conforman el espectáculo teatral en su confrontación con el público, uno de los cuales es el texto literario. La dramaturgia, pues, da cuenta de todo lo

relacionado con la escena y de la relación de ella con el público, como lo definiría con tanta precisión Ferruccio Rossilandi. La dramaturgia es un lenguaje. Ese todo, entonces, en su carácter de creación artística, está en una permanente evolución y relación compleja con otras dramaturgias, lo cual le imprime una dinámica especial y le permite desarrollarse con más eficacia en cuanto esas relaciones sean más estrechas (pág. 89).

Es posible inferir que el actor construye la dramaturgia a la vez que ella le otorga los lineamientos a él. Es además de texto dramático, todo el lenguaje de acciones, actividades, intenciones y aportes del actor dentro del escenario. Es el método para construir el acto colectivo y siempre está ligado al contexto sociopolítico de la obra y de los actores. Esencialmente y a pesar de las distintas interpretaciones respecto a la evolución del concepto de la dramaturgia, es la responsable de transmitir un mensaje. Es en el inicio la estructura del guion y de las acciones, sin embargo, se debe también a la forma de realización del producto teatral y todos los aportes que contribuyan al establecimiento del mensaje actoral.

El teatro es una de las manifestaciones artísticas más auténticas: es la vida y el drama humanos que se originan en las relaciones entre los hombres. Por su antigüedad, persistencia en la historia y posibilidades actuales, el teatro debe estudiarse científicamente para comprenderlo de manera sistemática y objetiva (Carrasquero & Finol, 2007, pág. 282).

Respecto al análisis de textos, el aporte de Propp (1970) estableció una metodología para la organización formal del cuento maravilloso popular. Definió una tipología de las acciones y una de los personajes. Esto permitió evidenciar que estos relatos poseen características distintivas más allá de los temas y motivos. Al llamar funciones a las acciones de los personajes, estas se definen por lo que ellos hacen. En los cuentos, sus nombres y sus atributos varían, sin embargo, lo que hacen se mueve en direcciones constantes. El cuento popular fantástico está formado por treinta y una funciones, desarrolladas linealmente. No todos los cuentos poseen todas, pero siempre suceden en el mismo orden.

Posteriormente, basándose en la morfología del cuento de Propp (1970) y Souriau (1950), surge el modelo actancial propuesto por Greimas (1971). Establece abordaje de textos narrativos o dramáticos para determinar su funcionalidad. Es una nueva forma de análisis de personajes por el rol que cumplen dentro de la obra y no por lo que son. Introduce el concepto de actante en los estudios literarios, término proveniente de la lingüística estructural y que significa que alguien o algo es o participa en un determinado proceso narrativo. El actante que personifica se construye a partir de los roles que cumple al realizar una o varias acciones. Este modelo se sustenta en sus relaciones, reconocidas en su funcionamiento en el relato (David, 2016, pág. 91).

El análisis de obras de teatro y el texto narrativo se ha realizado por medio de los aportes de distintas ciencias o disciplinas, entre ellas la lingüística, la sociología y la psicología. Principalmente, se han comprendido como parte de la literatura, sin embargo, desde la semiótica es posible indagar en los diversos procesos de significación que construyen lo cultural, como las manifestaciones artísticas.

2.4.2.1 La dramaturgia de Carlos Solórzano

Carlos Solórzano es un dramaturgo, crítico teatral y promotor de teatro latinoamericano. También destacó como novelista, ensayista e investigador. Nació en San Marcos, Guatemala, en el año 1919. Falleció en el año 2011 a causa de cáncer de páncreas en la Ciudad de México, donde residió desde 1939. Creció en una familia católica, por lo tanto, desde su juventud, desarrolló interés por las ceremonias litúrgicas, aspecto que posteriormente reproduciría en sus obras. “Irónicamente, aunque la analogía iglesia-cárcel predominaría como metáfora aniquiladora en sus obras, de niño escapaba su zozobra existencial por medio de los ritos eclesiásticos” (Feliciano, 2011, pág. 205).

Vivió su infancia en Guatemala, donde cursó la enseñanza primaria y secundaria, tanto en francés como en español, hasta obtener el diploma de Bachiller en Ciencias y Letras. Es de origen guatemalteco pero naturalizado mexicano. Fue bisnieto de Justo Rufino Barrios, primer presidente liberal de Guatemala y creció en la hacienda cafetalera de su padre. Fue ahí donde obtuvo un primer acercamiento con las historias antiguas narradas por su nana indígena y compartió sus primeros juegos con los hijos de los trabajadores de la hacienda. Desde entonces, mostró interés en las ceremonias litúrgicas.

Comenzó sus estudios universitarios en una universidad alemana, que abandonó al declararse la Segunda Guerra Mundial. Por lo tanto, a sus 17 años comenzó a vivir en México, matriculándose en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de México (UNAM); simultáneamente estudió letras hispánicas por vocación propia. Esta última, fue su profesión elegida y a la que dedicó principalmente su vida. Tras obtener un doctorado, se dedicó a la docencia.

En 1946 se mudó a París con una beca para estudiar teatro, viviendo durante la Edad de Oro del teatro francés de posguerra, donde el género dramático exigía reflexión respecto a la existencia. “El impulso hacia los personajes alegóricos tiene una raíz más profunda en el teatro francés de posguerra. Varios dramas llevan el subtítulo de auto sacramental, referencia directa al teatro medieval y barroco” (Feliciano, 2011, pág. 206). Durante ese tiempo, escribió su obra *Doña Beatriz, la sin ventura*, un drama histórico que se basa en la mujer de Pedro de Alvarado tras la muerte de él.

El teatro y la novela de Solórzano, tiene influencias de la Generación del 40, que estuvo constituida en Guatemala por una asociación de artistas y escritores jóvenes guatemaltecos que públicamente se manifestaron con la vocación demócrata de los países aliados de la Segunda Guerra Mundial. También apoyaron a los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes

que reclamaron una mayor apertura académica para elevar su nivel formativo y conocer las corrientes artísticas de ese momento. En sus manifiestos apoyaron la democracia y la libertad. Tras la Revolución de 1944, sus miembros se integraron en otras entidades culturales afines a los ideales de renovación del momento.

A pesar de su estadía en México desde 1939, la obra de Solórzano posee gran influencia de los acontecimientos sociales de Guatemala, entre ellos el Conflicto Armado Interno. Aspectos como la inexistencia de derechos laborales durante el gobierno de Ubico, en el cual cualquier intento por rehusarse a las condiciones feudales esclavistas en que se encontraban los campesinos se consideraban comunismo y se encarceló a 340 dirigentes sindicales, fueron temas considerados en sus creaciones artísticas. (Periódico de la USAC, 2018, pág. 2)

Por su formación académica europea, su estilo posee importantes influencias de la Generación del 50, que corresponde a escritores que nacieron en torno a los años 1920 y que publicaron en torno a los años 1950, a mediados del siglo XX tras la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil española. Al igual que la poesía y la novela, el teatro también estuvo afectado por las consecuencias de la guerra. Terminada la contienda, el teatro sirvió como una herramienta para intentar superar las heridas morales y psicológicas tras estos enfrentamientos. Sus temas se basaron en la exaltación ideológica, fue más íntimo y se encontró condicionado por las duras condiciones socioeconómicas posteriores a la guerra.

Los autores de la Generación del 50 parten del realismo social, de una sociedad destruida por la guerra y, por lo tanto, está lejos de ser lo que conocieron. Sus obras estuvieron impregnadas de crítica social y también se buscó potenciar la estética del arte, retomando aspectos clásicos. Sus características principales fueron el acercamiento a temas filosóficos en los que reflexionaron sobre cuestiones humanas mediante un lenguaje intimista, la

recuperación de la calidad literaria y la utilización de un lenguaje más pulcro y una estética más artística. (Lopez-Pasarín, 2007, pág. 28) Se retoman aspectos del romanticismo, que buscaba reflejar la sociedad desde un aspecto realista, expresando las consecuencias de los enfrentamientos y el sufrimiento de las clases más oprimidas, con un tono más oscuro, pero con una pequeña esperanza por el cambio.

Según Feliciano (2011), el teatro mítico de Solórzano no busca explicar los misterios de Dios, sino dramatizar su inconformidad con los valores vacíos que rigen la vida. Al escenificar los grandes mitos, buscó recrear el cristianismo y recobrar el humanismo de Jesús. Su ataque a la religión no lo realizó como ateo, sino como manera de recuperar su imagen de Jesús como un campesino. “El Padre Creador una estatua indiferente; los seres humanos fantoches indefensos” (Feliciano, 2011, pág. 207).

A pesar de que, en su niñez, percibió a la iglesia como el mejor teatro por su belleza ceremonial ofreciendo un escape a la pobreza, en su madurez comprendió a la religión como algo que no funcionaba para alegrar, más bien, para someter al pueblo. Consideró a la religión incapaz de difundir el amor y caridad, sino el miedo y la anulación del individuo.

Comprendió que el dogma enigmático servía para ocultar la injusticia de los hombres, justificada por los clérigos. “Observó que la fe no satisfacía el vacío espiritual de la gente. Estas contradicciones grabaron en su alma las imágenes de una religión con mitos grotescos y de un mundo moribundo con seres enmudecidos” (Feliciano, 1995, pág. 578).

En 1951, tras volver a México, se le solicitó realizar un proyecto para producir teatro profesional para los universitarios. Entre 1952 y 1960, llamó a distintos profesionales del teatro para formar el Teatro Universitario, que contó con directores como Alejandro Jodorowsky, Max Aub y Salvador Novo. Al finalizar esta gestión, Solórzano se dedicó a la crítica teatral y a la docencia.

En 1960 representó a México en el Primer Seminario de Dramaturgia en Puerto Rico y en 1963 presentó su obra *Los Fantoques* en el Festival de Teatro de las Naciones en París y en el XI Congreso de Literatura Iberoamericana en Austin, Texas. Sus obras más destacadas son: *Espejo de novelas* (1946), *Doña Beatriz, la sin ventura* (1954), *El Hechicero* (1954), *Las Manos de Dios* (1956), *El crucificado* (1957), *Los Fantoques* (1959), *Tres actos* (1959), *Los falsos demonios* (1963), *Cruce de vías* (1969) y *El zapato* (1971).

2.5 La semiótica y la comunicación

La semiótica es una disciplina cuya definición puede variar, dependiendo del contexto en el que se desarrolla, considerando que se le denomina también una ciencia y una herramienta. “La semiótica es la disciplina que estudia las relaciones entre el código y el mensaje, y entre el signo y el discurso” (Eco, 1973, pág. 19). Esta interpretación le otorga una visión de la semiótica desde su utilización y su relación con el signo dentro de un proceso de comunicación.

Posteriormente, Eco (1975) añadió que la semiótica estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación. Mantiene, por lo tanto, la característica comunicativa de la semiótica y del signo como elemento dentro de los procesos comunicacionales. Se infiere que la semiótica es la ciencia que se encarga de estudiar los signos, cuya base teórica proviene de la lingüística de Saussure (1945):

Se puede, pues, concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social. Tal ciencia será parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos semiología (del griego semeion ‘signo’). Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan. Puesto que todavía no existe, no se puede decir qué es lo que ella será (pág. 43).

Por lo tanto, la semiótica es la ciencia encargada de estudiar los signos en su presencia dentro de la sociedad, donde funcionan activamente como parte de un proceso comunicativo, en el cual es necesario que un receptor los interprete. Morris (1985), establece que la semiótica se ocupa fundamentalmente de sus interrelaciones, a través del carácter unitario de la semiosis que otras disciplinas como la sintaxis, semántica y pragmática ignoran individualmente. “Los signos y la ciencia están inextricablemente conectados. (...) La civilización humana depende de signos y de los sistemas de signos, y al mismo tiempo la mente humana es inseparable del funcionamiento de los signos” (Morris, 1985, pág. 27).

2.5.1 El signo

El signo surge por la acción del ser humano de dar un significado a todo lo que le rodea, estableciendo por lo tanto que cada cosa es un signo. Es un objeto o fenómeno material que de manera natural o convencional representa y sustituye a otro objeto. Vygotsky (1987) aborda el signo desde dos dimensiones, como estímulo de lo intermedio y como mediador social.

Un signo significa algo porque está en lugar de ese algo. Es una unidad del plano de la manifestación, constituida por la función semiótica, es decir, “por la relación de presuposición recíproca que se establece entre las magnitudes del plano de la expresión y del plano de contenido durante el acto del lenguaje” (Greimas & Courtes, 1990, pág. 376). Respecto al origen del signo, Interiano (2003, pág. 101) establece que “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”. El ser humano crea entonces los signos en medida que necesita de ellos para poder expresar otra cosa, sirviéndose de este para la expresión.

Desde la consideración del signo como elemento social, Vygotski (1987) afirma que éste es empleado como una herramienta cuyo propósito es esencialmente establecer la comunicación a través de las redes sociales. El signo se convierte en un instrumento para mediar en el comportamiento, las creencias y las percepciones del otro; adquiere la capacidad de ser un instrumento que transforma al sujeto.

Ante ello, Saussure (1916) instauró la problemática del signo lingüístico, identificándolo como el resultante de la reunión del significante y del significado. En su primera aproximación a estos conceptos, los identificó como la imagen acústica y el concepto. “La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él no da el testimonio de nuestros sentidos” (Saussure, 1945, pág. 128). Al referirse al carácter psíquico de las imágenes acústicas, se refiere a lo que se tiene en el pensamiento.

Posteriormente, Peirce (1986) sostiene que no se puede distinguir entre lo que es y no es signo, más bien, es necesario distinguir entre la acción del signo y otros tipos de acción. Por lo tanto, establece que es una representación mental a través de la cual es posible conocer la realidad.

Un signo, o representamen es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o tal vez, un signo aún más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto. Está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino solo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el fundamento del representamen (Peirce, 1986, pág. 228).

En consecuencia, la construcción del significado depende del intérprete. Incorpora la idea de que la relación semiótica es posible a través de la intervención de un intérprete, un signo o representamen y un objeto o referente. Por lo tanto, el estudio del signo se contextualiza a partir del fenómeno de la semiosis, concibiendo al signo como algo que está en lugar de alguna otra cosa para alguien (Gutiérrez, et al., 2008, pág. 691).

2.5.1.1 Componentes del signo

Desde una relación didáctica para la definición e interpretación del signo lingüístico, Saussure (1945), establece una relación entre el significante y el significado, como elementos que forman al signo. Sin embargo, Peirce (1986) no define el signo como una unidad mínima de significación. Asegura que cualquier cosa o fenómeno, sin importar su complejidad, puede considerarse como signo al ser parte de un proceso de semiosis, el cual implica una relación triádica entre un signo o representamen, un objeto y un interpretante.

En el signo lingüístico, el significante es la forma material que toma un signo, puede ser la estructura de una palabra (grafía) o una imagen visual o mental. Adquiere sentido en un nivel simbólico, es decir, cuando se vuelve significativo en un contexto específico. “Al significante se lo siente, con relación al significado, como el plano externo del lenguaje, como exterior al hombre, dependiente del universo natural y capaz de manifestarse por sus cualidades sensibles” (Greimas & Courtes, 1990, pág. 376).

Tanto a nivel de la percepción o de la emisión por el sujeto que construye su enunciado, el significante se encuentra referenciado. Es la contraparte del signo que corresponde a su sustancia; al mensaje sugerido por la forma material. El significado es el contenido mental que se le otorga a un signo, la interpretación de este con base en su significante. El significado no es un objeto real, sino solamente el concepto que una cadena de sonidos, imagen o palabra sugieren.

En cambio, en la tricotomía establecida por Peirce (1986), el representamen es algo que representa a otra cosa. Antes de ser interpretante, el representamen es una potencialidad, un primero. El objeto es aquello que el signo representa y este solo puede representarlo, pero no proporcionar conocimiento de éste. Puede expresar algo sobre el objeto, con tal de que éste ya esté conocido por el que decodifica mediante experiencia creada a partir de otros signos. “Peirce distingue el objeto dinámico (el objeto en la realidad) del objeto inmediato (el objeto tal como está representado por el signo)” (Everaert-Desmedt, 2004, pág. 4).

Al ser interpretado, el representamen tiene la capacidad de desencadenar un interpretante, completando una primera semiosis. El primer interpretante, se convierte a su vez en un representamen de una segunda semiosis, lo que crea un nuevo interpretante que hace referencia al mismo objeto de la primera semiosis, permitiendo que el primer representamen haga referencia al primer objeto.

El interpretante adquiere la función mediadora, en la que un signo significa algo porque está en lugar de ese algo, es la modificación producida en el pensamiento por un signo, no de manera individual, sino a través de un proceso discursivo que existe en el ámbito de la comunidad humana. Se relaciona con los conocimientos de una cultura determinada. El objeto es la porción de la realidad a la que se accede a través del signo, se limita a ser una idea de este, sin ninguna mediación o interpretación (Peirce, 1986, pág. 230).

2.5.1.2 Clasificación del signo

Todo signo posee dos aspectos, que incluyen lo que funciona como signo, que puede llamarse significante; y aquello a lo que se refiere o que procura dar a conocer, llamado significado. Cualquier tipo de realidad puede construirse en significante, el cual posee uno o varios significados con quienes mantiene una relación propia y particular. Lo mismo puede suceder con el significado. “Así pues, lo que define al signo, en esencia, es su capacidad de significar, lo que hemos denominado significación” (Calvo, 1994).

Cada uno de los tres términos de la semiosis se subdivide a su vez en tres categorías faneroscópicas. Se distinguen la primeridad, segundidad y terceridad en el representamen, en las relaciones representamen-objeto, como la forma en que el interpretante implementa la relación entre el representamen y el objeto (Everaert-Desmedt, 2004). Establece, por lo tanto, una división de los signos en función del resultado de las relaciones triádicas definidas por Peirce (1986).

En su teoría del signo, San Agustín lo estableció como algo que además de la impresión que hace en los sentidos, suscita en la mente alguna otra cosa, por lo tanto, comprende el carácter sustitutivo del signo. Se interesó por diversos tipos de signos y estableció una clasificación entre naturales y arbitrarios o artificiales (Figuroa, 2007, pág. 42).

- Los signos naturales tienen la capacidad de comunicar ideas de manera espontánea. La capacidad de significar puede proceder de la naturaleza del significante, por su relación natural con el significado. En este caso, el sujeto o receptor, se limita a descubrir y a utilizarlo. Como ejemplo de estos signos se puede mencionar la risa, como signo de alegría; las nubes grises, como signo de lluvia; y el humo como indicio de fuego.
- Los signos artificiales son creados con la intención de comunicar algo. La relación entre el significante y el significado es de tipo convencional. “Además de tener en sí mismos una significación, tienen una identidad propia, distinta de su capacidad de significar, puesto que antes de ser significantes, son en sí mismos otra cosa independiente de su significación” (Calvo, 1994). Las señales de tránsito, el alfabeto, el lenguaje de señas son ejemplos, pues son objetos creados para otorgarles una significación en específico. Estos, también destacan en las creaciones artísticas, como el teatro, en donde los signos que lo conforman son el resultado de un proceso voluntario, premeditado y con la finalidad de una comunicación inmediata con el espectador.

2.5.2 El signo y el teatro

La consideración del signo del teatro requiere necesariamente el estudio del trabajo de Kowzan (1997), que es uno de los primeros en identificar este elemento. La propuesta de su ensayo sobre el signo en el teatro se ha convertido en normativa para el análisis del teatro en su faceta tanto textual como espectacular. Es importante destacar su diferenciación al utilizar la expresión *signo en el teatro* y no *teatral*, lo cual permite abrir caminos importantes en una región que aún no se ha explorado a profundidad. En cualquier espectáculo teatral, todo se convierte en signo y el teatro se vale no solo de sistemas sígnicos lingüísticos, sino también de no verbales. Kowzan enumeró y analizó el conjunto de signos verbales y escénicos cuya presencia forman una puesta en escena (Kowzan, 1997):

1. Palabra. Se refiere al diálogo de la presentación, a los parlamentos.
2. Tono. Corresponde a la forma en que se pronuncia la palabra, con lo cual se refleja la intención o estado de ánimo con el que se dice una frase. Por lo tanto, son los recursos paralingüísticos que el actor coloca en acción durante la escena, para complementar el significado del diálogo.
3. Mímica del rostro. Implica la expresión corporal del autor y que en ocasiones puede reemplazar a la palabra.
4. Gesto. Es todo el signo creado por el cuerpo, especialmente los movimientos de las manos, la cabeza y los hombros; permite expresar pensamientos y sentimientos, o bien, subrayar una idea. Es el elemento más desarrollado pues además de sustituir o acompañar al parlamento, puede reemplazar el decorado, utilería o indicar emociones.
5. Movimiento escénico. Desplazamientos del actor y sus posiciones dentro del espacio escénico. Toma en cuenta la quinésica al estudiar los gestos y movimientos corporales no fisiológicamente necesarios que realizan los actores y la proxémica, que se refiere a la distancia entre ellos.

6. Maquillaje. Su función es crear una expresión fisonómica adecuada y puede crear signos de raza, temperamento, edad, salud, ente otros. Se complementa con el peinado y vestuario para adecuarse a la caracterización externa del actor y al conjunto de elementos escenográficos.
7. Peinado. Es el arreglo especial de cabello y vello facial, es principalmente determinado por el maquillaje, pero adquiere autonomía al ser referente de la pertenencia a una clase determinada en los personajes, además de una profesión, nacionalidad, entre otros.
8. Vestuario. Constituye el medio más extenso y convencional para definir al individuo al ser capaz de señalar toda clase de matices en sus gustos y carácter.
9. Accesorio. Contribuye a crear el ambiente requerido y a vestir el decorado. Se utiliza como sinónimo de utilería, que son objetos que complementan la decoración y ambientación del escenario.
10. Decorado. Su tarea consiste en representar el lugar. En muchos casos, se realiza por medio del telón, sin embargo, a partir del siglo XX se ha hecho incluso únicamente de forma verbal mediante diálogos.
11. Iluminación. La luz del escenario posibilita destacar sistemas de expresión, además de delimitar el espacio escénico o subrayar el aislamiento de cierto actor o accesorio. Funciona en cuatro unidades: intensidad, color, distribución y movimiento.
12. Música. Su papel consiste en subrayar, ampliar, desarrollar o contradecir los signos de los demás sistemas.
13. Efectos sonoros. También se llaman ruidos. No pertenecen a la palabra ni a la música. Se clasifican en tres grupos: los sonidos naturales, ruidos mecánicos y ruidos gracias a determinadas acciones humanas.

El aporte de Kowzan (1997) resulta uno de los más importantes dentro de un campo poco explorado. La semiótica del teatro es un estudio al que no se le ha otorgado relevancia o un sistema que permita indagar en la relación de la puesta en escena con el texto dramático. Por lo tanto, en muchas ocasiones, se ha relevado a adaptarse los estudios lingüísticos que, sin embargo, ha resultado limitante en muchos aspectos.

2.5.3 Semiótica del teatro

En el arte teatral todo es la representación de un signo, donde todos los signos naturales se transforman en signos artificiales, debido a que todos ellos son consecuencia de un proceso que fue previamente creado. Este es el campo de acción de una semiología del teatro o del espectáculo.

La semiología o semiótica del teatro, o bien, la aplicación de la noción del signo del arte del espectáculo se puede clasificar en tres periodos según el planteamiento de Fischer-Licjte (1999, pág. 239):

1. Presemiología Teatral, de la antigüedad a la edad media, con aportes de Platón, Aristóteles, los Estoicos, San Agustín y Amonios Hermiae.
2. Protosemiología del espectáculo, durante los siglos XVII y XVIII, con Giovanni Bonifacio, Francis Bacon, Michel de Pure, Jean Baptiste du Bos, Charles Bateux y Joseph-Marie de Gérando.
3. Parasemiología del Teatro, con Charles Sanders Peirce.

Ubersfeld (1997), establece que el teatro constituye un acto de comunicación, cuyos signos poseen una función lingüística y también se presentan como estímulos. Su significación se determina a partir de las circunstancias escénicas y socioculturales. La construcción de una

semiótica basada en la representación es necesaria para el estudio del signo dramático a partir de sus cualidades, significaciones y posibles clasificaciones para el análisis.

Si bien la lingüística estructural no profundiza en el valor de las palabras, Saussure (1945) reflexionó respecto a que estas tienen más valor en sus relaciones sintagmáticas aisladas. Estableció que la palabra forma parte de un sistema, “está revestida, no solo de una significación, sino también, y, sobre todo, de un valor, lo cual es una cosa muy diferente” (Saussure, 1945, pág. 145). Por ello, surgen las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas.

Respecto a las relaciones sintagmáticas, Saussure (1945), indica que, en el discurso, las palabras contraen entre sí relaciones fundadas en el carácter lineal de la lengua, excluyendo la posibilidad de pronunciar dos elementos a la vez. “Estas combinaciones se apoyan en la extensión, se pueden llamar sintagmas. El sintagma se compone pues de dos o más unidades consecutivas” (Saussure, 1945, pág. 154).

Por otro lado, el concepto de relaciones paradigmáticas alude a los grupos de términos que se asocian en la mente de los hablantes, en virtud de algún tipo de afinidad. Saussure (1945) las llamó asociativas o en ausencia. “Por otra parte, fuera del discurso, las palabras que ofrecen algo en común se asocian en la memoria, así se forman grupos en el seno de los cuales reinan relaciones muy diversas” (Saussure, 1945, pág. 154).

Para una posible construcción de la semiótica teatral, Ubersfeld (1997) expone las posibilidades de analizar la representación como texto, donde los elementos que le integran se pueden estudiar desde la textualidad a partir de dos ejes: el paradigmático y el sintagmático. El paradigma teatral se construye a partir de la agrupación de similitudes entre los signos. Sin embargo, los signos no son los únicos que aseguran la relación, sino las transformaciones a las que están sujetos.

Se establecen tres posibilidades para el análisis semiótico del teatro: el discursivo, en el que el texto se considera como un conjunto de discursos, por lo tanto se analiza desde la perspectiva de la sincronía, en el eje paradigmático de las transformaciones; el narrativo, que consiste en la organización de los signos que integran el texto espectacular en relatos, para determinar modos de articulación del texto como representación de unidades desde la perspectiva diacrónica, en el eje sintagmático; y el sémico, que considera que los signos están elaborados por un conjunto de unidades mínimas de significado, o semas, los cuales se pueden agrupar por relación y oposición para establecer parejas significantes, que servirán en el análisis del signo (Ubersfeld, 1997, págs. 44-45).

El establecimiento de una semiótica teatral continúa siendo explorado por distintos autores que consideran que, hasta ahora, el análisis teatral se ha enfocado estrictamente en utilizar elementos del análisis narrativo, limitando el establecimiento de modelos propios que funcionen específicamente para textos espectaculares. Ubersfeld (1997), considera que más allá del análisis semiótico en sus distintos niveles, resulta necesario considerar aspectos ya existentes dentro del texto como la temporalidad, espacio y objeto.

El aporte de los estudios literarios es la base del desarrollo de la semiótica teatral. Para ello, la intertextualidad es un ámbito que ha sido abordado por críticos y teóricos de la literatura, pero que puede establecer un diálogo con otras disciplinas humanísticas como la historia del arte, antropología, filosofía, entre otras. Este concepto fue creado por Kristeva (1978) y se define como la relación entre un texto y otro, permitiendo no solo establecer la relación entre dos textos literarios, sino también propiciar el diálogo entre dos obras de distintas disciplinas. “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1978, pág. 190).

Posteriormente, Genette (1989) retomó el concepto de intertextualidad, estableciendo una serie de categorías intertextuales englobadas bajo el concepto de transtextualidad, la relación

de un texto con otros. La intertextualidad contiene la cita, la alusión y el plagio; la paratextualidad contiene los elementos fuera del texto como epígrafes, dedicatorias y notas al pie; la metatextualidad son los comentarios en textos literarios sobre otros textos; la architextualidad contempla lo escrito fuera de texto como portadas y contraportadas; la hipertextualidad consiste en establecer el estudio de dos textos que se relacionan de alguna forma (Genette, 1989, págs. 10-12).

Ante ello, Zabala (2008) profundizó en cuanto a la utilización de glosemática como una herramienta para estudiar de manera sistemática las diversas formas de traducción intersemiótica, ha permitido un acercamiento a la semiótica teatral. A través de su estudio de modelos de análisis semiótico para el estudio de diversos sistemas de comunicación y expresión, propuso considerar a la repetición cinematográfica como una forma de traducción intersemiótica, para reconocer su conexión con otras formas de intertextualidad en la vida cotidiana contemporánea. Establece como traducción intersemiótica la transición de la literatura al cine.

Los componentes formales presentes en la experiencia estética de ver una película son: inicio, imagen, sonido, edición, puesta en escena, narración, género, ideología, intertexto, final. Por otro lado, los componentes formales presentes en la experiencia estética de leer un libro son: inicio, tiempo, espacio, narrador, género, lenguaje, intertexto, ideología y final. Ante ello, se pueden establecer componentes comunes entre el cine y la literatura. “En la traducción semiótica de la narración literaria a la narración audiovisual, el elemento neurálgico es el punto de vista narrativo en la forma cinematográfica” (Zavala, 2009, pág. 51). La relación intertextual entre la literatura y el cine permite comprender la relación entre la dramaturgia como texto teatral y su adaptación a la puesta en escena.

2.5.4 El comentario teatral de José Luis García Barrientos

El análisis de la dramaturgia demanda ubicarse, principalmente dentro del concepto de semiótica literaria. Considerando la inherencia comunicativa del signo, la semiótica literaria permite romper con el postulado formalista y estructuralista de la obra encerrada en sí misma, sin conexión exterior y le pone en contacto con otros sistemas de signo. Para una clara definición del término, Viñas (2002) estableció que:

La semiótica literaria parte del convencimiento semiótico general de que toda actividad humana (todo lo que el hombre hace) tiene un significado, y al concretar ese convencimiento en el ámbito literario afirma que la obra literaria es una forma específica de creación de significado; es un modo de comunicación en el que intervienen: los signos (que era lo único que interesaba al formalismo y al estructuralismo), los sujetos que activan el proceso de comunicación y el contexto socio-histórico que determina el sentido de la obra. El análisis semiótico procura desmontar un proceso que se inicia con la codificación por parte del emisor y termina con la descodificación por parte del receptor (p.467).

El desarrollo de la semiótica específicamente aplicada al hecho teatral se desarrolló como tal a partir de la década de los setenta. La noción del signo aplicado al arte del espectáculo posee un recorrido que se puede sintetizar en tres etapas. Kowzan (1997), menciona cuatro: presemiología teatral, protosemiología del espectáculo, parasemiología del teatro y semiología del teatro. Posteriormente estableció que resulta sorprendente que las artes escénicas, que tienen un campo común con los hechos lingüísticos, hayan estado solo de forma incipiente en el análisis semiológico.

La evolución de la semiótica del teatro ha sucedido en respuesta a la necesidad de un acercamiento más adecuado a esta disciplina. Su estudio, limitado a incluirse dentro de los postulados de la semiótica literaria, ignora la cualidad de espectáculo presente en los textos teatrales. Por ello, es necesario acudir a los teóricos que han otorgado mayor relevancia a

este estudio, considerando que Tordera (2002) afirmaba que el estado actual de la teorización y de los resultados metodológicos adquiridos acerca del teatro es el de un evidente retraso con respecto a los estudios realizados en otras áreas de la literatura.

Los comentarios dependen de las propiedades de la obra y de la intención del comentarista, por lo tanto, existen también distintas formas de comentar “adecuadamente” una obra teatral, ya que este aspecto dependerá de las intenciones de quien realiza el estudio. Para comentar un objeto, asegura García (2001), será útil saber cómo están hechos y para qué sirven. Este modelo, tiene como base aportes de Barthes (1971) respecto a la teoría y la crítica; Todorov (1965), respecto a su crítica al inmanentismo, la relación entre descripción y repetición. Este análisis toma en cuenta tres elementos principales en una obra de teatro: estructura, tiempo, escenario, personajes.

El método se enfoca en la deconstrucción del texto dramático en cada una de sus partes. Estableciendo, en primer lugar, la estructura bajo la que se rige la obra, que surge de la estructura narrativa, que corresponde el esqueleto de cualquier obra literaria. Existen dos formas en las que se crea la dramaturgia y son la abierta y la cerrada. Wölfflin (1959), establece que la forma cerrada es una representación que, a través de técnicas tectónicas hace del cuadro un fenómeno cerrado en sí mismo. Por el contrario, la forma abierta busca dar una impresión ilimitada.

El rasgo distintivo de la forma cerrada es la homogeneidad de las estructuras espacio-temporales que establecen un todo, articulado en una serie de episodios de número limitado, centrados en torno al conflicto principal. La forma cerrada es propia del género de la tragedia, en donde el argumento se construye de manera que todas las acciones parezcan converger hacia la catástrofe. Aristóteles (1947), propuso que la obra debe imitar una única acción completa y la dividió en dos partes: complicación y desenredo.

Posteriormente, Donato (2009) retomó la propuesta aristotélica, estableciendo que el drama debe presentar una sola acción divisible en tres partes orgánicamente entrelazadas:

- Prótasis, exposición y puesta en marcha de los elementos dramáticos.
- Epítasis, complicación del nudo.
- Catástrofe, resolución del conflicto y retorno a la normalidad.

La forma abierta surge posteriormente como una reacción en contra de la dramaturgia clásica, presentado una multitud de variantes. Eco (1965), establece un acercamiento parasemiótico del texto literario. Los rasgos fundamentales de esta forma consisten en un argumento creado por un montaje de motivos no estructurados en un conjunto coherente, sino presentados de manera fragmentaria o discontinua. La estructura espacio-temporal está fragmentada, por lo que el tiempo no fluye de manera continua. Además, los personajes no son verosímiles.

Este método comienza con el análisis del tiempo, como uno de los elementos esenciales para que pueda existir una obra, y funciona en conjunto con el espacio. Dentro de este aspecto, es importante considerar los planos del tiempo teatral, que se dividen en tiempo diegético o argumental, en el cual se abarca la totalidad del contenido en toda la amplitud que recorre la ficción; el tiempo escénico, el cual distingue al tiempo representado y que fue vivido por los actores y espectadores; el tiempo dramático es relativo a los primeros dos.

En este sentido, se toma en consideración los grados de representación del tiempo, donde se indaga principalmente en el aspecto narrativo para comprender de qué manera se hace alusión en el texto a los tiempos anteriormente mencionados. Como parte de la creación de la obra, se establece también la estructura temporal del drama, la cual crea un orden respecto

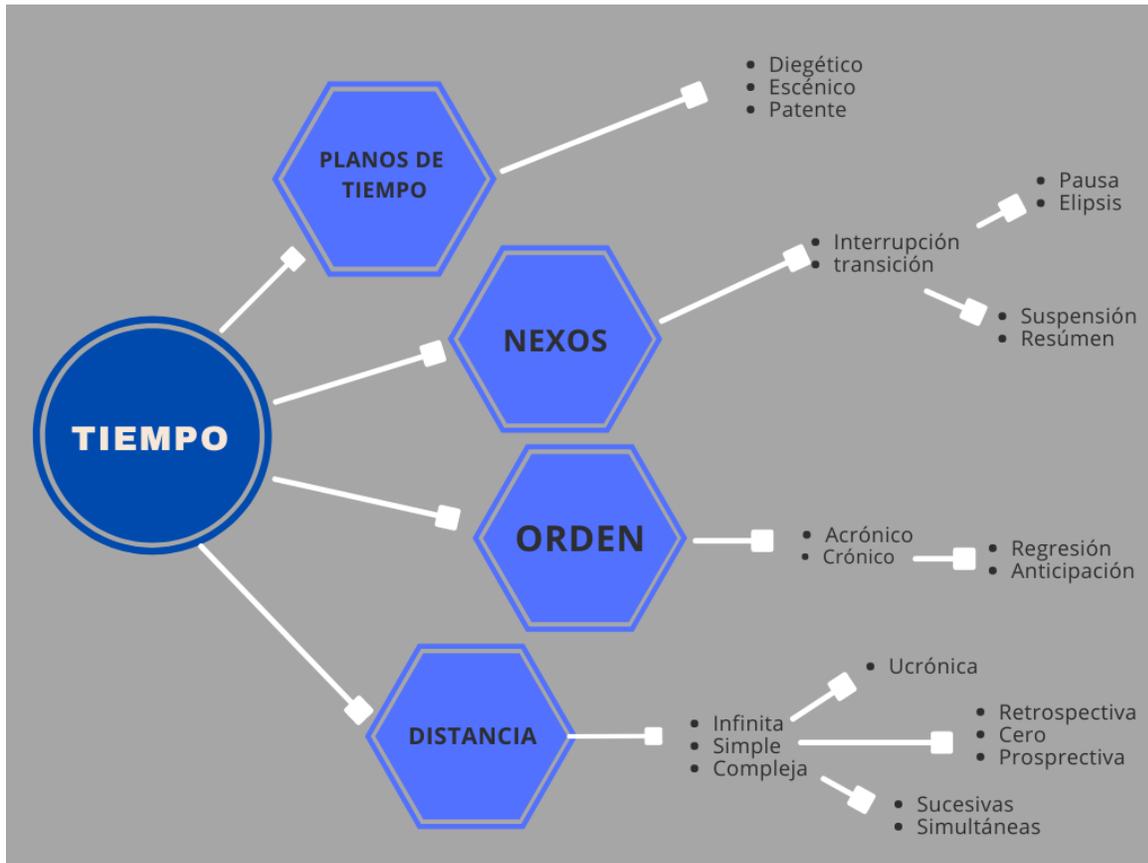
a cómo están colocadas cada una de las escenas y los nexos existentes entre una u otra. Dentro del método propuesto, se consideran como escenas a toda entrada y salida de los actores.

A ello se añade un breve análisis respecto al orden en el que se presenta la obra, que puede variar entre ser cronológico a ser una estructura cuya temporalidad no sea lineal y, por lo tanto, se destacan distintas líneas de tiempo que guían la historia y presentan una intencionalidad respecto al autor hacia el público.

En la acronía, el orden posee alteraciones o rupturas, con una inexistencia de ordenación temporal dentro del argumento. Por el contrario, la regresión corresponde a una “alteración fundamental en la que los hechos suceden de fin a principio cronológicamente” (García, 2012, pág. 112). Finalmente, la anticipación, implica un orden que puede variar y que estructuralmente busca que se haga alusión al final o a un acontecimiento que tiene lugar posteriormente.

Estas consideraciones, permiten el conocimiento del significado del tiempo, en donde se pretende identificar los recursos técnicos empleados para atribuir un sentido coherente con los propósitos o los efectos semánticos de la obra. Esto, respecto a la afirmación de Lotman (1979) sobre la regularidad estética más general, que en el arte lo estructuralmente significativo se semantiza. Se añaden también las connotaciones atribuibles respecto al tiempo y el contexto, que permite ubicar al texto en un punto específico para su comparación con el contexto social que representa.

Esquema 1: Tiempo



Fuente: elaboración propia, con base en García (2012)

Dentro de la metodología de análisis, el espacio se considera como un elemento constitutivo de la construcción dramática, es una categoría fundamental para estudiar el modo dramático de representación, aludiendo al carácter escénico de la creación teatral. Su identificación en el texto permite la creación de la representación teatral.

Los planos del espacio teatral se dividen en tres estratos de la obra, dependiendo el tipo de narración que se utiliza. García (2012) los divide en:

- El espacio diegético o argumental es el componente espacial del contenido, el conjunto de los lugares ficticios que intervienen o aparecen, de la forma que sea, en la fábula o argumento. (...) Es, en definitiva, el espacio de la ficción, sin determinación genérica o modal. ninguna: listo para ser narrado en una novela, lo mismo que para ser filmado en una película o para ser representado en un teatro.
- El espacio escénico es el espacio real de la escenificación, el espacio teatral representante, con formas que varían según las diferentes épocas y culturas y plasmaciones concretas distintas en cada teatro (edificio) particular. El espacio dramático no puede ser otra cosa, si somos consecuentes con el modelo teórico asumido, que la relación entre los espacios diegético y escénico, es decir, la manera específicamente teatral de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales disponibles para su escenificación (pág.154).

La estructura espacial del drama, permite la posibilidad de tomar en cuenta todos los lugares argumentales en donde se desenvuelven las acciones y pueden dividirse en: espacio único; que es la manifestación de una unidad de lugar, que se utilizó comúnmente en la dramaturgia clasicista en donde toda la acción ocurría en un mismo espacio, sin ninguna variación; los espacios múltiples sucesivos o simultáneos, existen cuando la acción dramática se desarrolla efectivamente en diferentes lugares, en un mismo espacio escénico.

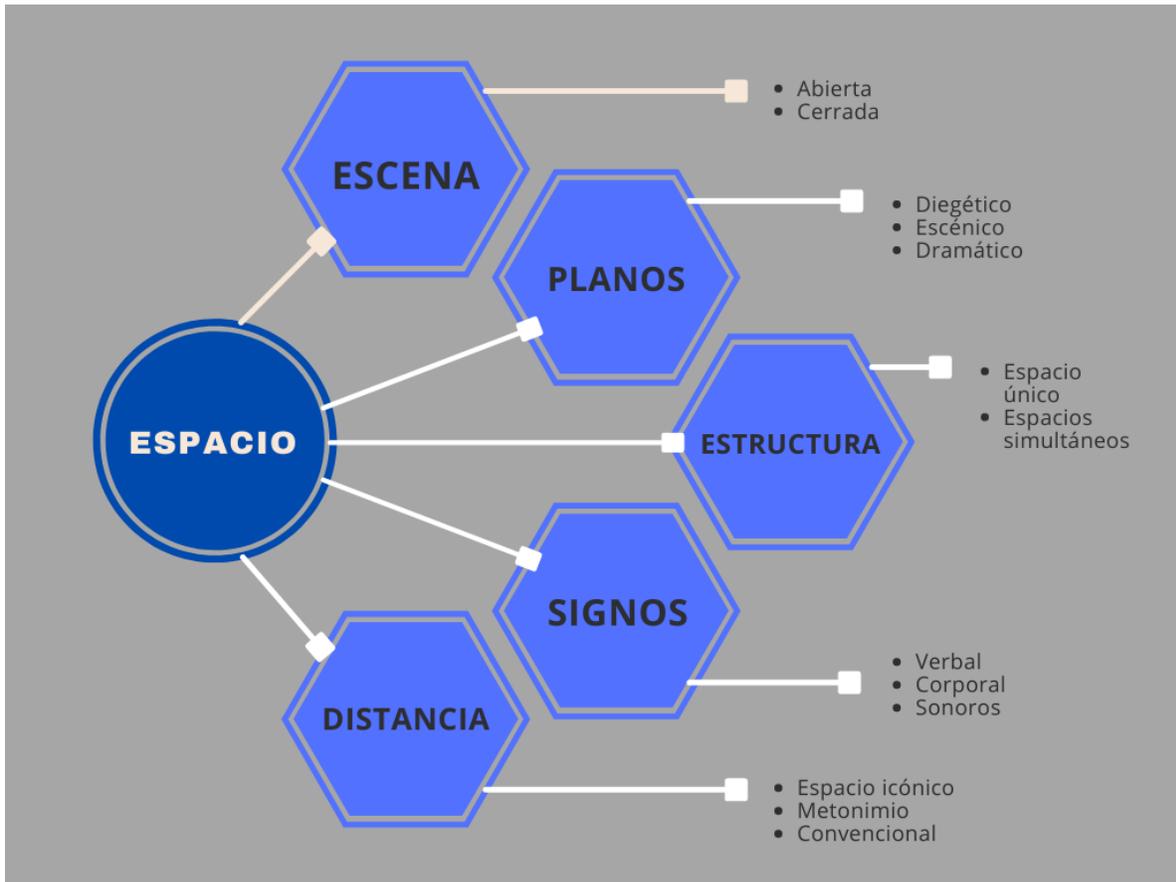
Posterior al establecimiento de los espacios, resulta necesario tomar en cuenta el valor que la estructura representa, para lo que será necesario hacer connotaciones respecto a qué importancia recibe el lugar dentro del desarrollo de los hechos y si es correcta la forma de plasmar los mismos o hacer alusión a ellos. Independientemente de la existencia de los trece signos del teatro propuestos por Kowzan como elementos de las obras teatrales, García (2012) destaca tres distintos grupos de signos: espacio escenográfico, verbal, corporal y sonoro.

En la escenografía, se toma en cuenta el decorado, la iluminación y accesorios; posteriormente, los signos lingüísticos son identificables a través de la palabra y el tono, que se evidencian en conjunto con los parlamentos y las acotaciones presentes dentro del texto; dentro del aspecto corporal se toma en cuenta la expresión en mímica, gesto, movimiento, además del maquillaje, peinado y el vestuario; finalmente, los accesorios corresponden a todo objeto que incide directamente en las acciones o desarrollo del argumento.

Por su naturaleza, el teatro no admite una diversa cantidad de espacios, considerando la necesidad de colocarlos en escena dentro del funcionamiento de la obra. Existen dos tipos de espacios: patentes y latentes. “Los espacios patentes o visibles constituyen la representación del espacio real de la escena en signo, esto se permite observar mediante los signos estrechamente relacionados como el decorado, accesorios e iluminación” (García, 2012, pág. 163); los latentes o contiguos implican un lugar único y que no existe nada fuera de él, existe únicamente él y es la base de todas las acciones del drama; los ausentes o autónomos componen los que únicamente son mencionados de forma verbal o textual, únicamente especificados pero no utilizados activamente por los personajes.

Finalmente, el análisis del espacio mediante su significado debe hacerse de forma que se proporcione una base argumental para el comentario, planteando una relación con los resultados objetivos y el significado de la obra. En éste, es posible identificar las oposiciones espaciales que aportan valores significativos a la comprensión del desarrollo de las acciones dentro de ellos y el grado de relevancia que adquieren para el desarrollo del argumento.

Esquema 2: Espacio



Fuente: elaboración propia, con base en García (2012)

La relación entre cada personaje y escenas permite comprender sus relaciones y posicionamientos respecto al argumento del texto dramático, a través de lo cual es posible inferir acerca del contexto en que se ubican. En primera instancia, se toma en cuenta la forma en que se reparten, respecto a cada escena, lo cual permite medir su presencia dentro de cada una de las escenas. Posteriormente, se toman en cuenta las acciones que realiza cada uno y la jerarquía existente entre ellos respecto a su menor o mayor cantidad de participaciones significativas para la potencialización del argumento (García, 2012, pág. 212).

El significado de los personajes permite comprender los valores simbólicos, ideológicos y semánticos de este elemento que da vida a la obra y, por lo tanto, la comprensión de su función permite el desarrollo de esta. El análisis debe ser capaz de esclarecer las ideologías que se presentan dentro de la obra y cómo sus acciones afectan el contexto en el que se sitúan.

Esquema 3: Personajes



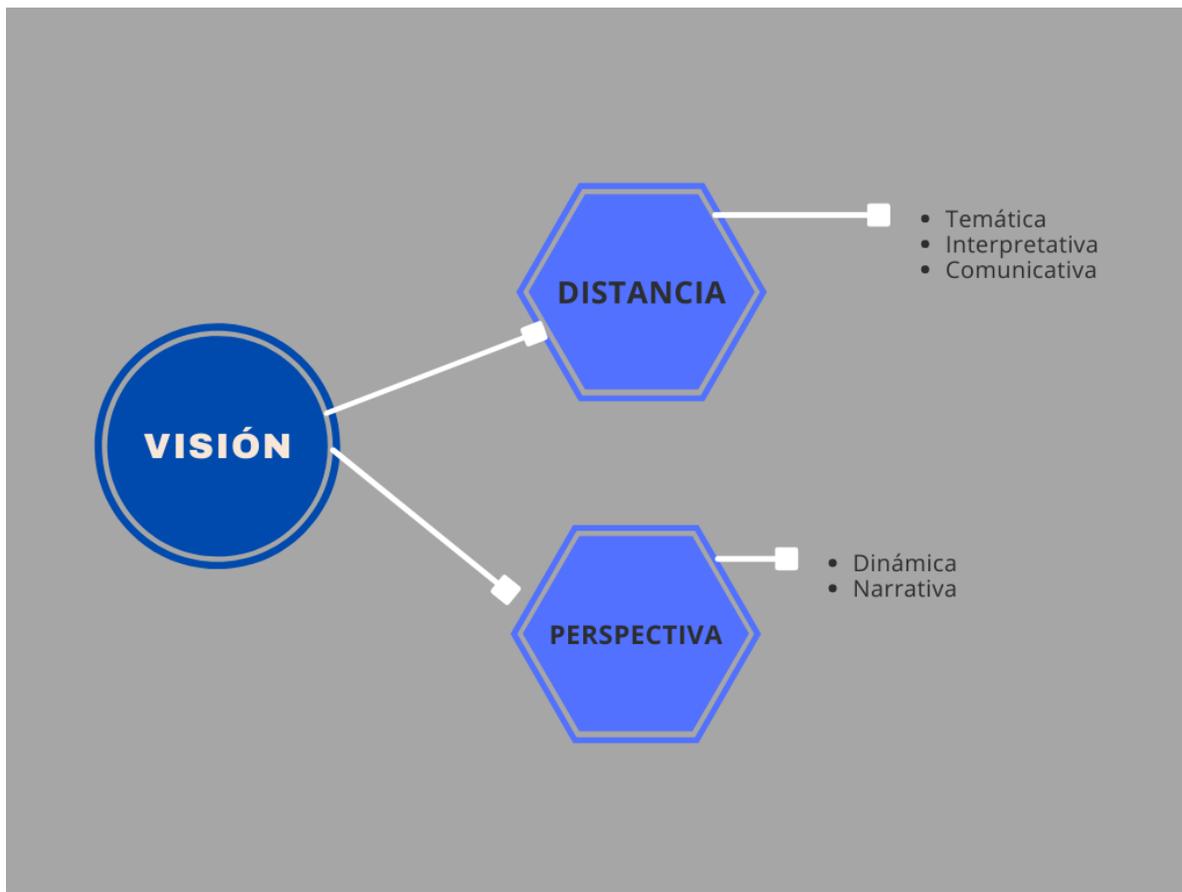
Fuente: elaboración propia, con base en García (2012)

La visión de la obra está orientada a comprender los discursos presentes dentro del texto, indagando en las contradicciones entre la realidad y el relato, permitiendo inferir en la perspectiva de la realidad que el autor tuvo en el momento de plasmar las acciones dentro de la dramaturgia. Partiendo desde la línea del teatro como elemento de representación

de la realidad, la visión comprende las intenciones del autor, su forma de concebir el contexto que le rodea y aludir a esa realidad mediante acontecimientos ficticios que se asemejan a ella.

En este aspecto, García (2012) considera importante tomar en cuenta la distancia dentro de ella, en la distancia se consideran dos aspectos: ilusionismo y anti-ilusionismo, lo cual permite analizar el realismo o ficción que pueda existir y los elementos que permiten identificar el plano en el que están ubicados los hechos. Posteriormente, la perspectiva, busca identificar hasta qué grado el autor realiza una contemplación objetiva de las situaciones, o introduce en ella opiniones propias orientadas a sus propias creencias.

Esquema 4: Visión



Fuente: elaboración propia, con base en García (2012)

Capítulo 3

3. Marco metodológico

3.1 Método de investigación

Esta investigación se realizó desde un método analítico, debido a que, dentro de este tipo de investigaciones, se descompone un todo en sus partes o elementos con el fin de observar sus causas, su naturaleza y sus efectos.

El método está comprendido por un conjunto de estrategias y herramientas utilizadas para alcanzar un objetivo establecido. Analizar comprende la categorización, ordenamiento, manipulación y resumen de datos para responder a las preguntas de investigación. Su propósito es la reducción de datos de una manera entendible que permita interpretar para que las relaciones de los problemas de investigación puedan ser estudiadas y aprobadas. “El método analítico es un camino para llegar a un resultado mediante la descomposición de un fenómeno en sus elementos constitutivos” (Lopera, et al., 2010, pág. 17).

Dentro de este análisis se desarrolla una observación y examen de hecho en particular. El método analítico permite comprender la esencia del fenómeno de estudio, para poder determinar su naturaleza. Es posible conocer más del objeto y con ello: explicar, hacer analogías, comprender mejor su comportamiento y establecer nuevas teorías.

Se utilizó el método inductivo, que se encarga de observar, estudiar y conocer las características genéricas o comunes que se reflejan en un conjunto de realidades para elaborar una propuesta o ley científica de índole general, “plantea un razonamiento ascendente que fluye de lo particular o individual hasta lo general. Se razona que la premisa inductiva es una reflexión enfocada en el fin” (Abreu, 2014, pág. 200).

Asimismo, se realizó un análisis de dos obras teatrales, mediante la descomposición de ellas a través de los elementos que la construyen, para indagar en el mensaje y el discurso que a través de ellas se comunica. Al separar las obras en sus elementos principales: estructura,

personajes, tiempo y escenarios; fue posible establecer conjeturas respecto a las intenciones del autor y el mensaje social contenido en ellas, para una mejor comprensión del contenido dramático.

3.2 Tipo de investigación

Esta investigación utilizó un enfoque cualitativo, que busca proporcionar una metodología de investigación que permita comprender el mundo de la experiencia vivida desde el punto de vista de los seres humanos. Este tipo de investigación se centra en sujetos, adoptando una perspectiva del interior del fenómeno a estudiar que permita observarlo de forma integral. Es una forma inductiva, en la que el investigador parte de lo general a lo particular y se buscan respuestas a preguntas enfocadas a la experiencia social, cómo se crea y cómo da significado a la vida humana.

Mediante la investigación cualitativa, se proporciona profundidad a los datos, riqueza interpretativa y posibilidad de contextualizar el ambiente o entorno. Se fundamenta en una perspectiva interpretativa, que se centra en el entendimiento del significado de las acciones de seres vivos y sus instituciones, buscando interpretar (Hernández, et al., 2014, pág. 11).

La investigación cualitativa se refiere a los procedimientos que posibilitan una construcción de conocimiento que ocurre a base de conceptos. Estos conceptos permiten una reducción de complejidad y es mediante el establecimiento de relaciones entre ellos que es posible generar una coherencia interna del producto científico (Krause, 1995, pág. 21).

A través de la descomposición de “Las Manos de Dios” y “Los Fantoques”, fue posible comprender aspectos de la sociedad mediante la ficción creada por Carlos Solórzano. Esta investigación, buscó entender estos textos dramáticos integralmente, ubicándolos en un contexto social que permitió establecer el mensaje y la intención comunicativa del discurso.

3.3 Objetivos

3.3.1 General

Analizar el discurso social de las obras teatrales “Los Fantoques” y “Las Manos de Dios” de Carlos Solórzano mediante el análisis narrativo y teatral.

3.3.2 Específicos

- Aplicar los postulados del análisis semiótico teatral de José Luis García Barrientos en la dramaturgia de Carlos Solórzano para comprender los fenómenos sociales que se representan en las obras.
- Definir los significados de los personajes, tiempo, espacio y visión dentro de los guiones para comprender cada elemento estilístico.
- Comparar las situaciones planteadas dentro de las obras ubicándolos dentro de un contexto de la sociedad guatemalteca para identificar los aspectos ideológicos de su dramaturgia y la carga social que posee a través de la sociocrítica.

3.4 Técnicas

- Recopilación bibliográfica.
- Modelo de análisis de comentario teatral propuesto por José Luis García Barrientos, en el que se realizó un análisis narrativo y semiológico de los componentes de la dramaturgia.

3.5 Instrumentos

- Fichas bibliográficas de resumen
- Guía del análisis semiótico teatral propuesto por José Luis García Barrientos, basado en los aportes de Roland Barthes, Tadeusz Kowzan y Tzvetan Todorov.

3.6 Universo

Obras de teatro escritas por el dramaturgo guatemalteco Carlos Solórzano.

3.7 Muestra

Se realizó un muestreo de tipo no probabilístico y de forma intencional, basado en el conocimiento de la población. Mediante una revisión de los dramaturgos existentes en el país, se identificó a aquellos con mayor trayectoria y publicaciones teatrales, estableciendo la dramaturgia de Carlos Solórzano como objeto de estudio, de donde se escogieron como unidad de análisis las obras “Los Fantoques” y “Las Manos de Dios”, considerando que se adecúan a los fines investigativos, delimitando aquellas cuya temática utiliza situaciones cotidianas que sean identificables dentro de la sociedad. Además, su compilación dentro de la publicación Tríptico que se publicó en el año 2013 y que contiene las obras más representativas del autor, permitiendo la disponibilidad de su texto dramático.

3.8 Procedimiento

Tras realizar una recopilación bibliográfica respecto al tema de investigación, se realizó una revisión de los autores de dramaturgia guatemalteca, dentro de los cuales se identificaron sus dos obras más representativas, además de recientes, considerando la naturaleza del estudio, que busca colocar las obras en un contexto específico que permita comprender el carácter social de su argumento y su manera de representar la sociedad.

Se comenzó con una revisión del contexto histórico en que se desarrolló el autor, considerando que existen importantes acontecimientos sociales que motivaron a su expresión artística. Fue necesario para el estudio identificar las ideologías, además de una amplia percepción de su vida que permitió comprender su forma de pensar y el porqué de los sucesos que su obra manifiesta. Con el conocimiento previo de los aspectos que llevaron

a la creación de la obra y la educación y experiencias del autor, fue posible crear un panorama de entendimiento respecto a los hechos presentados. Resulta relevante para el análisis de las connotaciones existentes en la obra y hasta qué grado representa en ellas su propia forma de concebir a la sociedad guatemalteca o latinoamericana.

Posteriormente, se realizó una recopilación de las obras consideradas en la muestra. Como primera revisión, fue pertinente tomar en cuenta los aspectos generales que la componen, para crear una perspectiva general de lo que es posible encontrar. Para ello fue necesario la elaboración de una ficha bibliográfica de resumen, con el nombre de la obra, temas, espacios y contextos; que posteriormente, mediante el análisis semiológico, fue posible comprender.

Al poseer las dos obras a analizar, fue necesaria una lectura de ellas, orientada a identificar el primer nivel del estudio: el tiempo. Por lo tanto, se identificó todo aspecto descriptivo o narrativo que permitiera hacer alusión a los aspectos temporales dentro de la obra y así poder ubicarlos dentro de las distintas categorías en las tablas de tiempo. Esto permitió realizar la conclusión de significación del tiempo.

Posteriormente, se desarrolló una revisión que ubicó los espacios desarrollados dentro de la obra y un conteo de estos que permitió tomar en cuenta cuántos de ellos se mencionan y el tipo de espacio que significan respecto a la categoría correspondiente dentro del análisis. Para esto, fue necesario identificar en el texto dramático indicaciones específicas respecto a la escenografía establecida por el autor. Mediante el establecimiento de los espacios, fue posible comprender su significado dentro del argumento.

Ulteriormente, mediante la revisión de personajes, se les ubicó dentro de la tabla primaria que los relaciona con su aparición dentro de cada escena y así inferir respecto a cuánta presencia poseen dentro de su argumento. Al identificar las apariciones de los personajes,

fue posible establecer conclusiones de su función en la obra, la influencia de sus acciones y su manera de relacionarse con los demás. Tomando en cuenta los lugares, tiempos y acciones, la significación de personajes estableció su importancia dentro de las categorías anteriores, identificando su representatividad en la historia.

Finalmente, a través de las oposiciones de la visión, fue posible comprender el grado de relación de las creaciones teatrales con la realidad en la que se desenvuelven, además de establecer el aspecto social en el discurso de las obras. La significación de cada uno de los niveles permitió una comprensión general de la obra, y la posibilidad de hacer el comentario respecto a la misma y así establecer conclusiones respecto a las necesidades de la investigación, orientadas a comprender el aspecto social del argumento y el mensaje que el autor buscó comunicar a través de sus creaciones artísticas.

Capítulo 4

4. Análisis e interpretación de resultados

El modelo de análisis utilizado para la revisión de la dramaturgia de Carlos Solórzano es la propuesta realizada por José Luis García Barrientos en el año 2012, en la que definió un método de estudio de la dramaturgia a través del comentario teatral. Ante la variedad de respuestas a la pregunta de cómo se comenta o se analiza una obra de teatro, el autor busca explicarlo a través de establecer cómo se crea una obra de teatro.

Mediante el conocimiento teórico del objeto, en este caso los textos dramáticos, es posible identificar los elementos significativos de ellos, aislándolos artificialmente de las operaciones de carácter más creativo y sintético. Además, como parte del comentario, es necesaria la intervención subjetiva del comentarista, para relacionar los elementos dentro de un contexto específico que permite comprender la obra como un todo.

Existen, por lo tanto, cuatro aspectos principales para la elaboración de una obra de teatro: la estructura, el tiempo, el espacio y los personajes. Todos ellos condicionados por la visión que el autor instauró en ellos. A través de la descomposición de cada uno de estos aspectos y la manera en que el autor crea su obra, es posible obtener conclusiones respecto al mensaje y la crítica en ella impuesta.

Para la realización del análisis, el método está basado en la crítica de Barthes, que se sitúa entre la lectura y la teoría. La crítica habla, produce un discurso sobre la obra literaria, que lo analiza, describe, interpreta y valora. Por lo tanto, el comentario, al igual que la crítica, es una respuesta explícita, contestación a las palabras del texto y no solo la asimilación de ellas.

Asimismo, el aporte de Todorov se encuentra en la relación entre la descripción y la repetición. Con la interpretación repetitiva que es la lectura, aumenta significativamente la interpretación discursiva que es el comentario. Por otro lado, el método reconoce el aporte de Kowzan respecto a los 13 signos del teatro, analizados en el espacio, que comprende todos los signos externos que componen la obra y su mensaje. Sin embargo, para el análisis textual, los 13 signos se ubican en cuatro categorías: escenografía, verbales, corporales y sonoros.

Finalmente, es a través de la visión que teniendo en cuenta todos los componentes de la obra, se establece el discurso y el mensaje que el autor transmite mediante la utilización de cada uno de los signos que conforman las obras desde su dramaturgia.

4.1 Las Manos de Dios

4.1.1 Estructura episódica

La plasmación más visible del género dramático que caracteriza a “Las Manos de Dios”, al menos en su apariencia más superficial, se encuentra en su estructura, resultado de una construcción marcadamente cerrada o, redundante, pero significativamente dramática, frente a la denominada abierta o narrativa.

La obra se compone de tres actos, los cuales a su vez se encuentran divididos en quince cuadros, que el autor denomina escenas, dispuestos en el eje de la mera sucesión temporal, sin que cualquier otro tipo de relación entre ellos alcance suficiente relevancia y quedando particularmente desvaída hasta la inexistencia la relación de casualidad. Los lugares, los personajes, las anécdotas, todo sucede siguiendo el curso de las acciones realizadas por Beatriz, en compañía del personaje del Diablo. Cada episodio está centrado en torno al conflicto principal. Los temas o motivos están subordinados al esquema general, el cual obedece a una estricta lógica temporal y causal.

Beatriz se encuentra sujeta a un dilema en el que se cuestiona su propia ética y creencias y que la hacen dudar respecto al funcionamiento del sistema en el que se desenvuelve. Mediante sus propias decisiones y la injerencia de las palabras del Diablo, se puede notar y comprender el carácter del resto de personajes y hacia dónde se dirige su propia moralidad. La progresión de la intriga se realiza dialécticamente a través de “golpe y contragolpe”, las contradicciones resueltas conducen siempre a nuevas contradicciones, hasta el punto final que resuelve definitivamente el conflicto principal.

La dramaturgia de “Las Manos de Dios” puede categorizarse dentro de la tragedia, género del cual es propia la estructura cerrada. Esta obra cuenta con un drama de una sola acción divisible en partes orgánicamente enlazadas unas con otras.

<p>Prótasis</p>	<p>Se compone por los primeros acontecimientos de la acción dramática, que corresponden a la presentación del Diablo como un personaje que se opone a las reglas sociales establecidas en el contexto en que se desarrollan los acontecimientos.</p> <p>El Diablo rápidamente se vincula con Beatriz, quien internamente está de acuerdo con las posturas un poco más rebeldes de él, pero su miedo a oponerse al orden social le impide exteriorizarlo.</p>
<p>Epítasis</p>	<p>Sucede cuando el arreglo que ella ha pactado con el carcelero se complica, pues éste solicita más dinero a cambio de la liberación de su hermano.</p> <p>La protagonista se enfrenta entonces a un conflicto moral en el que, por un lado, obtiene la libertad de su hermano si se atreve</p>

	<p>a robar las joyas de la iglesia, atentando contra la moral impuesta socialmente. Por el otro lado, la posibilidad de que su hermano sea asesinado dentro de prisión, la aterra.</p> <p>Finalmente, decide tomar las joyas, pero los propios deseos del carcelero por obtener a la mujer de su afecto por medio de dinero le llevan a pedir aún más. Pero, al Beatriz volver una vez más a la escena el crimen, es descubierta por el Cura.</p>
<p>Catástrofe</p>	<p>Ocurre cuando Beatriz es juzgada por el pueblo entero, sus palabras logran resonar y por un instante parece que sus acciones incitarán a un levantamiento en que todos se enfrenten en contra del orden social, pero las palabras del Cura y su manipulación mediante la culpa ante Dios, crea un miedo en las personas, que poco a poco dejan de escuchar al Diablo y a Beatriz, que es finalmente condenada y todo vuelve a la normalidad impuesta socialmente.</p>

La estructura de la dramaturgia de “Las Manos de Dios” está orientada hacia la intriga, con sucesos empleados para contar el argumento, considerados en relación con el orden que tiene la secuencia de episodios. La manera en que utiliza la intriga es lineal. El principio, el medio y el final de la acción principal aparece en el mismo orden que los sucesos que se siguen a la progresión lógica mediante la operación lógica de la ley de causa-efecto. Esto se demuestra en cómo al inicio se presenta una Beatriz con conflicto y durante el desarrollo argumental, suceden los posteriores acontecimientos que llevan finalmente al juicio de su personaje. Sus acciones durante toda la historia tienen un efecto.

La obra se inclina por una estructura romántica, en la cual el protagonista, en este caso Beatriz, puede decidir respecto a su historia y a sus acciones y en sus manos se encuentra el desenvolvimiento de todos los conflictos, sin embargo, termina por cometer un error trágico. La acción dramática está presente en cada uno de los acontecimientos de la obra. Existe una lucha en quienes buscan mantener el orden del sistema y quienes desean cambiarlo. Cada una de las acciones que Beatriz realiza comienzan a tener consecuencias en el resto de los personajes, quienes a su vez deben tomar propias decisiones y mediante ello, la narrativa de la obra se transforma y se mantiene dinámica, permitiendo que se pase de una situación a otra que posteriormente llevará al importante desenlace.

Si bien, la narrativa se mueve siguiendo a Beatriz, en cuanto ella toma una decisión el resto de los personajes deben hacerlo. Al ella decidir sobornar al carcelero, está obligada a robar joyas de la iglesia. Por lo cual, el Cura y el Sacristán comienzan a sospechar y a encontrar medidas para ocultar el acontecimiento y atrapar al responsable; en cuanto el carcelero recibe el dinero de Beatriz, acude a la prostituta a exigirle que, pagándole, esté con él y ella se opone exigiendo aún más dinero, llevando al carcelero a pedir más a Beatriz, por lo que regresa a robar y finalmente es descubierta. Todas las decisiones de los personajes tienen un efecto en la manera en que se mueve la obra, creando una narrativa dinámica en la que cada decisión avanza la historia.

4.1.2 Tiempo

La dramaturgia de “Las manos de Dios” cuenta con una unidad de tiempo, en su versión más estricta, de 6 días en los que únicamente tres de ellos se representan físicamente. Incluye, además una escena que corresponde a una línea temporal alterna. Beatriz observa recuerdos de eventos pasados que no han sido mostrados con anterioridad, pero se establecen dentro de la obra para poder comprender el contexto en que el personaje se encuentra involucrado. Esto se establece mediante la narración del personaje del Diablo. “...Recuerda. Recuerda bien. Tu madre era una de tantas mujeres del pueblo...” (Solórzano, 2013, pág. 3307).

Posteriormente, el cambio de iluminación, indica las acciones que corresponden al recuerdo de la infancia de Beatriz, con la intención de destacar la situación socioeconómica de su familia y los sacrificios realizados por su madre, consecuencia de los prejuicios de la sociedad y el orden social. Los recuerdos de la vida de Beatriz continúan avanzando, siendo guiados por diálogos del Diablo y representados mediante pantomima.

Los sucesos abarcan la vida de Beatriz, continuando con la muerte de su madre y las consecuencias que esto provocó en la vida de ella y su hermano, quien posteriormente demuestra su desesperación respecto a la vida que llevan, a las carencias y además su iniciativa respecto a reclamar las tierras que pertenecen a su familia. Esta sucesión de eventos permite comprender las razones detrás del encarcelamiento del hermano de la protagonista, permitiéndole a ella indagar en la razón de sus acciones, encontrando la motivación necesaria para actuar en busca de su libertad.

La pantomima, guiada por el Diablo continúa pasando del presente, para comenzar a indicar acontecimientos con probabilidad en el futuro. “¡Ahora estamos en plena actualidad! Ya sabemos lo que pasó después. Pero ahora tendrás que saber lo que va a suceder si tú no lo liberas. ¿Quieres verlo?” (Solórzano, 2013, pág. 3357). Con este diálogo, comienzan los acontecimientos que contemplan la probabilidad correspondiente a si Beatriz no entrega el dinero que el carcelero le demanda, lo cual provocaría la pronta ejecución de su hermano, detalle que consigue motivarla en sus posteriores acciones.

Diegético	6 días
Escénico	1:46:57 hrs
Patente	Tiempo escenificado

El tiempo diegético o argumental es el plano temporal que abarca la totalidad el contenido, tiempo de la ficción en toda su amplitud, tanto de los sucesos mostrados como los referidos por cualquier medio. Por lo tanto, en “Las manos de Dios”, el tiempo diegético corresponde a 6 días. Por otro lado, el tiempo escénico, o más precisamente escenificado, puesto en escena, es el tiempo representante y pragmático del teatro; tiempo real o realmente vivido por los actores y espectadores en el transcurso de la representación. Para este aspecto, se tomó como referencia la lectura interpretativa de la obra interpretada para el Centro Cultural Universitario de la Universidad de San Carlos de Guatemala (Canal Claudio Valerio Gaetani, 2021, 1h46m57s) la cual posee una duración de 1:46:57.

El tiempo escenificado es el que predomina en la dramaturgia de “Las Manos de Dios”, pues la gran mayoría de acciones suceden dentro de la creación argumental de la obra. La historia sigue a una sucesión de días en donde se desarrollan las acciones principales y está creada para que, en su escenificación, el público sea capaz de seguir a Beatriz en su día a día hasta el final de los acontecimientos. Permite también establecer un pasado y un posible futuro para los personajes que no es únicamente aludido de manera ausente, sino que se incluye dentro de la dramaturgia por medio de la imaginaria de la protagonista, a través de las palabras del Diablo. En los recuerdos, se incluyen las etapas importantes de su vida que motivan sus acciones del presente. El predominio del tiempo patente corresponde principalmente al teatro clásico.

El nexos entre las escenas desarrolladas en la obra se realiza por medio de una interrupción por medio de la pausa, en la que existe cierto tiempo escénico vacío, pero sin ningún avance dentro del tiempo diegético. Cada una de las escenas sucede tras lo sucedido en la anterior y, a pesar de que el autor intencionalmente ha colocado en la lectura esas pausas, la obra puede desempeñarse en un solo acto sin detenerse.

Orden	Anacronía
<p>El inicio y el final del texto dramático corresponden al punto inicial y final del argumento respectivamente, desarrollándose en orden cronológico.</p>	<p>Regresión</p> <p><i>Flashbacks</i> respecto a la vida de Beatriz anterior a cuando su hermano fue aprisionado, cuando aún vivía su madre y el momento en que encarcelaron a su hermano.</p> <p>Anticipación</p> <p>Visualización de lo que podría ser el futuro de Beatriz si no cumple su trato con el carcelero. Ve la posible muerte de su hermano y su propio encarcelamiento.</p>

El orden bajo el que se rige la dramaturgia es de forma crónica, en la que los hechos siguen una estructura lógica enfocándose en la temporalidad de los acontecimientos. Sin embargo, se encuentra dentro de la categoría de acronológica, específicamente utilizando la regresión. Esto, debido a que utiliza *flashbacks* para otorgar contexto dentro de la narrativa, herramienta que el autor utiliza para entregar a Beatriz un motivo dentro de sus acciones, mediante el recuerdo de su vida se comprende su situación familiar y los acontecimientos que llevaron a su hermano a alzar la voz y, por consiguiente, perder su libertad. Esta escena otorga profundidad en el personaje llevándola a finalmente tomar la decisión que guía el curso de la narrativa y que posteriormente llevará a las consecuencias.

Solórzano utiliza la repetición como herramienta narrativa en su obra. Esta estrategia fundamental en el teatro permite mantener un hecho o acontecimiento en relevancia durante todos los acontecimientos. En el caso de “Las Manos de Dios”, el personaje del Diablo existe como un impulso a las acciones de Beatriz, es quien le recuerda constantemente por qué desea liberar a su hermano y quien le repite lo que ella misma piensa, pero teme pensar, es

quien refuerza la voluntad de ella hasta que finalmente decide actuar. A través del personaje del Diablo, el autor busca reforzar el mensaje que se transmite durante toda la obra: la injusticia social, la diferencia de clases, el fanatismo religioso, la opresión del sistema y la manera en que constantemente se silencia a quienes realizan una crítica al orden social. Es el Diablo quien por medio de sus diálogos refuerza lo que el lector o el público percibe durante cada escena.

Respecto a la temporalidad de los acontecimientos contenidos dentro de la dramaturgia, se conoce que la primera puesta en escena de la obra fue en 1956 y el autor indica que los acontecimientos se desarrollan en el presente en una población de Iberoamérica. La obra posee una distancia simple, pues los acontecimientos de la ficción se localizan en el tiempo real. Si bien, puede considerarse como un drama histórico, los hechos suceden de manera atemporal, permitiéndole también ser parte de un drama contemporáneo, debido a que la problemática de las tierras y el orden social prevalecen en la actualidad.

En este orden de ideas, dentro de la perspectiva temporal del drama es importante considerar que el personaje del Diablo representa la parte subjetiva de la historia, es el personaje que acompaña a Beatriz todo el tiempo y que solo ella puede ver debido a que en su pensamiento se cuestiona el orden social establecido, mientras que el resto del pueblo es incapaz de verlo. La objetividad del drama se encuentra dentro de cada uno de sus acontecimientos y la manera realista en que los personajes viven sus vidas, en tanto el Diablo es parte de la imaginaria y un personaje que existe como la representación de la consciencia de Beatriz y quien también motiva sus actos durante la historia.

El tiempo dentro en la dramaturgia es un elemento que posee gran carga semántica dentro de la historia, pues la construcción de la historia está realizada con la intención de que el lector o el espectador empatice con Beatriz. La inmediata presentación del Diablo al inicio de la historia crea una intriga respecto a la influencia que tendrá su personaje debido al establecido contraste que se crea entre él y la iglesia y es solo a través de su posterior interacción con Beatriz que se comprende su función dentro de la historia.

La manera en que el autor utiliza la regresión para establecer un contexto en la vida de Beatriz permite comprender sus acciones y entenderla, lo cual posteriormente crea un peso en su personaje pues finaliza en una tragedia que devuelve todos los hechos a la manera en que iniciaron, utilizando esta herramienta para generar importantes cuestionamientos en el receptor de la obra. La cercanía existente en la perspectiva coloca a la obra dentro de un contexto específico que permite al público identificar los acontecimientos dentro de una situación real y latente dentro de las comunidades iberoamericanas. El hecho de que la obra se haya creado en 1956 pero que contiene acontecimientos que continúan afectando a muchas personas en la actualidad invita a un cuestionamiento y a enfrentar el hecho de que la sociedad continúa rigiéndose bajo similares patrones, lo cual lleva a un estancamiento y a una imposibilidad de avanzar y alzar la voz.

4.1.3 Espacio

Solórzano crea una clara distinción entre la sala y la escena, estableciendo una división entre lo que sucede en la obra y el público. Los acontecimientos de su obra permanecen dentro del imaginario que él ha creado para sus personajes que, en ningún momento se relacionan con los espectadores quienes, por lo tanto, no poseen participación dentro de lo sucedido; funcionan como meros testigos de los hechos.

El espacio diegético de la obra corresponde a los lugares ficticios que el autor ha creado para el desarrollo de los acontecimientos y que, en este caso, se indica que corresponde de manera general a un pueblo de Iberoamérica, el cual para la puesta en escena de la obra se puede interpretar de manera libre, pues dentro de los hechos narrados no existen menciones específicas de lugares reales o inventados. El espacio escénico se considera como el espacio real o físico en que se pretende representar la obra, que en este caso se considera un escenario.

El espacio dramático es, por lo tanto, la relación entre el espacio diegético y el escénico, lo cual involucra la manera en que el lugar ficticio será representado de manera física. Para ello, en la dramaturgia de “Las Manos de Dios”, el autor indica que el decorado es el mismo para los tres actos (Solórzano, 2013):

La plaza de un Pueblo: A la izquierda y al fondo una iglesia; fachada barroca, piedras talladas, ángeles, flores, etcétera. Escalinata al frente de la iglesia. En medio de las chozas que la rodean, ésta debe tener un aspecto fabuloso, como de palacio de leyenda. A la derecha y en primer término, un edificio sucio y pequeño con un letrero torcido que dice: “Cárcel de Hombres”. A la izquierda, en primer término, un pozo. El resto; árboles secos y montes amarillos y muertos (pág. 2791).

Por lo tanto, existe un espacio único dentro de la dramaturgia, recurso utilizado principalmente en la dramaturgia clasicista, principalmente en el teatro francés. La unidad de lugar puede resultar un estímulo para externar el rigor en la construcción dramática, en la que se otorga principal relevancia a la acción que posee mayor peso argumental que el escenario.

Decorado	
Iglesia	Cárcel de hombres
<ul style="list-style-type: none"> • Fachada barroca. • Piedras talladas, ángeles, flores. • Aspecto fabuloso. • Palacio de leyenda. 	<ul style="list-style-type: none"> • Edificio sucio y pequeño. • Pequeño letrero torcido que dice “cárcel de hombres”. • Un pozo cercano. • Alrededor árboles secos y montes amarillentos y muertos.

En el caso de “Las Manos de Dios”, la presencia continua de la iglesia durante todos los acontecimientos busca reforzar el poder social que posee la misma dentro del orden bajo el que se rigen los personajes en este específico contexto, es el contraste claro contra el Diablo y por consiguiente Beatriz y de esa manera se crea esta relación dramática que prevalece

durante todo el argumento. El Cura se presenta desde el inicio como el personaje que representa a la iglesia y es alguien que se opone a la presencia del Diablo desde el primer momento, pues es el encargado de reforzar la necesidad de silencio en el pueblo, de que permanezcan obedientes al orden impuesto.

Desde el inicio es la iglesia quien representa los problemas que impulsan a Beatriz; para posteriormente convertirse en su única esperanza, pues es a través del robo de las joyas que pretende obtener lo necesario para liberar a su hermano y, finalmente, es el Cura a través de la iglesia quien la juzga y la condena. La presencia constante de la fachada tan lujosa de la iglesia en contraste con la descuidada y sucia cárcel de hombres busca reflejar una evidente desigualdad y jerarquización social.

Lo llamativo en la organización de los espacios es la movilidad que permiten a pesar de mantener un fondo estático. La plaza del pueblo es una adecuada representación de la forma de vida de muchos pueblos, cuya arquitectura central es siempre la iglesia. Todo se desarrolla en un mismo espacio pues es en el que la mayoría de las personas se movilizan. Las creencias religiosas juegan un papel importante dentro de la historia, por lo cual es importante comprender el espacio escénico como signo.

El autor establece de manera específica que la fachada de la iglesia necesita tener una apariencia considerablemente más ostentosa que el resto de las chozas a su alrededor, lo cual refuerza la crítica hacia las diferencias sociales y el orden establecido dentro del sistema en el cual la iglesia, como símbolo de poder, se enriquece y los pobres, permanecen pobres. Acompañando a la imagen visual, las palabras del Diablo refuerzan este mensaje en la escena seis, cuando Beatriz le pregunta cómo obtendrán el dinero para la liberación de su hermano.

Diablo: (se acerca dominante.) Dios te ayuda poco, ¿verdad?

Beatriz: No debería decirlo y no sé si Él va a enojarse, pero todos los días y las noches de este año he rezado con todo el ardor posible para que mi hermano quedara en libertad, pero Él no ha querido oírme, y cuando Él no quiere, no se puede hacer nada.

Diablo: (Misterioso habla con autoridad.) Ahora vas a exigirle en vez de rogarle.

Beatriz: ¿Exigirle a Él?

Diablo: Sí, te explicaré. En el interior de la iglesia hay una imagen del Padre Eterno...

Beatriz: Sí, es una imagen preciosa, enorme; la cara casi no puede verse porque está en medio de las sombras, pero las manos que sostienen el mundo le brillan de tantas joyas que tiene. Una aureola guarnecida de esmeraldas que le sirven de respaldo, como si fuera el cielo con todas sus estrellas. A esa imagen le he rezado durante todo este tiempo.

Diablo: Ahora no vas a rezarle, sino a arrebatarle algo de lo que a Él le sobra y a ti te hace tanta falta...Él está acostumbrado a recibir. Vas a pedirle algo en préstamo. (Ríe.) Ya se lo pagarás en la otra vida.

Los signos lingüísticos, en conjunto con los signos escénicos refuerzan el mensaje del poder adquisitivo de la iglesia y las injusticias sociales, haciendo una crítica a la religión y al sistema de creencias que está continuamente presente en los países latinoamericanos. Asimismo, existe un contraste importante entre la cárcel y la iglesia y el hecho de que éstas estén ubicadas una al lado de la otra en la escenografía. En la narrativa, el autor critica el hecho de que quienes se atreven a alzar la voz respecto a las injusticias o el arrebatación de sus tierras, son enviados a la cárcel que se encuentra en condiciones inadecuadas. Por lo tanto, es utilizada como instrumento de represión, donde la iglesia promete riquezas por la obediencia en tanto la cárcel es la consecuencia de la desobediencia.

El tono, en relación con la palabra aporta un papel muy importante dentro de la dramaturgia. Solórzano establece tonos misteriosos y de intriga en la presentación de los diálogos del Diablo, es un personaje que es mucho más confiado a diferencia de Beatriz, que es mucho más temerosa pero que al resonar más con las palabras de él, comienza a adquirir una actitud mucho más segura. Por el contrario, el Cura posee acotaciones con tonos considerablemente más severos, al igual que el Carcelero. Ambos se encuentran en posiciones importantes de

poder, utilizan tonos de fastidio cuando los hechos juegan en su contra y altaneros para demostrar la posición en la que se encuentran. Son quienes poseen poder y manipulación.

El Cura, además, posee acotaciones que varían respecto a sus intenciones, en unas más amable, y en otras con enojo en cuanto los acontecimientos ocurren de manera distinta a lo socialmente establecido. Llegando al final del argumento, el Cura demuestra su poder más alto en el orden social, al también castigar al carcelero por sus acciones. Durante el tercer acto, en la escena cuarta, las acotaciones adquieren gran significación, pues son las que marcan el tono de la escena y otorgan peso en los acontecimientos.

El Diablo se propone dar a conocer al pueblo lo que Beatriz robó las joyas de la iglesia, buscando simpatía y comprensión respecto a esas acciones como una manera de hacerles comprender que no hay imagen a la que deben temerle, buscando liberarlos de las imposiciones de pensamiento, promoviendo la unidad en el pueblo. Pero el Cura se muestra cada vez más molesto y desesperado, mientras desesperadamente inventa una historia que pueda devolver las creencias en el pueblo.

El Cura se comporta severo hacia el Sacristán, quien no es capaz de confirmar lo que su superior cuenta, pero alucina hacia el pueblo, creyendo la mentira conforme la continúa diciendo. Se desata entonces un intercambio entre el Cura y el Diablo dirigiéndose hacia el pueblo. Beatriz se encuentra bastante más segura y el pueblo, dudoso, comienza a escuchar al Diablo.

CURA: (Amenazador.) Pobre de aquel que se vea aprisionado en la cárcel de su propia duda. Esa cárcel es más estrecha que todas las de esta tierra. ¿No lo saben?

PUEBLO: (Resignado moviéndose hacia el Cura.) Sí.

DIABLO: Lo que llama duda es la salvación. Ustedes serán capaces de hacer aquí las cosas más increíbles.

PUEBLO: (Alucinado.) Sí.

CURA: ¿Y la otra vida? ¿No importa nada? ¿Quieren hallar al morir cerradas definitivamente las puertas de la esperanza?

PUEBLO: (Atemorizado.) No.

DIABLO: (Vital.) Lo único que importa es esta vida. PUEBLO: (Con entusiasmo.) Sí.

CURA: La resignación es la salud del alma. ¿Quieren consumirse en una rebeldía inútil?

PUEBLO: (Resignado.) No.

DIABLO: (Con gran fuerza.) Pero será hermoso el día en que nuestra voluntad gobierne esta tierra. Todo lo puede la voluntad de este hombre.

PUEBLO: (Enardecido.) Sí.

CURA: (Gritando.) ¡Basta de locuras insensatos! ¿Trabajamos todos en la tierra de Dios?

PUEBLO: (Dolorosamente.) Sí.

DIABLO: Esta tierra será de los hombres.

PUEBLO: (Soñador.) Sí.

CURA: (Con los brazos en cruz.) No es posible rebelarse ante lo que Dios ha querido que sea.

PUEBLO: (Resignado.) No.

DIABLO: (Entusiasta.) ¡Sí, es posible!

PUEBLO: (Interrogante.) ¿Sí?

Las palabras, en este caso, son acompañadas por la entonación. El Cura, desesperado y grita, en un claro intento de mantener el orden social establecido. El Diablo exclama, con tonos más esperanzados y de entusiasmo, buscando liberar al Pueblo. Por su parte, el Pueblo mantiene diálogos cortos y simples, pero la carga semántica se encuentra en sus reacciones y su manera de entonar las palabras; se sienten esperanzados por las promesas de liberación, pero temerosos ante las amenazas y la mención de Dios y los castigos, se resignan a lo que el Cura afirma y resienten ese miedo al que, en el final, se mantienen.

La dramaturgia de “Las Manos de Dios” es simple y este aspecto permite que el mensaje sea mucho más evidente y se refuerce durante todos los acontecimientos. El escenario es único y estático, manteniendo presente el mensaje que a través de él se busca crear, de la misma forma, las palabras, acciones y tonos de los personajes refuerzan este hecho.

4.1.4 Personajes

Solórzano incluye en el inicio de “Las Manos de Dios”, el *dramatis personae*, donde establece los participantes dentro de la narrativa, incluyendo a secundarios o estableciendo que se incluyen coros, soldados y prisioneros. La historia cuenta con una reducida cantidad de personajes principales, en los que se incluye el Cura, el Sacristán, el Carcelero, Beatriz y el Diablo. La narrativa gira principalmente al respecto de las acciones de ellos y la manera en que se relacionan entre sí. Los personajes establecidos por el autor son:

EL CAMPANERO DE LA IGLESIA (muchacho)

EL SACRISTÁN (viejo)

EL SEÑOR CURA (mediana edad, grueso, imponente)

EL FORASTERO

BEATRIZ (muchacha del pueblo)

EL CARCELERO (viejo)

UNA PROSTITUTA

IMAGEN DE LA MADRE IMAGEN DE BEATRIZ (con vestido idéntico al de
Beatriz y máscara de dicho personaje)

IMAGEN DEL HERMANO NIÑO

IMAGEN DEL HERMANO

CORO DE HOMBRES (vestidos de uniforme, las caras como máscaras)

CORO DE MUJERES (igual que el coro de hombres)

SOLDADOS

PRISIONEROS

La moderada cantidad de participantes supone una facilidad para el lector o espectador en cuanto a recordar su participación y comprender el mensaje que el autor busca transmitir mediante ellos. Asimismo, cada uno adquiere una mayor significación y valor dentro de la narrativa. Todos los personajes establecidos dentro de la dramaturgia son patentes o dramáticos, pues están presentes y visibles, entrando en el espacio escenográfico y se establece que deben ser encarnados por un actor. Si bien al inicio de los acontecimientos, la

madre y el hermano de Beatriz son únicamente aludidos, posteriormente se presentan como imágenes en representación del pasado de ella.

Escena / Personaje	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	1	2	3	4	15
Beatriz				X	X	X		X	X	X		X	X	X	X
Diablo			X	X	X	X				X				X	X
Cura		X						X			X		X	X	
Sacristán	X	X									X		X	X	
Carcelero				X	X		X			X		X	X		
Prostituta							X						X		

Resulta relevante considerar que los personajes más importantes están distribuidos en tres parejas. El Cura con el Sacristán, el Diablo con Beatriz y el Carcelero con la Prostituta. Son las interacciones de cada una de las parejas las que componen las escenas y a su vez, entre ellos motivan las acciones de las otras. Sin embargo, cada dinámica de dúo sucede de forma distinta.

En el Cura y el Sacristán es una relación de poder, la cual refuerza el carácter tan imponente que posee el Cura, a quien el Sacristán sigue y obedece de manera fiel. Esta dinámica entre ambos define el mensaje que se busca transmitir respecto a la iglesia, estableciéndola como un organismo de control. Posteriormente, en el último acto, es claro cómo el Sacristán, junto al pueblo, reacciona maravillado a los relatos de su superior, que son mentiras, pero decide

mantenerse fiel. Es entonces él una representación de los creyentes, en tanto el Cura representa a la iglesia como institución.

Por otro lado, Beatriz y el Diablo tienen una relación en la que ella posee el carácter de acción, en tanto él es un impulsador o motor de esas acciones. El Diablo, como él lo afirma, busca la liberación del pueblo por medio del cuestionamiento y un pensamiento crítico. Explica a Beatriz la situación y utiliza herramientas distintas para hacerle comprender la manera en que el intercambio de poder se desarrolla. Sin embargo, es ella quien comienza a reflexionar por sí misma y actúa por decisión propia, él funciona como su conciencia, realzando aquello en su mente que tanto ha reprimido por miedo y que finalmente escucha.

El Carcelero y la Prostituta transmiten un mensaje orientado a la economía y la manera en que la población permanece sujeta a la necesidad. El Carcelero está dispuesto a liberar al hermano de Beatriz solo si ésta le ofrece dinero, el cual considera utilizar como medio de adquirir a la Prostituta para él mismo. Se establece, por lo tanto, una jerarquía comúnmente existente en la sociedad, en la cual el hombre adquiere a la mujer por medio de bienes económicos, se convierte en el dueño de ella. La Prostituta, en su necesidad, debe accionar por medio de dinero, es la necesidad económica su principal motor de acción y, por lo tanto, exige aún más. El desigual manejo de poder y economía es una crítica presente durante toda la narrativa, pues el Pueblo jamás tiene suficiente dinero, especialmente en comparación con las riquezas de la iglesia y esto se refleja claramente en la interacción de ambos.

Estas tres dinámicas se interrelacionan durante cada uno de los actos. La exigencia por más dinero provoca que el carcelero también exija más a Beatriz. El robo de Beatriz a la iglesia escandaliza al Cura, quien asegura que, si las personas se enteran de que alguien ha tenido el atrevimiento de hacer eso, cualquiera podría y perderían el respeto o control de los feligreses. Por lo tanto, el Cura crea un plan para encontrar al responsable, al volver Beatriz a causa del Carcelero, es descubierta y juzgada. Todo vuelve a donde inició.

Personaje	Caracterización	Funciones	Acciones
Beatriz	Muchacha del pueblo	Representación del pueblo	Es el único personaje que busca un cambio en la organización social. En su búsqueda por liberar a su hermano hace un trato con el carcelero y roba las joyas de la iglesia
Diablo	Hombre misterioso vestido de negro	Consciencia de Beatriz e impulsador de sus acciones	Es consciente de las injusticias sociales, pero todos son sordos ante él. Fue desterrado por alzar su voz y motiva a Beatriz a exigir justicia.
Cura	Mediana edad, grueso, imponente	Representante de la Iglesia	Posee control total del Pueblo y sus maneras de actuar o pensar, es firme e incita a todo el Pueblo a oponerse a Beatriz y sus ideas de cambio, utilizando el castigo de Dios como herramienta de opresión.
Sacristán	Viejo	Acompañante del cura y obediente a él	Es obediente al Cura y decide creer en él ciegamente, incluso a pesar de que él sabe que el Cura miente.
Carcelero	Viejo	Encargado de la Cárcel	Representa el control y es también una herramienta para oprimir. Es también la representación del

			patriarcado en su interés de adueñarse de la prostituta. Él pide dinero a Beatriz como soborno por la liberación de su hermano, se aprovecha de su necesidad al exigir más.
Prostituta	Joven	Trabajadora, objeto del deseo del Carcelero	Es una representación de las necesidades del Pueblo que, ante la falta de oportunidades, cambio o apoyo económico, ejerce en la prostitución y en su propia necesidad, exige constantemente al Carcelero.

Desde la presentación de los personajes, se establece también una clara distinción de poder y de carácter. El Carcelero, el Cura y el Sacristán son descritos como personas mayores, siendo el Cura específicamente alguien de carácter imponente. Mientras tanto, Beatriz es una muchacha del pueblo, colocando una relación desigual en la que ella está en desventaja. Es precisamente el carácter de Beatriz que aporta importantes mensajes a la obra pues comienza temerosa, adquiriendo más confianza a medida en que se cuestiona el orden social y, finalmente, es una rebelde que es juzgada. Este desarrollo en su caracterización es el hilo que conduce la historia, pues es únicamente en ella en quien se observa un cambio, en tanto el resto de los personajes permanecen con una misma actitud durante todos los acontecimientos. Finalmente, por ello es juzgada.

4.1.5 Visión

“Las Manos de Dios” posee una dramaturgia estructurada en su sentido más clásico, inspirada en la tragedia griega y el romanticismo. Esta obra posee una gran ilusión de la realidad, provocada en el espectador o lector. Por lo tanto, contiene una mínima distancia representativa. El hecho de contar con figuras y espacio reales, permite al receptor identificar los acontecimientos como posibles en su realidad y en su propio contexto.

La mayoría los personajes pueden ubicarse en el plano de la realidad: Pueblo, Mujeres, Cura, Sacristán, Carcelero, Prostituta. Esto permite ejemplificar que, en el teatro, no todo es ilusorio como en la pintura y en el cine, pero tampoco es todo real como en la vida. La dramaturgia de “Las Manos de Dios” presenta situaciones cotidianas, con personas reales interpretando a los personajes, pero es una creación con detalles exentos de la realidad, como la presencia del Diablo.

Solórzano crea un espacio realista que representa a un escenario real como lo es la vida en un pueblo iberoamericano, la relación de poder que posee la iglesia, la lucha por las tierras y las jerarquías sociales. Seres humanos encarnan al pueblo, a los religiosos y a los poderosos. Utiliza también un lenguaje cotidiano que permite crear la ilusión de realidad a través de cada uno de sus signos.

Otro factor que define la distancia narrativa es la información proporcionada sobre el mundo en que se desarrollan los acontecimientos. Las consideraciones principales establecidas en el texto dramático indican que la acción sucede en una pequeña población de Iberoamérica y posteriormente describe la plaza de un Pueblo, donde convergen los dos lugares más relevantes de la historia: la iglesia y la cárcel de hombres. Ambos lugares pertenecen al imaginario del receptor, le es posible ubicarlos en un contexto real y, por lo tanto, tener un mayor acercamiento con lo que en ellos sucede.

La perspectiva en que se desarrolla la obra está en la objetividad, debido a que los acontecimientos se presentan desde una perspectiva externa. No es una dramaturgia relatada en primera persona o comprendida por experiencias el autor, sino una manera de percibir acontecimientos externos y formas de vida que le rodean o que comprende por medio de su entorno.

El texto dramático no identifica una unidad de tiempo específica que establezca en qué momento suceden los acontecimientos en él contenidos, únicamente se indica que sucede “hoy”, valor que puede cambiar dependiendo de cuándo se lea. Esto indica que el argumento puede ser contextualizado en cualquier momento de la sociedad, una visión bastante pesimista por parte del autor quien, en su crítica social, no reconoce la posibilidad de cambio.

El escenario es comparable con la realidad del espectador, que está familiarizado con las iglesias como el centro de las plazas, principalmente en las áreas rurales tanto en Guatemala como en México, país donde el autor vivió la mayoría de su vida. La iglesia, desde la colonia, ha sido un instrumento de poder y opresión, siendo esa la principal crítica hacia la desigualdad en el argumento de “Las Manos de Dios”.

Asimismo, los personajes son signos con los que se encuentran familiarizados y con los que pueden también relacionarse. El recorrido de Beatriz como individuo lleno de dudas, de cuestionamientos, desesperación y sufriendo de injusticias es una importante representación de la clase trabajadora o perteneciente a un nivel social más bajo que aquellos en los que reside el poder. El Cura, que en su oposición contra el Diablo podría considerarse como una alusión a Dios, se ubica más bien como una representación de la Iglesia como institución que a través de la religión, somete a la población; es un instrumento.

Finalmente, es posible afirmar que la dramaturgia de “Las Manos de Dios” se apega a sus formas más clásicas en su estructura, más específicamente la tragedia, desde una visión pesimista en la que el héroe fracasa y la situación alrededor vuelve al momento en que inició. Su mensaje es claro, cargado de crítica social mediante un reflejo de lo que la población vive y el miedo a alzar la voz por las consecuencias que este aspecto ha reforzado históricamente.

4.2 Los Fantoques

4.2.1 Estructura episódica

El rasgo más característico respecto a la manera en que se estructura la dramaturgia de “Los Fantoques” reside en el hecho de que los acontecimientos suceden en un solo acto y una única escena. La acción dramática permanece y es continua pues en todo momento hay personajes en escena con una participación específica. La simplicidad en su construcción se debe a su creación particularmente realizada con la intención de que se presente por medio de marionetas o fantoches, por lo tanto, no existen entradas y salidas de actores que indiquen el cambio de una escena a otra. Existen únicamente dos personajes que entran y salen de escena, el viejo y la niña, pero el resto de los fantoches permanecen en el mismo lugar durante toda la escenificación, en un diálogo continuo.

Por su homogeneidad en las estructuras espacio-temporales, la dramaturgia posee una forma cerrada. Está compuesta por una serie de episodios que giran en torno a un conflicto general. En este caso, el problema central es la vida misma. Los Fantoques se cuestionan el significado de sus vidas, su creación o si realmente están viviendo o esperando a la libertad. Cada acontecimiento se subordina bajo una lógica temporal y causal. Por lo tanto, al desarrollarse principalmente bajo reflexiones, existen contradicciones resueltas que conducen a nuevas contradicciones. Sin embargo, el suspenso del final indica que no hay una resolución, más bien, invita a la duda. Por su forma cerrada y su estructura orientada a la resolución de un conflicto central, es posible afirmar que pertenece a la tragedia.

<p>Prótesis</p>	<p>Corresponde a la aparición de los personajes. Los acontecimientos inician en la habitación de un viejo, en donde los títeres que ha creado se relacionan. Existe una detallada presentación de personajes, mediante interacciones entre ellos en los que se infiere las personalidades de cada uno y el papel que juegan dentro de la historia. Los Fantoques discuten su propia existencia y, con la presencia del Judas, se cuestionan respecto a ser bueno o ser malo y si todos ellos pueden catalogarse como uno u otro o si quien los ha creado lo es.</p>
<p>Epítasis</p>	<p>Surge en cuanto observan al Judas ser quemado por la Niña. Sus preguntas entonces son más, cuestionan si quemarse y convertirse en nada implica libertad o si están creados precisamente para la nada, si tienen libre albedrío o si su creador es tan cruel como para matarlos al azar. Esto provoca discusiones entre ellos, hacia su creador y hacia la Niña que decide quién de ellos morirá.</p>
<p>Catástrofe</p>	<p>Se desarrolla cuando la Niña decide que dejará de elegir al azar a qué muñeco explotar, demostrando su poder y continuando con su afán de prenderlos con explosivos.</p>

Dentro del texto dramático no se establecen rupturas temporales, por lo cual se considera que la acción continúa cronológicamente desde el inicio hasta el final, sin interrupciones natarrológicas presentes, pues es el diálogo el principal factor movilizador de las acciones. La intriga se desarrolla de manera lineal, pues Solórzano indica que el principio, el medio y el final de la acción principal sucede en el mismo orden que los sucesos siguiendo la progresión lógica a través de una causa-efecto. Se desarrolla también mediante una estructura clásica en donde, si bien no existe un héroe, los personajes centrales se encuentran atrapados en una historia establecida de la que no son capaces de huir o decidir.

Los Fantoques son muñecos creados por un anciano, hechos por medio de papel explosivo y así están destinados a la nada, por lo tanto, no existe decisión en ellos respecto a sus vidas, sus futuros o libertades; a través de esta estructura el autor busca reforzar el hecho de que la creación misma parte de la vida hasta la muerte y, de acuerdo con creencias cristianas, el creador elige el destino de sus creaciones. La progresión de la intriga se realiza dialécticamente mediante un golpe y contragolpe en donde se resuelven contradicciones que conducen a nuevas contradicciones, en un constante descubrimiento y aprendizaje.

Considerando la forma de construcción cerrada bajo la que se desarrolla la dramaturgia, es posible ubicar en las características de su acción dramática la unidad, en la que la acción es una sola y no corresponde a distintas líneas argumentales. El argumento central es el guiado por los Fantoques mediante sus conversaciones y cada uno de los problemas o cuestionamientos se deriva del tema principal: el significado de sus vidas y el deseo por conocimiento y comprensión de qué existe más allá de ellos. Posee también integridad, pues corresponde a una historia entera, con principio, medio y fin a pesar de que el final no es precisamente definitivo, sin embargo, sí está construido de manera que motive conversación respecto a ello y el lector o espectador lo interprete como una realidad inevitable.

4.2.2 Tiempo

La dramaturgia de “Los Fantoques” cuenta con una unidad de tiempo de un día que se representa en su totalidad, sin pausas o intermedios. El tiempo se desarrolla de manera lineal, comenzando desde el inicio de los hechos hasta el final en una sucesión cronológica ininterrumpida. Esta característica permite al lector o espectador ser testigo de los personajes en todo momento, acompañarlos durante el día y enfocarse principalmente en sus maneras de pensar y relacionarse entre ellos. No existen hechos a los que se haga alusión por medio de palabras, pues lo verdaderamente relevante es el presente y lo que en un momento específico viven y piensan los personajes principales.

Diegético	Un día
Escénico	47:35
Patente	Predominación del tiempo escenificado

El tiempo diegético, como el plano temporal que abarca la totalidad del contenido corresponde a un día. El tiempo escénico o escenificado, vivido por los actores durante el transcurso de la representación, como referencia, corresponde a 47:53 minutos, basado en la representación de la XXIX Semana Teológico Cultural el Seminario Central San José de la Montaña (Canal jose mario mejia, 2014, 47m53s). Finalmente, el tiempo escenificado es el que predomina en la dramaturgia de “Los Fantoques”, pues la totalidad de las acciones están creadas para que el espectador sea capaz de observar a los personajes en un día completo para ellos, comprendiendo sus conversaciones, sus específicas acciones y su argumento en contra de las acciones a cargo del Viejito y la Niña. A pesar de establecer un único día, es posible comprender las motivaciones y personalidades específicas de cada personaje.

Orden	Anacronía
El inicio y el final del texto dramático corresponden al punto inicial y final del argumento respectivamente, desarrollándose en orden cronológico	<p>Regresión</p> <p>Se menciona verbalmente el pasado de los fantoches, su existencia y el hecho de que el judas nunca habla, pero no se representa visualmente, solo por medio de diálogo.</p>

	<p>Anticipación</p> <p>Verbalmente, los personajes sugieren que algo sucederá y que, como siempre, uno de ellos se irá a un destino desconocido para ellos. Se indica que el argumento se dirige a lo desconocido.</p>
--	---

Los acontecimientos suceden de forma crónica en una estructura lógica enfocándose en la temporalidad de los acontecimientos. Suceden los hechos en un orden cronológico, de inicio a fin, pero es importante mencionar que utiliza la anticipación dentro de su desarrollo argumental. Las palabras y discusiones de los fantoches permiten comprender el panorama del contexto en que se encuentran, detalles en sus acciones permiten identificar qué sucederá después.

Se conoce que la Niña irá por uno de ellos y quien sea elegido, no volverá más pues así ha sido la dinámica siempre, se conoce que el Judas es siempre misterioso y que también se le considera un traidor, se indica que el Viejito es quien ha estado a cargo de crearlos a todos y estos detalles de información que se comparte durante cada conversación, es un indicador sobre los acontecimientos posteriores. Se comprende que cuando alguien es elegido, no vuelve, entonces surge la pregunta respecto a dónde va, a la razón de su creación y a la manera en que son elegidos para irse, detalles que se responden durante el desarrollo del argumento y las distintas acciones de los Fantoques.

Solórzano utiliza la repetición como herramienta para reforzar el mensaje en la dramaturgia. Su composición es simple, los personajes están establecidos y sus personalidades permanecen estáticas durante todo el desarrollo argumental, sus limitaciones permanecen. Por ejemplo, la Mujer es siempre coqueta, busca afecto, pero se reitera en repetidas ocasiones que su problema es su vestido de picos, que le impide acercarse demasiado a cualquier hombre por temor a lastimarlo.

El Viejito, por su lado, tiene una acción repetitiva al contar los papeles, comienza a contarlos una y otra vez, deteniéndose únicamente dentro de sus interacciones por medio de la palabra. Así, el autor fundamenta la personalidad de cada personaje, tan distinto, tan peculiar, reforzando el hecho de que la obra está hecha para representar estereotipos de personas. La dinámica se repite, pues se descubre algo y se reacciona de acuerdo con ello, se plantean dudas constantemente en un intercambio constante hasta el final de los hechos, en donde las preguntas se convierten en súplicas.

El autor no establece una temporalidad específica para los acontecimientos que se desarrollan en el argumento. Únicamente se ubica en un tiempo presente, basándose en la anual tradición mexicana de los Fantoques, que son piñatas con pólvora que los niños acostumbran a estallar. Cada año, en esta festividad, estos muñecos adquieren la forma de personalidades de conocimiento popular. Pero, Solórzano establece a seis estereotipos de personas, que pueden relacionarse a un contexto actual en el presente. La obra contiene una distancia simple, pues los acontecimientos de la ficción son ubicables dentro de un tiempo real. No posee características o detalles que indiquen alguna temporalidad distinta o histórica, pues los hechos suceden de manera atemporal, permitiendo su interpretación de acuerdo con la época en que sea necesario.

Dentro de la perspectiva temporal del drama se considera a los Fantoques como el elemento correspondiente a la subjetividad o fantasía. Son muñecos, títeres que cobran vida y conversan entre sí respecto a sus destinos y, posteriormente, adquieren una conversación con el Viejo y con la Niña, quienes estén representados como elementos del mundo real. La objetividad del drama la contienen el Viejo y la Niña, que viven sus vidas de acuerdo con lo establecido en la tradición, el Viejo crea a los fantoches y la Niña los quema. Sin embargo, a pesar de la ficción en cuanto a los Fantoques cobrando vida, éstos también pueden considerarse dentro de la objetividad, debido a su representación de estereotipos de personas reales.

El tiempo es un elemento secundario en la dramaturgia de “Los Fantoques”, pues en ocasiones puede llegar a ser bastante difuso o no mencionado. Es inconcebible pues los Fantoques no lo perciben, únicamente representa para ellos un momento decisivo en cuanto a que la Niña vuelve diariamente y ellos conocen y comprenden el hecho de que ella se deshará de uno de ellos. Es un acompañante.

Sin embargo, es importante considerar que la cercanía en la perspectiva coloca la obra en un contexto específico que permite al público identificar a los personajes dentro de su propia imaginaria como personas que podrían desenvolverse junto a ellos. Hay una mujer, un joven, un artista, un cabezón, un viejito y un judas; todos interpretables dentro de un contexto real, especialmente por lo que simbolizan. La dramaturgia busca aludir a la cotidianidad.

4.2.3 Espacio

Solórzano comienza creando una evidente distinción entre la sala y la escena en donde los acontecimientos de la acción dramática suceden independientemente de lo que suceda en el público, que es ajeno y no considerado dentro de los hechos. El argumento de la obra permanece en el imaginario que ha creado para los personajes y existen ellos dentro de él, en el taller del Viejo donde ha de crearlos y mantenerlos hasta su turno de explorar.

No existe participación alguna del público hasta el final, cuando la Niña ha establecido que una vez más, elegirá al azar quién será el próximo fantoche en ser explotado; cierra los ojos y mueve el dedo que finalmente señala hacia el público antes de que caiga el telón. Este detalle es importante para transmitir un mensaje al espectador y recordarle que su realidad está siendo representada.

En las indicaciones del autor al inicio de la dramaturgia, establece que el lugar de los acontecimientos es en “este mundo cerrado”, además de aclarar que se trata de un drama contemporáneo. Indica que todo sucede dentro del taller del Viejo, donde elabora a sus muñecos. El espacio escénico, en este caso, es un escenario, pues es ahí donde se realizarán las acciones. El espacio dramático es simple y único, todo sucede en el taller del Viejo, donde

se encuentran los fantoches. Los muñecos existen en una mesa, donde hablan, discuten y se relacionan. Al inicio se establece (Solórzano, 2013):

Un almacén en que se guardan muñecos de “carrizo” y papel pintado en el estilo popular. Se ven por todas partes figuras grotescas y coloridas. Una sola pequeña ventana en lo alto de uno de los muros grisáceos. Una pequeña puerta. Al correrse el telón, esta escena está en la penumbra, luego entra por la ventanilla un rayo de luz que va aumentando y entonces se ve a los fantoches en posturas rígidas que recuerdan las del sueño. Al hacerse luz total se van incorporando uno tras otro con movimientos de pantomima (pág. 3930).

Este recurso se utiliza principalmente en la dramaturgia clasicista, habitualmente en el teatro francés. La unidad en el lugar se utiliza como manera de otorgar mayor peso argumental a la acción principal. En el caso de “Los Fantoches”, no es necesario un constante cambio de locaciones pues serían un distractor para el mensaje de la obra, que se centra en los diálogos. Ubicarlos en el taller les otorga un contexto específico, refuerza el hecho de que están encerrados, que se encuentran ahí en contra de su propia voluntad y que fuera de la ventana solo les espera una inminente explosión.

Por lo tanto, se crea una oposición entre el interior y el exterior en donde el primero se relaciona con la privación de la libertad y la angustia, en tanto el segundo representa la libertad, pero la posible muerte.

Decorado	
Almacén	Exterior
<ul style="list-style-type: none"> • Luz dependiente del momento del día. • Mesa donde se encuentran los fantoches. • Ventana hacia el exterior. • Figuras grotescas y coloridas por todas partes. • Pequeña puerta. 	<ul style="list-style-type: none"> • Oscuro. • Fuera del taller. • Desconocido. • Jardín.

Los signos lingüísticos, en conjunto con el vestuario son los que poseen mayor carga semántica. El tono y la palabra poseen el papel más importante dentro de la narrativa. Los fantoches hablan en todo momento, hablan entre ellos, reflexionan y posteriormente exigen respuestas. El argumento en su totalidad está compuesto por palabras que reflejarán el conflicto, las motivaciones de los personajes y la existencia de ellos mismos. Es a través de las dudas o palabras de algunos que se despiertan distintas corrientes de pensamiento en otros.

Asimismo, las acotaciones en los diálogos permiten una importante introspección respecto al carácter de los personajes, su manera de desenvolverse y el papel que mantienen dentro de la historia. Se establece que el Viejito se moverá siempre como si le dolieran las articulaciones. Este aspecto estereotípico respecto a las personas de la tercera edad es precisamente el detalle más importante del personaje, quien simboliza a las personas mayores.

El joven, se indica siempre tocando el tambor, en representación de su trabajo. La Mujer posee acotaciones principalmente obre un tono coqueto, voluptuoso y de admiración cuando se dirige a otros hombres, reforzando ese detalle con sus palabras, siempre diciéndoles que le gustan, siempre provocativa y sumamente curiosa. El cabezón se establece principalmente burlón, estableciendo su autopercepción de superioridad al ser él quien piensa. En sus

acotaciones, el artista habla con un tono intenso y soñador, con sentimientos más profundos y un constante deseo de cambio. Finalmente, el judas calla y, por lo tanto, sus acotaciones son al respecto de sus movimientos y que está siempre de espaldas al público, pues es siempre el traidor.

Los tonos con que los personajes emiten sus diálogos son una representación directa de la personalidad de ellos, todos tan distintos, reforzando el hecho de que cada uno representa un estereotipo o característica en específico. Los diálogos son constantes, por lo tanto, su relación con el tono en las acotaciones refuerza sus personalidades, sus opiniones, su comprensión de las preguntas de la existencia y su actuar respecto a su creador y a la encargada de sus muertes. Esto crea una definida diversidad entre ellos, pero permite una comprensión clara de cada uno, ubicándolos dentro del plano de los hechos.

Vestuario	
El joven	Cara rubicunda, grandes músculos, grandes ruedas rojas en las mejillas, pelo brillante, tambor en el cuello.
El viejito	Pelo y barbas.
La mujer	Vestido blanco, en el que son muy visibles picos de bambú, enormes pestañas y las mejillas muy rojas, pelo rojizo que cae en cascada.
El artista	Traje a rayas, patillas y bigote con grandes puntas y gran corbata. Una gorra negra.
El cabezón	Gran cabeza de calabaza hecha de cartón por la que asoma una cara pintada del mismo color que la calabaza. Vestido con hojas.

El judas	Cara y vestido verdes con dos grandes serpientes en los brazos, “las serpientes de la maldad”, en cuyas cabezas centellan los ojos cobrizos.
El viejo que hace a los muñecos	Hábito monacal blanco hasta el suelo, gran barba y peluca negra.
La niña	Vestido de niña, blanco con volantes y encajes. Gorra, medias y zapatos blancos. Máscara de la “Muerte sonriente”.

Asimismo, la detallada descripción del vestuario le otorga relevancia dentro de la dramaturgia, este aspecto específico influye en la creación de las personalidades de cada uno de los personajes y, por lo tanto, concluir respecto a su papel en la historia. La dramaturgia de “Los Fantoques” es simple, detalle que busca reforzar el mensaje que intenta transmitir y volverlo más evidente al lector o espectador. Los personajes son quienes más resaltan y su relación entre ellos y con su entorno, la manera en que se desenvuelven y que a través de metáforas realizan una crítica a la existencia misma.

4.2.4 Personajes

En el inicio de “Los Fantoques”, Solórzano incluye un *dramatis personae*, donde establece los personajes que participan dentro de la narrativa. Absolutamente todo participante se encuentra enlistado y explicado para efectos de dramaturgia. Realiza también una clara distinción entre aquellos que pertenecen al mundo real y los fantoches mismos.

VIEJO QUE HACE A LOS MUÑECOS
SU HIJA (NIÑA)
LOS FANTOCHES

LA MUJER (QUE AMA)
EL JOVEN (QUE TRABAJA)
EL ARTISTA (QUE SUEÑA)
EL CABEZÓN (QUE PIENSA)
EL VIEJITO (QUE CUENTA)
EL JUDAS (QUE CALLA)

Describe al Joven como un atleta con grandes músculos, la cara rubicunda y un andar fanfarrón. El Viejito es descrito precisamente como un anciano jorobado con un andar defectuoso, la Mujer representa a una muñeca de arte popular y viste con un vestido de picos, el Artista corresponde a un joven romántico, el Cabezón posee una gran cabeza de calabaza que provoca en él un andar inestable, el Judas representa a las serpientes de la maldad, el Viejo que hace los muñecos es una figura de un anciano y la Niña es una representación de la muerte.

La moderada cantidad de personajes permite recordar la participación de ellos durante toda la historia. Si bien no todos poseen acciones específicas, tienen un papel definido dentro del argumento, con personalidad e individualidad que invita al espectador a percibir la diversidad de participantes y sus maneras de pensar. Cada uno posee una gran significación y valor dentro de la dramaturgia y, por lo tanto, son personajes patentes, visibles dentro del espacio escenográfico. Los personajes, individualmente, corresponden a la representación de algo más y, por lo tanto, cada uno es un símbolo en sí.

Los Fantoques son una representación de sectores de la sociedad real, corresponden al proletariado. Si bien se encuentran dentro del aspecto imaginario, son quienes se asemejan a la sociedad real. El Joven trabajador, el Cabezón intelectual, el Judas es un marginado y el Artista, el Viejito y la mujer representando a sus respectivos grupos sociales. Por otro lado, el viejito que hace a los Fantoques es la representación de un ser superior, Dios, el creador en tanto la Niña corresponde a la muerte. Pero Dios y la muerte no son personajes que contrastan, al contrario, están juntos y uno depende del otro para desarrollar sus acciones.

Es evidente que Solórzano busca representar una estructura social con ciudadanos divididos entre sí y concepciones muy diferentes respecto a la vida, la libertad y la muerte. El Joven vive únicamente en su trabajo, no se detiene de tocar el tambor y, por el contrario, lo toca más fuerte en ciertas ocasiones, especialmente en las de discusión. Se define por su trabajo y tiene la necesidad de llevarlo consigo en todo momento, de establecer que trabaja en todo momento. Representa la constante necesidad de productividad de la sociedad, de crear una identidad a partir de su empleo y su función dentro del mundo laboral y pertenecer dentro de una sociedad capitalista que amerita el empleo.

El Artista posee un trabajo un tanto más repetitivo, pinta de un color para luego volver al otro, se percibe a sí mismo como un trabajador importante también, definido por su oficio, pero de una manera más soñadora y que contrasta totalmente con la del Joven, que no lo cree un trabajador de verdad. Esta es una representación del estigma que se posee hacia las artes. Las artes, principalmente en Latinoamérica, se ven como un pasatiempo más que como un empleo o una forma de vida, como un sueño más que como una realidad y también como una manera de transmitir sentimientos.

Esto se refleja en el carácter soñador del Artista y sus discrepancias con el Joven que es un trabajador más tradicional. Posteriormente en la obra, el Artista es elegido como el siguiente en ser explotado y él propone que, si debe irse, que se vayan todos juntos, en comunidad. Sin embargo, no hay nadie más que aliente esta petición, por lo que finalmente desaparece. Esto representa también la posición del arte en la sociedad, cómo ha sido el arte un ejemplo de resistencia y una búsqueda de comunidad y sacrificio, sin embargo, el resto de la sociedad tiende a subestimarlos o a darle la espalda cuando el momento lo amerita.

La Mujer es representada desde una perspectiva misógina. Utiliza un vestido con picos capaces de lastimar a cualquiera que se acerque a ella, pero ella decide ignorarlo en intención de acercarse al resto de hombres que la rodean. Es la única mujer y, por lo tanto, representa a las mujeres como un todo, no de una manera diversa como es el caso de los hombres. Es provocativa y sus acercamientos hacia los hombres mantienen una intención de coqueteo, además de ofrecer besos a cambio de trabajo como una representación de la sexualización de

las mujeres y las prácticas a las que deben encasillarse, utilizando su cuerpo como un medio de consumo para el hombre. Solo el Joven ignora posteriormente los picos, debido a que el acercamiento entre ambos logra excitarlo.

Es la Mujer un personaje más ignorante que los demás, pero es quien pregunta a todos y cuestiona en todo momento lo que el resto de los hombres afirman. Pero se estigmatiza su físico y su carácter más compasivo y sentimental, pues posteriormente se pide a ella que interceda por todos con el Viejo creador, pues ella es mujer, por lo tanto, es utilizada para convencerlo de no matarlos. También es una representación de la maternidad, pues se le entrega un muñeco más pequeño que lleva en brazos como a un bebé. Se le relega entonces a un papel únicamente maternal, que se asume en ella por ser mujer, pues inmediatamente sus acciones y sus peticiones son orientadas a salvarlo, se ha vuelto su todo, perdiendo su propia individualidad por lo que se asume de ella, tomando únicamente el papel de madre antes que cualquier otro. Esta visión machista refuerza el papel que la mujer tiene en la sociedad.

El Cabezón es una representación de la crítica en sí misma, aquel que ve y conoce, quien ha tomado la iniciativa de salir de la caverna, de ver más allá de las sombras y comprender la manera en que funciona el mundo. Mediante sus conversaciones con el resto de los personajes él piensa, reflexiona e infiere distintas conclusiones respecto a la manera en que la realidad funciona para ellos. Critica, pregunta y procura hacer entender esta realidad a quienes le rodean. Comprende que su creador no es justo, que es incapaz de ver más allá de ellos, no se preocupa por quién será el siguiente y que los creó para morir. Entiende y exige, sin embargo, su cabeza pesa y es una forma de expresar lo difícil que es comprender cómo funciona la sociedad misma y la incapacidad de obrar para obtener un cambio, lleva la carga del conocimiento.

El Viejito es una representación de los adultos mayores. Está cansado, no ejerce ningún empleo, solo se dedica a contar una y otra vez los papeles, reviviendo el pasado y aferrado a los recuerdos. Conoce también la verdad y se indigna al pensar en todos los Fantoques que murieron antes, no comprende por qué aquellos más jóvenes deben irse, pues él ya ha vivido

lo suficiente. Considera injusto ese sistema, pero ve la muerte como algo necesario y parte de la vida, por ello no teme a ser el siguiente en morir y exige a su creador ser él.

El Viejito que crea a los muñecos es el ser superior, aquel que los ha creado y a quien deben su existencia, pero que no se preocupa por ellos. Es sordo, literal y figuradamente, no es capaz de escucharlos o comprenderlos. Es una figura pasiva, no decide él a quién se llevará la Niña, sin embargo, no hace nada por evitarlo, para atender sus peticiones, para ayudarlos o entenderlos. Por el contrario, la Niña disfruta de llevárselos y también es indiferente a quién se irá, elige al azar y los explota como de costumbre, con capricho, sabiendo que fueron creados para ello.

Los personajes son distintos entre sí. Cada Fantoche representa a un sector social, pero todos en conjunto son comunidad, el pueblo, el proletariado y contrastan con las figuras de control que corresponden al Viejo que los crea y a la Niña. Existe una evidente distinción de poder entre ambos grupos y no hay una respuesta para los cuestionamientos que se hacen. A pesar de representar a un todo, son sumamente diversos y, en ciertos casos, bastante individualistas lo que provoca discusiones e incapacidad de elaborar un plan de acción.

4.2.5 Visión

La dramaturgia de “Los Fantoche” está desarrollada con una estructura clásica, pero posee el detalle de que está intencionalmente creada para desarrollarse por medio de marionetas que en México se conocen como Fantoche. En el texto dramático, Solórzano establece el contexto que envuelve al origen de la obra, explicando que su inspiración reside en la costumbre mexicana de la “Quema de Judas”, realizada el Sábado de Gloria. La tradición consiste en que, por un deseo de venganza, el pueblo quema en las calles públicamente a muñecos gigantes hechos con bambú y papel con lo cual se castiga, simbólicamente, al traidor más grande de la humanidad. Con el tiempo, los muñecos han adoptado diferentes formas de hombres y mujeres que representan a los personajes más importantes del momento en política, cine, entre otros. Pero se mantienen los tradicionales que son el Diablo y la Muerte.

Además del contexto respecto a los Fantoques, Solórzano establece características los personajes, que serán escenificados por medio de muñecos con características físicas específicas que conforman parte de su personalidad. Esto permite ubicar la obra en un imaginario específico y que el lector o el público será capaz de relacionar con la realidad. Si bien Solórzano se refiere a una tradición específica de México, la noción de la Quema de Judas es una costumbre adoptada de distintas maneras en otros países principalmente latinoamericanos y de creencias católicas. En Guatemala, este evento se conoce como la Quema del Diablo y se desarrolla bajo una premisa similar.

Al basar la obra en un evento tradicional conocido, es posible una cercanía con el público que, si bien no se ve reflejado físicamente en marionetas, puede comprender la función de éstas y el contexto que rodea la situación al estar basada en una tradición específica que se ha replicado continuamente durante los años. El que la obra esté intencionada para llevarse a cabo con marionetas, crea un ilusionismo y un distanciamiento con el público que no ve seres humanos reales como él mismo y, por lo tanto, no conecta de esa manera con la representación.

El tiempo no se establece dentro del texto dramático, por lo cual, es posible asumir que se adapta al momento de representación o lectura del este. Los personajes no aluden a ningún momento en particular y los eventos suceden en uno o dos días en su tiempo argumental. Además, no existen características que permitan imaginar una época en particular por lo cual se entiende que es únicamente un reflejo cotidiano de la actualidad. Solórzano realiza una crítica general y profundiza en el tema de la muerte, su llegada tan espontánea y la injusticia de quiénes mueren antes que otros. El tiempo, como época, deja de ser relevante y se enfoca principalmente en el tiempo como parte de la vida y de qué manera la longevidad influye o no en el momento en que las personas cesan de existir, al menos de manera material, en el mundo.

La escenografía es simple, comprende únicamente el lugar en que el creador de los Fantoques los fabrica. Pero el verdadero simbolismo se encuentra en la manera en que están fabricados y la detallada descripción del vestuario. La manera en que están hechos define su

personalidad y refuerzan el estereotipo que deben representar dentro de la obra. Los picos de la Mujer simbolizan su incapacidad de acercarse a los demás sin lastimarlos y su desesperación por contacto humano. El tambor del Joven corresponde a su trabajo, que es a todo lo que se dedica. Las barbas y la joroba del Viejito aluden a su edad, que posee gran importancia dentro de la historia. La gran cabeza del Cabezón representa el hecho de que él es el único poseedor de conocimiento y, por lo tanto, tiene importantes marcas debido al peso que su cabeza crea, simbolizando la presión de conocimiento que le hace daño.

Cada uno de los personajes posee carga semántica dentro de la historia. Existe cierto distanciamiento entre los personajes y el público, debido a que cada uno de ellos no es una persona completa sino un estereotipo de un tipo de personas, una versión caricaturesca de cada sector al que se busca aludir. Sin embargo, es a través del argumento que el receptor es capaz de comprender qué significado tiene cada personaje. Cada uno es un signo, representando algo más. El Viejo que hace a los muñecos alude a un ser superior, es la imagen de Dios, el que crea a aquellos que tienen menos poder que él. Es a través de él que los personajes y el argumento en general critica a ese ser creador, le reprocha el por qué no cuida de ellos, no los protege de la Muerte, no se acerca o empatiza con sus aspiraciones, en cambio se mantiene lejano y distante sin escuchar sus peticiones.

Por otro lado, La Niña es la representación de la Muerte, aquella que infunde gran temor en todos los Fantoques. La Muerte que, aparentemente se divierte en escoger a cada una de las personas, al azar, sin detenerse a pensarlo; eventualmente se hace presente y es imposible anticipar sus decisiones, la única certeza se encuentra en que diariamente llega. Es a través de la Niña que los personajes comienzan a realizar cuestionamientos sobre sus vidas, lo que hay más allá de la explosión y el significado que ellos mismos poseen en su propia historia. Asimismo, los Fantoques son la representación de grupos sociales específicos, lo cual permite al receptor ubicarlos en su propia realidad:

<p>Mujer</p>	<p>Es la representación de las mujeres como sector visto desde una perspectiva machista, ubicándola únicamente como un ser seductor cuyo último fin es la maternidad, pues la única razón que ella adquiere para seguir viviendo es el hecho de que el creador le ha otorgado un muñeco que representa a su hijo.</p>
<p>Joven</p>	<p>Es la clase trabajadora, presa de un sistema capitalista que crea en él una presión y necesidad de definirse por medio de su trabajo.</p>
<p>Artista</p>	<p>Es el gremio artístico y su desesperación por ser reconocido como un trabajo, además de su carácter soñador que busca una mejor situación en la sociedad a través de la resistencia que no es apoyada.</p>
<p>Cabezón</p>	<p>Es la representación de los pensadores, que sufren ante el conocimiento de cómo funciona la sociedad y las complicaciones que implican querer hacer un cambio.</p>
<p>Viejo</p>	<p>Alude a las personas de la tercera edad a través de quienes pasa la vida de los demás, algunos más jóvenes, son testigos de las injusticias a causa de la Muerte.</p>

Judas	Callado, es ese sector relegado por ser distinto, castigado por hablar y excluido del orden social.
--------------	---

Los personajes simbólicamente son cada uno de los sectores sociales más oprimidos, excluidos o explotados y esa es precisamente la crítica que Solórzano realiza además de la batalla entre la vida y la muerte o la oposición entre el que crea la vida y quien la arrebató. Además, indaga en el significado de la vida y lo que hay más allá de la muerte, el autor busca criticar la vida misma y la manera en que la mayoría de la población recae en cada uno de esos estereotipos donde sufre opresión y actúa sistemáticamente hasta el día en que la muerte decide acudir por él.

Finalmente, la dramaturgia de “Los Fantoques” mantiene el carácter clásico de la estructura teatral basada en la tragedia griega. Si bien, no existe un héroe específico debido a que el grupo de Fantoques funciona como un todo además de sus características individuales, el romanticismo está reflejado en los acontecimientos que siguen su curso y regresan al sistema inicial. La crítica prevalece en la alusión a los sectores sociales, sus diferencias y sus similitudes cuando de la vida y la muerte se trata. Si bien, la situación para los personajes del argumento no mejora, todo el desarrollo de la historia busca provocar al receptor sus propias dudas respecto a la sociedad en que él se desenvuelve.

Conclusiones

- Mediante el análisis narrativo y teatral, se identificó en las obras “Los Fantoques” y “Las Manos de Dios” de Carlos Solórzano la difusión de críticas y mensajes sociales a través de dos discursos principales: primero, la lucha de clases manifestada en la inequidad de poder y la opresión que ejercen quienes se encuentran en posiciones más privilegiadas; y el segundo la influencia de la religión en las comunidades latinoamericanas como herramienta para infundir miedo y el control de la población. Ambas obras tienen un argumento trágico que avanza a través de la búsqueda de respuestas y la necesidad de comprender la crueldad de la sociedad y la falta de acciones en el ser superior en quien se supone deben confiar.
- Con la aplicación de los postulados del análisis semiótico teatral, se encontró en la dramaturgia de Carlos Solórzano distintos fenómenos sociales y una crítica a ellos. En “Las Manos de Dios”, se coloca a la Iglesia como símbolo de represión, de engaño y de control de las masas mediante la fe y la incapacidad de cuestionarse, colocando la condena como consecuencia de cuestionar a Dios y el trabajo eclesiástico. Asimismo, los fantoches se encuentran en un constante cuestionamiento, exigiendo un cambio a quien simboliza el poder superior, pero sus peticiones no son jamás escuchadas. Ambas tragedias, que evidencian injusticias y el silencio de los grupos sociales más vulnerados, estableciendo las diferencias de poder y la opresión.
- Por medio de una visión estructural de los guiones de las obras “Las Manos de Dios” y “Los Fantoques” de Carlos Solórzano, fue posible establecer los significados de los personajes, tiempo, espacio y visión. El tiempo destaca en su sentido de contextualización y la manera en que ambos argumentos son aplicables en una sociedad actual; los problemas que se critican prevalecen y representan a distintas problemáticas sociales. La simplicidad en los espacios permite reforzar el discurso, principalmente en “Las Manos de Dios”, donde un solo escenario expresa la injusticia de las divisiones sociales y el miedo infundido con el castigo por no obedecer al

sistema. Los personajes en estas dramaturgias son distintos, pero coinciden al ser un reflejo de diversos sectores y luchas internas en la sociedad. Las visiones critican la diferencia de poder, la opresión del pueblo y la influencia de la religión en las comunidades.

- Las situaciones planteadas dentro de “Los Fantoques” y “Las Manos de Dios” transmiten la realidad latinoamericana con una ideología enfocada en la crítica social. Carecen de especificidad temporal y esto permite ubicarlas en un contexto actual para reforzar el discurso. Las sociedades latinoamericanas se rigen bajo un sistema de clases y el poder que ejerce una sobre otra. Asimismo, la influencia de la religión sobre las políticas está presente desde la colonia y aún prevalece, siendo instrumentalizada como método de opresión. La división social impide la exigencia de un cambio, por ello, Solórzano apela al sentido de comunidad para crear conciencia y un pensamiento crítico que permita comprender las situaciones sociales y exigir una diferencia. Representa cada sector, permitiendo así al espectador identificarse con las situaciones y contextualizarlas dentro de la sociedad en que se desenvuelve.

Recomendaciones

- Para próximos estudios, es importante comprender que el acercamiento semiótico al teatro es un campo poco explorado que amerita el entendimiento de que el teatro, como cualquier forma de arte es una expresión de su época, difusor de su propio contexto y creado para representar situaciones vividas u observadas por el autor. Por lo tanto, es necesario el continuar desarrollando herramientas para análisis de discursos que permitan comprender el carácter textual y escénico del teatro y la manera en que éstos funcionan comunicacionalmente a través de las generaciones.
- A la Universidad de San Carlos de Guatemala, promover actividades culturales y teatrales, para comunicar mensajes sociales y de interés para el cuerpo estudiantil, motivando el diálogo y la discusión de las críticas sociales que se realizan a través del arte. Elaborar actividades culturales y artísticas permitirá involucrar a los estudiantes a cuestionarse y expresarse a través de estas herramientas.
- A la Escuela de Ciencias de la Comunicación, involucrar el teatro dentro de los contenidos de estudios. Si bien las representaciones artísticas, más específicamente en forma de teatro, no son una réplica exacta de la sociedad, sí funcionan como un reflejo de ella, de sus creencias, actitudes e ideologías políticas y culturales. Involucrar el teatro, en su sentido social, dentro de los cursos de semiología y antropología, permitirá una nueva forma de análisis y de pensamiento crítico para comprender distintas realidades y mensajes.
- A la sociedad guatemalteca, ser críticos ante las creaciones artísticas que surgen de su propio entorno y acudir a ellas como una forma más verosímil de entender y conocer su realidad, comprendiéndolas como transmisoras de lo que sucede en cada época. Todo material artístico posee un mensaje, en el cual es necesario indagar de manera consciente para poder relacionarlo con nuestro entorno para así poder comprender, cuestionar y actuar en el contexto propio desde sus posiciones sociales.

Referencias

- Abelino, H. (2017). *Las leyes de la comunicología*. Ecuador: Universidad de los Hemisferios.
- Abreu, J. L. (2014). El método de la investigación. *Daena: International Journal of Good Conscience*, 9(3), 195-204. Obtenido de [http://www.spentamexico.org/v9-n3/A17.9\(3\)195-204.pdf](http://www.spentamexico.org/v9-n3/A17.9(3)195-204.pdf)
- Albizúrez, P., & Barrios, C. (1986). *Historia de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Editorial Universitaria.
- Alsina, M. R., & Estrada, A. (2017). La perspectiva interpretativa de las teorías de la comunicación. En M. R. Alsina, & A. Estrada, *Teorías de la comunicación* (págs. 163-180). Barcelona: Oberta UOC Publishing.
- Andión, E. (28 de mayo de 2007). *Germen y quimera: la tradición identitaria en la comunicología*. Obtenido de Version: estudios de Comunicación: <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/17/17>
- Aristóteles. (1798). *La poética*. Obtenido de Capítulo IV: <https://www.apocatastasis.com/poetica-arte-aristoteles-tragedia-comedia.php#axzz1d9Z4aQY2>
- ASLAE, R., & RAE. (2020). *Diccionario de la lengua española RAE - ASALE*. Obtenido de «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario: <https://dle.rae.es/comunicolog%C3%ADa>
- Berger, P., & Luckmann, T. (1968). *La construcción social de la realidad*. Buenos aires: Amorrortu.
- Berlo, D. K. (1984). *El Proceso de la Comunicación*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Bosco, C. (2017). *Breve Historia Universal del Teatro*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Calvo, A. (1994). Signo, significación y comunicación. *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica*, 197-142. Obtenido de <http://hdl.handle.net/2183/8671>
- Canterla, C. (2003). Lenguaje y poder del siglo XVII: la voz pública y polémica de los sexos. *Debate y perspectivas: cuadernos de historia y ciencias sociales*, 173-188.
- Cárdenas, M. (2016). Perspectiva sociológica en el campo de la comunicación en Cuba:

- acercamiento a las tesis de maestría. *Prisma*, 54-83.
- Carrasquero, Á., & Finol, J. E. (Enero-abril de 2007). Semiótica del espectáculo: contribución a una clasificación de los elementos no lingüísticos del teatro. *Revista de Artes y Humanidades UNICA*(18), 281-309. Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/1701/170118447014.pdf>
- Comisión Económica para América Latina y el Caribe CEPAL. (2006). *Panorama social de América Latina*. Santiago de Chile: Naciones Unidas.
- Cros, E. (2017). Hacia una teoría sociocrítica del texto. *La Palabra*, 29-38.
- David, J. (2016). Modelo actancial. Los resortes narratológicos de la obra de Greimas. *Escribanía*, 85-110.
- Deheza, G. (2001). Una mirada a la comunicación desde la sociología. Aportes de la sociología del actor a la comprensión de los procesos comunicacionales. *Punto cero*, 6(2), 21-23. Obtenido de http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1815-02762001000100005&lng=es&tlng=es
- Deheza, G. (2001). UNA MIRADA A LA COMUNICACIÓN DESDE LA SOCIOLOGÍA APORTES DE LA SOCIOLOGÍA DEL ACTOR A LA COMPRENSIÓN DE LOS PROCESOS COMUNICACIONALES. *Punto cero*, 21-23.
- Diccionario de Lingüística. (2013). *Discurso*. Obtenido de Diccionario de linguistica: [http://www.ub.edu/diccionarilinguistica/print/5514#:~:text=El%20discurso%20es%20la%20expresi%C3%B3n,%20escrito%20por%20ejemplo\).&text=El%20discurso%20no%20es%20un,finalidad%20comunicativa%20\(ver%20Texto\)](http://www.ub.edu/diccionarilinguistica/print/5514#:~:text=El%20discurso%20es%20la%20expresi%C3%B3n,%20escrito%20por%20ejemplo).&text=El%20discurso%20no%20es%20un,finalidad%20comunicativa%20(ver%20Texto)).
- Dubatti, J. (2009). Otro concepto de dramaturgia. *Alma Mater*.
- Eco, U. (1973). *Signo*. Madrid: Labor.
- Eco, U. (1975). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Everaert-Desmedt, N. (2004). La semiótica de Peirce. *Signo*.
- Facio, A., & Fries, L. (2005). Feminismo, género y patriarcado. *Revista sobre enseñanza del Derecho de Buenos Aires*, 259-294.
- Feliciano, W. (1995). *El Teatro Mítico de Carlos Solórzano*. México: UNAM.
- Feliciano, W. (2011). Carlos Solórzano y el proceso creativo (1919-2011). *In Memoriam*, 203-208.

- Figuerola, V. (2007). San Agustín. Precursor de la semiótica. *Varona*, 41-44.
- Fontan Del Junco, M. (1994). *La Mujer de Kant. Sobre la imagen de la mujer en la antropología kantiana*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- García, F. (2009). Construcción del discurso social. *Prisma social, Revista de Ciencias Sociales*, 2, 1-4.
- García, M. R. (2006). Aportaciones de la psicología social a la ciencia de la comunicación. *Intexto*, 14, 15-29. Obtenido de <https://www.seer.ufrgs.br/intexto/article/view/4248>
- García, M. R. (2006). La interacción y la comunicación desde los enfoques de la psicología social y la sociología fenomenológica. Breve exploración teórica. *Análisi*, 33, 45-62. Obtenido de La interacción y la comunicación desde los enfoques de la psicología social y la sociología fenomenológica. Breve exploración teórica.
- García, M. R. (2009). La comunicación: ¿ciencia u objeto de estudio? *Question*, 1(23), 1-16. Obtenido de <https://www.perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/887>
- García, S. (1994). *Teoría y práctica del Teatro*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- González, C. (2017). *La interacción en el camino hacia una comunicología*. Obtenido de Alcance: http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2411-99702017000200007
- Greimas, A. J., & Courtes, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Gutiérrez, M., Ball, M., & Márquez, E. (2008). SIGNO, SIGNIFICADO E INTERSUBJETIVIDAD: UNA MIRADA CULTURAL. *Educere*, 12(43), 689-695. Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/356/35614570004.pdf>
- Guzmán Orellana, G., & Mendiá Azuke, I. (19 de Octubre de 2009). Boletín electrónico Instituto de Estudios sobre Desarrollo y Cooperación Internacional. *El movimiento de mujeres en América Latina*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, M. (2014). *Metodología de la investigación*. México: McGraw Hill.
- Interiano, C. (2003). *Semiología y comunicación*. Guatemala: Editorial Estudiantil Fenix.
- Interiano, C. (2004). *Manual del discurso político*. Guatemala.

- Izuzquiza, I. (1990). *La sociedad sin hombres, Niklas Luhmann o la teoría como escándalo*. Barcelona: Anthropos.
- Jakobson, R. (1984). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel.
- Kant, I. (1978). *Antropología en sentido práctico*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Barcelona: Arco.
- Krause, M. (1995). La investigación cualitativa: un campo de posibilidades y desafíos. *Revista de temas de educación*, 7, 19-39. Obtenido de <http://files.mytis.webnode.cl/200000020-f1c75f2c42/Krause,%20M.%20La%20investigaci%C3%B3n%20cualitativa,%20un%20campo%20de%20posibilidades%20y%20desaf%C3%ADos.pdf>
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.
- León, G. (2011). *Estudios de la Comunicación. Estrategias metodológicas y competencias profesionales en Comunicación*. México: Pearson educación.
- Lévi-Strauss, C. (1995). *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- Littlejohn, S. (2009). *Encyclopedia of communication theory*. California: Sage.
- Lopera, J. D., Ramírez, C. A., Zuluaga, M. U., & Ortiz, J. (2010). El método analítico como método natural. *Nómadas. Crítica Journal of Social and Juridical Sciences*, 25(1). Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/181/18112179017.pdf>
- Lozano, A. (2005). La comunicación (visual) vista desde la Sociología. Una aproximación. *Investigación universitaria multidisciplinaria*(5), 51-56.
- Macgowan, K., & Melnitz, W. (1964). *Las edades de oro del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mendoza García, J., & González Pérez, M. (2006). Enfoques Contemporáneos de la Psicología Social en México : de su génesis a la ciberpsicología. *Athenea digital*, 9.
- Mendoza, F. (2017). La clasificación de los signos según Peirce: un breve recorrido. *Semiótica*.
- Ministerio de Educación de Perú. (2007). Historia del teatro. *Infoartes*.
- Morris, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós.
- Noelle-Neumann, E. (1995). *La espiral del silencio*. Barcelona: Paidós.
- Oliva, C. (2002). Apuntes sobre historia del teatro. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*(27), 15-80.

- Parra, J. D. (2014). La imagen y la esfera semiótica. *Iconofacto*, 10(14), 76-89.
- Peirce, C. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Pineda de Alcázar, M. (2001). Las teorías clásicas de la comunicación: bALANC. *Opción*, 17(36), 11-29.
- Rodríguez, C. (2012). *Psicología social*. México: Red tercer milenio S.C.
- Rousseau, J. J. (2000). *Emilio o de la educación*. Madrid: EDAF.
- Salgado Lévano, A. C. (2007). Investigación cualitativa: diseños, evaluación del rigor metodológico y retos. *LIBERABIT*, 71-78.
- Saussure, F. (1945). *Curso de Lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Scott, J. W. (2008). *Género e Historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Shannon, C. E., & Weaver, W. (1964). *The mathematical theory of communication*. Illionis: The University of Illionis Press.
- Sistema de las Naciones Unidas en Guatemala. (2014). *Guatemala: Análisis de situación del país*. Recuperado el Marzo de 2021, de <https://onu.org.gt/wp-content/uploads/2016/04/Estudio-de-Situacion-Guatemala.compressed.pdf>
- Solórzano, C. (2013). *Tríptico*. México: Fondo de cultura económica.
- Stubbs, M. (1983). *Discourse Analysis: The sociolinguistic analysis of natural language*. University of Chicago Press.
- Tadeusz, K. (1997). *El signo y el teatro*. España: Arco.
- Tristán, F. (1977). *Unión Obrera*. Barcelona: Fontamara.
- Ubersfeld, A. (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Urbina, C. (2006). TEATRO, ESTADO Y PROMOCIÓN CULTURAL EN GUATEMALA (1875-1921). *Anuario de Estudios Centroamericanos*, 32, 81-95. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/5075881.pdf>
- Valdettarro, S. (2015). *Epistemología de la comunicación: una introducción crítica*. Buenos Aires: URN Editora.
- Valdivieso, M., & García, C. T. (2005). Una aproximación al Movimiento de Mujeres en América Latina. De los grupos de autoconciencia a las redes nacionales y trasnacionales. *Observatorio Social de América Latina*, 41-56.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una Teoría de la Discursividad*.

Barcelona: Gedisa.

Viñas Piquer, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.

Zavala, L. (2009). La traducción intersemiótica en el cine de ficción. *Revista Científica Multidisciplinaria de Prospectiva*, 47-54.

Zecchetto, V. (2012). *Seis semiólogos en busca del lector*. Buenos Aires: La Crujía.

Anexos

Anexo 1. Guía de análisis semiótico teatral



Universidad de San Carlos de Guatemala
Escuela de Ciencias de la Comunicación
Licenciatura en Ciencias de la Comunicación
Trabajo de Grado
Xiomara Pamela del Pilar Calderón Motta



ANÁLISIS SEMIOLÓGICO TEATRAL

1. Datos generales del texto dramático

Nombre de la obra:	
Autor:	
Personajes:	
Temas:	
Contexto:	

Estructura episódica

- Forma:
- Intriga:

2. Tiempo

Diegético	
Escénico	
Patente	

Nexos	
Interrupción	Transición
Pausa	Suspensión
Elipsis	Resumen

Orden	Anacronía / crónico
	Regresión
	Anticipación

SIGNIFICADO DE TIEMPO:

3. Espacio

Escena

- Abierta
- Cerrada

Planos

Diegético	
Escénico	
Patente	

Estructura:

- Espacio único
- Espacios simultáneos

Signos

Decorado	Verbal	Vestuario	Sonoros

SIGNIFICADO DE ESPACIOS

4. Personajes

Nivel de participación de personajes

Escena / Personaje	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

Atributos de los personajes

Personaje	Caracterización	Funciones	Acciones	Jerarquía

SIGNIFICADO DE PERSONAJES:

5. Visión

Ilusionismo	Antilusionismo

Objetividad	Subjetividad

Conclusión

Anexo 2. Modelo de fichas bibliográficas de resumen

Autor: Colección: Género:	Título
Temáticas	
Resumen	