

Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua

UNAN-Managua

Facultad de Humanidades y Ciencias Jurídicas

Filología y Comunicación

FILCOM



Trabajo monográfico para optar la titulo de Licenciado en Filología y Comunicación.

Tema: Análisis Estructural y Temático de la obra “Las Muñecas También se Mueren” del dramaturgo Isidro Rodríguez Silva.

Autor: Ba. María Auxiliadora Solís Espinoza.

Tutora: Msc. Anielka Carballo.

Managua, 16 de julio de 2013

Dedicatoria.

En primer lugar, dedico este trabajo a Dios quien me brindo la sabiduría para alcanzar una de las metas más importantes en mi vida: mi formación profesional. A mis padres por haberme instruido en el camino de la vida y por su lucha constate para hacer de mí una persona útil en la sociedad. A mis maestros por guiarme en el camino del conocimiento, especialmente a mi tutora Msc. Anielka Carballo quien me apoyo de manera incondicional durante el proceso de creación del presente trabajo y a mi maestra Dr. Mayra Bonilla por haberme enseñado a amar el teatro. Del mismo modo a cada una de las personas que colaboraron para hacer que mi pasión por el teatro se materializara en esta monografía.

Tema:

Análisis Estructural y Temático de la obra " Las muñecas También se Mueren"

Índice	pág.
1. Introducción.....	4
2. Objetivos	8
3. Marco teórico.....	9
3.1.La Dramaturgia Nicaragüense.....	9
3.1.1. Teatro Colonial.....	9
3.1.2. El Güegüense, primera obra de teatro en Nicaragua.....	9
3.1.3. Inicios de la dramaturgia nicaragüense.....	10
3.1.4. El teatro costumbrista.....	12
3.1.5. El impulso del movimiento de vanguardia.....	12
3.1.6. Teatro contemporáneo.....	14
3.1.7. Teatro en los años 80.....	16
3.1.8Teatro en los años 90.....	16
3.1.9. Dramaturgos actuales (2000 – 2010).....	17
3.2. Composición estructural de la obra dramática.....	19
3.2.1. Consideraciones de la obra teatral.....	19
3.2.2. La literatura dramática.....	19
3.2.3. Planos de la comunicación teatral.....	20
3.2.4. Elementos de la estructura dramática.....	21
3.2.4.1. Espacialidad.....	22
3.2.4.2. Temporalidad.....	22
3.2.4.3. Personajes.....	23
3.2.4.4 Conflicto.....	23
3.2.4.5 Trama.....	23
3.2.4.5 Trama.....	23
3.2.5. El personaje.....	23
3.2.5.1 El personaje del siglo XX.....	24
3.2.5.2. Los modelos de personajes.....	24
3.3. El Discurso Teatral.....	25

3.3.1. Forma de los parlamentos	25
3.4. Representación virtual de la obra dramática.....	28
3.4.1. La Semiología del teatro.....	29
3.4.2. El teatro como objeto semiológico.....	29
3.4.5. Los signos no lingüísticos.....	30
3.4.6. Análisis de la dimensión sintáctica.....	31
3.5. Biografía del autor.....	31
3.5.1. Rodríguez y el Teatro.....	32
3.5.2. Obras publicadas.....	32
3.5.3. Como promotor cultural.....	32
4. Preguntas directrices.....	32
5. Diseño metodológico.....	33
6. Análisis de la obra “Las Muñecas También se Mueren “.....	35
6.1. Estructura Dramática de la obra “Las Muñecas también se mueren”.....	35
6.2. Elementos de la estructura dramática.....	38
6.2.1. Planos de la comunicación teatral.....	37
6.2.2. El espacio.....	41
6.2.3. El tiempo.....	42
6.2.4. El Conflicto.....	43
6.3. Análisis sintáctico de la obra “Las Muñecas También se mueren”.....	44
6.4. La representación virtual de la obra.....	47
6.5. Eje temático de la obra “ Las muñecas también se mueren”.....	57
6.6. Conclusiones.....	60
7. Bibliografía.....	62
8. Anexos.....	64

1. Introducción

El teatro ha dado al hombre la oportunidad de verse reflejado con sus aciertos y sus desaciertos, con sus pasiones, sus amores, sus odios, sus esperanzas, sus frustraciones, en fin lo ha acompañado desde siempre, pero lastimosamente en nuestro país las nuevas generaciones no hemos sabido apreciar este arte que tantos honores le ha dado a nuestra nación , ya que las pocas personas que se han dedicado al teatro , ya sea como dramaturgo, actores o directores han destacado a tal grado que Nicaragua ocupa un lugar representativo a nivel latinoamericano, sin embargo en nuestro país pasan desapercibidos.

Nuestra nación cuenta con obras teatrales que se han convertido en clásicos de la literatura como es el caso de La Chifonía Burguesa, La Novia de Tola, Por los Caminos van los campesinos, Doña Ana no está aquí, entre otras. Este trabajo investigativo tiene como propósito destacar la importancia del teatro como arte y como eje educativo. En la antigüedad los grandes emperadores educaban a su pueblo mediante la representación de obras teatrales de ahí que el carácter educativo de este arte sea tan eficaz. Sin embargo en nuestro país se ha dejado de un lado al arte escénico relegándolo al simple espectáculo. En la educación secundaria apenas se aborda como un contenido teórico en la clase de Lengua y Literatura en los niveles de séptimo a noveno grado, en los últimos años el Ministerio de Educación ha incluido una nueva asignatura al programa educativo llamada Expresión Cultural y Artística (ECA) cuyo objetivo es impulsar el arte y la cultura en los estudiantes, en esta se dedica una unidad al teatro el problema reside en que los profesores que imparten la materia no son conocedores del arte dramático por lo que se limitan a abordarlo únicamente de manera teórica lo que provoca el desinterés de los alumnos por la clase. En cuanto a la universidad, no existe el teatro como carrera sino que se reduce a talleres extra clases que por lo general son promovidos en el área de extensión cultural y a los que se integran jóvenes de todas las carreras que creen tener dotes artísticos; cabe señalar que los talleres universitarios son los que más están promoviendo el teatro en nuestro país en los últimos años, luego de pertenecer a estos los jóvenes se motivan para inscribirse en la Escuela Nacional de Teatro “Pilar Aguirre”. Por esta razón se realizó este trabajo monográfico para dejar un legado e impulsar las investigaciones en las nuevas generaciones, pues en nuestra Alma matter son pocos los trabajos dedicados a este arte.

En este sentido, la importancia de realizar investigaciones en el campo literario es debido a que en la literatura podemos encontrar no solo temas fantásticos, imaginarios que nos sirven para soñar con mundos desconocidos; sino que también a través de la literatura

podemos rastrear la historia del hombre desde su creación, sus vivencias, sus aciertos, sus errores, su manera de amar, de odiar, de sentir.... La literatura y en particular el teatro nos muestra lo que éramos, somos y seremos.

Sin embargo, antes de iniciar con el análisis de la obra “Las Muñecas también se Mueren” del dramaturgo nicaragüense Isidro Rodríguez Silva debemos tener algunas nociones generales acerca del teatro, según Alonso de Santos (2007) es una forma de comunicación artística que se ha logrado a lo largo de los tiempos hasta nuestros días y que ha sido modificado en cada época por acuerdos y modas estéticas. Ahora bien, siempre se ha tenido la idea de ver al teatro como espejo de los conflictos humanos, Alonso de Santos (2007) el esquema de la escena teatral es:

_ Un personaje tiene un deseo, y se enfrenta a algo o alguien que le impide realizarlo. (p. 28)

Este esquema no ha variado a lo largo de la historia del teatro, desde la tragedia griega hasta nuestros días. En nuestra vida tenemos una serie de deseos (objetivos, metas), que se enfrentan a la realidad y al status que nos dificulta conseguirlos. A partir de ahí surge esa lucha por intentar vencer esas barreras. El teatro se nutre básicamente de esa batalla existencial del ser humano. Veamos como define Hegel, en su estética, citado por Alonso de Santos (2007), esta lucha dramática como centro del hecho teatral:

El objetivo del drama consiste en representar acciones y condiciones humanas actuales, haciendo hablar a los personajes de lo que se trata. Pero la acción dramática no se reduce a la tranquila y simple realización de un objetivo determinado; al contrario, se desarrolla en un medio hecho de conflictos y colisiones, y esta expuesto a las circunstancias, las pasiones, los caracteres que los rodean o que se oponen. A su vez, estos conflictos y colisiones engendran acciones y reacciones que, en un momento dado, provocan al apaciguamiento necesario.

Han cambiado las formas artísticas, las estructuras y los lenguajes con los que estos conflictos y argumentos se ponen en escena desde el nacimiento del teatro a hoy, pero el elemento principal del hecho dramático sigue siendo el mismo, el choque entre la realidad y el deseo que configura nuestra personalidad, y la de personajes en escena.

En el caso de la obra “Las Muñecas también se Mueren” del dramaturgo Isidro Rodríguez Silva, analizaremos la estructura dramática de la misma partiendo de los preceptos expuestos por los estudiosos del teatro sobre los tipos de estructura dramática que debe tener una obra de teatro desde las formas clásicas hasta las contemporáneas. Esta obra en si presenta una organización poco convencional, por un lado, conserva la exposición de

hechos que estipula lo tradicional con su introducción, nudo y desenlace. Los lectores o espectadores de una obra de teatro esperan encontrar en los primeros momentos de esta el planteamiento de la misma ¿de qué trata? ¿De dónde vienen los personajes? ¿Qué lo que les motiva? ¿Cuáles son sus metas? ¿Cuál es le tema? En la obra de Rodríguez el lector se encuentra con tres historias donde se plantean situaciones, temas, conflictos diferentes pero que en el fondo están ligadas entre si por las relaciones de sus personajes. La acción empieza en una sala de teatro donde aparece entre el publico una Niña arapienta que empieza a agredir verbalmente los espectadores y luego hace mutis. Posteriormente, aparecen en el escenario los maniqués de Romeo y Julieta declarándose su amor, de pronto estos explotan y aparecen en escena cuatro Cómicos que empiezan una discusión aparentemente absurda sobre el hombre y sus diferentes formas de enfrentar el amor en las distintas épocas. Luego estos toman vestuario y empiezan a transformarse en los personajes que representaran la primera situación. Nos muestra un ambiente de oficina donde un jefe déspota reclama a su contador el no haber maquillado los estados financieros de la empresa antes de la auditoria que realizarían empleados del gobierno. También nos da cuenta de la relación que sostiene el Jefe con su secretaria quien se involucra con este a pesar de sentir repulsión hacia el mismo. La siguiente situación se desarrolla en la casa del contador quien al sentirse presionado por su jefe le propone a su esposa que seduzca al jefe de los auditores para que este no denuncie las anomalías de la empresa, la mujer reacciona indignada y empieza una fuerte discusión entre la pareja donde ambos se acusan de ser infieles, al final el hombre termina golpeando a la mujer y se va de la casa. En ese momento inicia la tercera situación que tiene lugar en el cuarto de la Niña, hija del matrimonio, ella es la principal victima de todos los conflictos anteriores pues es maltratada por su madre y además abusada por el amante de esta. La madre ofuscada por el pleito con el contador hace caso omiso a las advertencias de la niña y la acusa de ser mentirosa y le pega. La niña toma su muñeca y desahoga en ella todo su dolor, hasta terminar destrozándola. Los Cómicos que han presenciado los hechos interrogan a la pequeña y ella responde que mato a la muñeca porque “Las Muñecas También se Mueren”. Cabe señalar que el personaje de la Niña es interpretado por la Chiquilla que aparece entre el publico en la primera escena. Además, es necesario subrayar que al finalizar cada cuadro hay una intervención de los cómicos donde abordan diferentes temáticas. Sin embargo, en su estructura formal no encontramos la típica división de las obras antiguas que solían dividir las obras en tres actos anunciados por la caída del telón, en esta obra el dramaturgo no marca el inicio el final de los cuadros de manera explicita, en la obra encontramos un único acto, subdividido en tres cuadros donde cada uno expone una situación diferente, el final de cada cuadro esta marcado por la intervención de los cómicos que al concluir cada situación salen del

personaje que interpretan y retoman al cómico. Todos estos detalles los observaremos detenidamente en el capítulo dedicado a la estructura de la obra.

Por otro lado, en este trabajo razonaremos sobre las temáticas expuestas por el autor a través de los personajes. Frente a los avances tecnológicos, el desarrollo acelerado de los medios de comunicación masivos, los grandes poderes de multinacionales, el auge de la globalización y la información mundial instantánea el hombre del siglo XXI se convierte poco a poco en un simple espectador. Todo esto afecta directamente al teatro puesto que este se nutre de las peripecias de los humanos, por tal razón podemos hablar hoy en día de un teatro con una nueva subjetividad donde el dramaturgo se refugia en su interior y busca en el terreno de lo personal. Así se proponen como temas de nuestra época aquellos que afectan la realización personal del individuo: el amor, la desesperanza, la relación con los bienes materiales, el sexo, la violencia, la agresión, el derecho al “NO” y a la razón individual, la formulación de pilares éticos nuevos y la elaboración de una nueva esperanza. El teatro es el terreno ideal para las crisis y los cuestionamientos ya que se alimenta de ellos, los dramaturgos hacen un esfuerzo por recoger en sus obras las problemáticas de estos tiempos, sus conflictos y contradicciones. Isidro Rodríguez muestra en su dramaturgia los principales males que aquejan a la sociedad actual.

Como se mencionó anteriormente todas las temáticas son materializadas por los personajes a través de sus parlamentos. Del mismo modo que los temas del teatro son acordes con los problemas de nuestro siglo también lo son sus personajes, en las Muñecas también se Mueren el personaje tiene siempre algo en común con el espectador ya que el autor trata de hacerles ser peculiar para que sin dejar de ser reconocible, sea interesante. Y le hará vivir un “Rol”, es decir, un recorrido hacia sus metas, dándonos al final, con el desenlace, un punto de vista sobre el aquí y el ahora, significativo y sobre todo clarificador.

2. Objetivos

General:

Analizar los elementos constitutivos presentes en la estructura dramática, así como los ejes temáticos abordados en la obra “Las Muñecas También se Mueren” del dramaturgo Isidro Rodríguez Silva.

Específicos:

- ✚ Describir la composición estructural de la obra “Las Muñecas También se Mueren” a partir de la identificación de cada uno de los elementos constitutivos de la estructura dramática.
- ✚ Realizar un análisis sintáctico de la obra objeto de estudio partiendo del reconocimiento de los hechos significantes que desarrollan la trama de la obra “Las Muñecas También se Mueren”.
- ✚ Analizar el discurso de los textos dramáticos mediante la identificación de los principales ejes temáticos planteados en la obra “Las Muñecas También se Mueren”.
- ✚ Determinar los rasgos característicos tanto físicos como psicológicos de los personajes y su relación con la temática
- ✚ Indagar la visión del dramaturgo a través de la creación de la representación virtual de la obra “Las Muñecas También se Mueren”

3. Marco teórico

3.1. La Dramaturgia Nicaragüense

La dramaturgia en nuestro país no es muy prolifera en comparación con la narrativa y la poesía. Los autores que se han dedicado a escribir obras de teatro lo han hecho de forma discontinúa y muchas veces no logran publicar sus trabajos. Si damos un vistazo a los libros de la historia literaria nicaragüense nos damos cuenta que el teatro es como la cenicienta de la literatura nacional. La poca publicación de obras teatrales dificulta establecer periodos de la dramaturgia nicaragüense, desde el teatro precolombino hasta nuestros días.

3.1.1. Teatro Colonial.

Los orígenes de nuestro teatro colonial se reducen a simples espectáculos con el fin de divertir, estos tenían lugar, generalmente, antes de las bebederas en los aniversarios de la muerte de algún Cacique o en el culto a las divinidades agrarias. Entre ellos el más conocido es “El Volador”, introducidos por los náhuatl.

3.1.2. El Güegüense, primera obra de teatro en Nicaragua.

El teatro latinoamericano cuenta con tres obras teatrales que marcan los antecedentes de este arte en nuestro continente. Estas son: El Rabinal Achí, El Ollantay y El Güegüense, esta última “La más rica, la más auténtica, e importante del mestizaje cultural” Matuz (2009).

El primero que tiene conocimiento de El Güegüense, según Matuz (2009), fue el nicaragüense Juan Emilio de la Rocha, pero quien lo descubrió fue el alemán Carlos Herman Berendt, en la ciudad de Masaya, en 1874. Fue publicada por el doctor Daniel Garrison Britton en 1883 con el título **“the Güegüense; a comedy Ballet in the Nahuatl-Spanish dialect of Nicaragua.”**

Desde entonces son muchos los estudiosos que han dedicado su tiempo a desentrañar la obra cumbre de la literatura nicaragüense y Patrimonio Intangible de la Humanidad.

La llegada de los españoles a nuestro territorio transformó la vida de los habitantes, lo mismo ocurre con el naciente teatro. Matuz (2009) afirma que:

Nuestro insipiente teatro colonial, que tiene su origen en el español, es de carácter religioso y a la iglesia debemos la introducción de las formas del teatro medieval en el arte indio, particularmente con las pastorelas, las posadas, los coloquios, las loas, los pasos y otros motivos religiosos o bíblicos (p. 77)

Aunque no se puede hablar de un teatro precolombino nicaragüense propiamente, tenemos conocimientos que en nuestras provincias se realizaban danzas de carácter dramático, acompañadas de cantos y recitaciones en prosa. Matuz (2009) nos ofrece una clasificación que hace el doctor Briton de dichas danzas:

-Danzas sencillas

-Danzas con cantos

-Danzas con recitaciones en prosa

-Recitaciones escénicas con música, ballet, diálogos y trajes.

La acción de estas danzas tenía lugar en plazas. En ellas los indios tenían la costumbre de referir oficios. La pieza terminaba con un mitote o mojiganga en las que todos participaban.

Estas danzas no poseían unidades teatrales, en consecuencia el tiempo es ilimitado y la actuación obedecía a una especie de coreografía colectiva. Se daba a menudo el truco humorístico de hacerse el sordo y se usaba la máscara, elementos presentes en el Güegüense.

Ordoñez (1992) afirma que:

Tratase de una farsa o comedia bailete sumamente curiosa por su estructura bilingüe y por las características vernáculares de su temática, situada más allá de la influencia impuesta por la religiosidad operante en esa época de hierro, cuando el indio puro y devenido mestizo estaba siendo moldeado en su expresión y sus costumbres, a fin de adaptarlo a las normas colectivas típicas de la naciente era colonial o Medieval americano. (p. 8)

En este sentido, El Güegüense representa el momento crucial en que el indígena comienza a absorber, con capacidad bastante primitiva, las primeras influencias del teatro popular.

3.1.3. Inicios de la dramaturgia nicaragüense

Arellano (1981) explica que la primera obra dramática aparece en nuestro país aproximadamente en la época de la independencia como resultado de la orientación ideológica y libresco de la época. Su autor era Francisco Quiñonez Susin y se titula "Sitio de la Rochela". Agrega que Darío intentó escribir teatro con el sainete "Cada Oveja" (1886), antes de salir de Chile. Otro autor que menciona Arellano es Miguel Larreynaga, quien esbozó una comedia malograda titulada "El quebrado ganancioso", aunque es pobre en elementos teatrales lleva implícitas informaciones propias de la Guatemala independentista.

En 1870 se realizan nuevos intentos en el campo de la dramaturgia nacional. Luciano Hernández un salvadoreño radicado en Nicaragua publicó en la ciudad de León una obra

con el título “Las candidaturas”. Arellano (1997) escribe a propósito: “Hernández reflejó muy bien la mentalidad liberal leonesa en ese agitado momento eleccionario, tratando de ridiculizar a Chamorro y a su círculo aristócrata, naturalmente era partidario de Buenaventura selva candidato de la tendencia liberal”

Según Mairena, Mendieta, Gutierrez (2010)hay que considerar otro intento de escritores durante la época, se trata de unos jóvenes leoneses entre ellos Cesáreo Molina con la obra “Alemania y Nicaragua”, pieza que no logró ser conservada. El argumento del drama consiste en la ridiculización del famoso conflicto diplomático Eisentunk-Leal.

En este mismo contexto se conocen otros intentos aunque sus textos se hayan perdido, entre estas se pueden mencionar: Don Ruperto y Doña Bambolla, escrita por Procopio Vado y Zurrizana tragedia de 17 actos en prosa y versos; Carlos el tartamudo, de Pedro Ortiz, ensayista y polemista nacido en Ocotol en 1859.

Posteriormente, otras tres obras se inscriben en la historia de la dramaturgia nicaragüense bajo la autoría de Manuel Blas Sáenz, quien las dedica a los mártires del absolutismo, estas son-. “Al borde del abismo”, “Lucila de Ángel caído”, “Arturo Montiel”. Arellano (1997) asegura que la primera tuvo la suerte de ser impresa en 1888, de la segunda sólo se sabe que era una tragedia.

Carlos A García escribió el sainete “Lo que vale una lotería”y después “El escalafón de Don Gustavo”, esta último es una burla que utiliza Gustavo Alemán para clasificar socialmente a las personas y personalidades de la ciudad.

Luego de estos primeros intentos hay un vacío en la producción dramática nicaragüense hasta la aparición de “La Rifa” de Anselmo Fletes Bolaños. En ella se aprecia un buen ejemplo de sátira a la corrupción administrativa y a los prejuicios sociales de la Nicaragua de inicios del siglo XX.

Después de está comedia aparecen las obras de Manuel Rosales, el primer dramaturgo nicaragüense Como lo nombró Arellano (1991).este dedicó gran parte de su producción literaria al género dramático, creando por lo menos el teatro modernista, saturado de ambientes galantes y cosmopolita. Veamos el siguiente cuadro:

Autor	Obras publicadas	Obras no publicadas
-------	------------------	---------------------

Manuel Rosales	Voces de terciopelo y Cristal (1926). La danzarina mágica (1932). Ópalos de Safre (1933) La Cortesana de Boston Bar.	-Imposible. -Alegría dolorosa. -Humos de Reina. -Andar siempre andar, (drama)
----------------	---	--

3.1.4. El teatro costumbrista

Seguidamente del aporte de Rosales aparece el teatro costumbrista que se caracteriza por la descripción de usos, costumbres, modos de vida y personajes típicos de la época. Aquí destacan los autores abajo descritos:

Autores	Vida	Obra
Adolfo calero Orozco	Narrador nicaragüense. Nació en Managua el 17 de febrero de 1899. Fue miembro de la Academia Nicaragüense de la Lengua. Falleció el 25 de septiembre de 1980.	-Falda pantalón 1922. -4 obras de teatro 1972.
Hernán Robleto	Dramaturgo, novelista, narrador, ensayista nicaragüense, fundador del teatro costumbrista. Nació en Camoapa el 17 de octubre de 1892. Falleció el 17 de febrero de 1971.	-La rosa del paraíso 1920. -El milagro 1921. -La señorita que arrojó el antifaz 1928. -Tres dramas 1928: la cruz de ceniza, la niña soledad, muñecos de barro.

3.1.5. El impulso del movimiento de vanguardia

Inicia en 1927 cuando se efectúan las conversaciones entre José coronel Urtecho y Luis Alberto cabrales. Se desarrolla en abril de 1931 hasta 1933. Fue único en centro América. Entre sus características generales están: carácter de grupo, precocidad creadora, promoción generacional, actitud polémica, ruptura con el pasado literario inmediato, revisión de valores.

Entre sus amplios planes estaban la formación de autores, pero de todo ello solo quedaron algunas obras señeras de la literatura nicaragüense.

Autores	Vida	Obras publicadas
José coronel Urtecho	Poeta, traductor, ensayista, crítico, narrador, autor teatral e historiador nicaragüense. Nació en Granada el 28 de febrero, tras recibir varios reconocimientos falleció el 19 de mayo de 1991.	-Chinfonía burguesa 1957. -La petenera 1931.
Pablo Antonio cuadra	Poeta, ensayista, dramaturgo y crítico nicaragüense. Nació en Managua el 4 de noviembre de 1912. Falleció el 2 de enero 2002.	-Por los caminos van los campesinos 1936. - La Cegua, 1950. -El coro y la mascara 1991, que contiene tres piezas: "Death" " Johann Mosteaga " un muerto pregunta por julia". -El árbol seco y Satanás entra en escena 1938.
Alberto Ordoñez Argüello	Poeta y autor de teatro, narrador y ensayista. Nació en Rivas el 16 de mayo de 1914, protagonizó la vitalización teatral que promovía el movimiento de vanguardia.	-La novia de tola 1941. Nuestra mejor comedia después del Güegüense.
Enrique Fernández morales	Poeta, autor teatral y narrador, nació en Granada el 25 de diciembre de 1918. Pablo Antonio cuadra lo llamó "habitantes de los cinco continentes del arte", falleció en noviembre de 1982.	-El milagro de granada 1956. -La niña del rio 1960. -El vengador de la concha 1962. -Judas 1970.

Así pues, el impulso renovador que el movimiento de vanguardia la infundió al teatro nicaragüense, ha sido hasta el momento el mayor aporte que se le ha hecho a este arte. Hay quienes retoman a los siguientes autores dentro de este movimiento:

Autor	Vida	Obras publicadas
Horacio peña	La primera actriz Socorro Bonilla, fue una de sus principales impulsoras.	-El sepulturero 1968. -El cazador 1974. -El hombre 1970.
Octavio Robleto	Poeta y dramaturgo nicaragüense, nació en Camoapael 20 de agosto de 1935. Estudió derecho en la UNAN-León. falleció el 8 de octubre de 2009 en Managua	-Por aquí paso un soldado 1975. -Doña Ana noestaaquí 1977. -Teatros para niños 1984. -Rafaela herrera 1997 -Siete días de teatro nicaragüense 1998.

3.1.6. Teatro contemporáneo

El teatro del absurdo es una tendencia del teatro que germinó en Francia en los años 50, difundióse por Europa y América. Rolando Steiner y Alberto Icaza representativos de una concepción de una tendencia que se gesta en esta geografía fusionándose con una realidad absoluta diversa. Cabe señalar, que en esta tendencia se incluye a Isidro Rodríguez, César Paz y Pedro Quiroz como dramaturgo jóvenes del absurdo tardío. En el siguiente cuadro se detallan también sus obras dramáticas:

Autor	Vida	Obras publicas
Rolando Steiner (1936-1987)	Dramaturgo y crítico de teatro y cine. Nació en Managua el 25 de diciembre de 1936. Fallece en Managua el 18 de enero de 1982.	-Judith 1959. -Antígona en el infierno 1958. -Un drama corriente 1960. -La pasión de Helena 1962. -La puerta 1964. -La mujer deshabitada 1975. -La agonía del poeta 1977. -Estado de culpa 1977. -La noche de Wiwili 1982.

		-La historia de bruce 1983. -La paz en la sombra 1948.
Albero Icaza	Autor de teatro, crítico de arte y ensayista nicaragüense, nació en León el 6 de septiembre de 1945.residió en Costa Rica hasta su fallecimiento el 2 de junio del 2002.	-Nosotros 1964. -Escaleras para embrujar siglos 1970. -Ancestral 66, 1965. -Asesinato frustrado 1968. Obtiene reconocimientos en festival centroamericano de teatro universitario con la puesta en escena de la Msc. Mayra Bonilla con el grupo de teatro de la UNAN-Managua (TEUNAN). -Aquí siempre hace calor 1975.

El teatro nicaragüense ha sufrido las consecuencias del abandono en que lo ha sumido el contexto político social que vive el país desde hace más de tres décadas. Después de la generación del 60y50 no se puede hablar de una generación particular en este arte, sino de autores contemporáneos. Durante este periodo son pocos los escritores que dedican su quehacer a la concepción de obras dramáticas.

En este sentido, el futuro del arte dramático en Nicaragua no es muy alentador "Luchar por el teatro en Nicaragua, es querer reanimar un cadáver " expresa Alfredo Valessi (2004)

Autor	Vida	Obras publicadas
Alfredo Valessi	Autor de teatros y narrador nicaragüense, es el nombre literario de Alfredo valez Rodríguez Moreira. Nació en Managua el 16 de juniode 1925. Director de la escuela nacional de teatro" Pilar Aguirre " entre 1990-1996. Aislado de cualquier generación o grupo, su teatro es ideológico.	-El cepillo y la pelota 1992. -teatro de la ira (la oscuridad raíz del grito, destino manifiesto, el predicador) 1990. - Una pieza y dos absurdos (situación, cazadores de moscas, ensalada de metafísica) 1997.

3.1.7. Teatro de los años 80.

La revolución popular sandinista significó un nuevo soplo para la actividad teatral nacional. En este contexto se activó un movimiento escénico de aficionados de todos los rincones del país donde se destacó la zona rural, principalmente los jóvenes. Cuadra (1993, cita en Moreira et la, 2010, p26) sostiene que "El triunfo de la revolución popular sandinista abrió libre cause al trabajo cultural que la dinastía somocista había sofocado y encerrado herméticamente por temor." El argumento de estas obras se refiere a una reivindicación social".

Arellano (1997) cita algunos títulos "La alfabetización, Las malicias populares, El enemigo, Somos responsables, Levantamos la producción, Aplastemos la contra revolución

3.1.8. Teatro en los años 90.

El evento que marcó a la dramaturgia Nicaragüense en los años 90 fue la celebración del "I Festival de Teatro Rubén Darío". En el periodo comprendido entre el 08 de junio al 02 de Julio de este año. En este se dieron a conocer las obras de escritores nacionales. Cabe señalar, que en el evento se presentaron los trabajos dramáticos de autores que ya tenían un lugar en la historia de la literatura Nicaragüense como es el caso de Pablo Antonio Cuadra con su obra "Johana Mosteaga 1990" y "La Cruz de Ceniza" de Hernán Robleto. Los dramaturgos que se inscriben en esta década son:

Autor	Vida	Obra Dramática
Blanca Rojas	Novelista y autora de teatro Nicaragüense, nació en Diriamba el 03 de octubre de 1935.	La soledad tiene un nombre (1991).
Carlos Maturana	Joven autor Nicaragüense su vocación por el teatro surge a inicios de los 90.	Una Mujer desolada. La casa de los balcones.
Arístides Rosales	Joven autor, escritor y director de teatro Nicaragüense.	Liquen (1990).

En este grupo de dramaturgos también se ubica Isidro Rodríguez Silva a quien dedicaremos un capítulo especial.

Arellano (1997) cita algunos títulos “La alfabetización, Las malicias populares, El Enemigo, Somos irresponsables, Levantamos la producción, Aplastemos la contra revolución Liberación obreros y campesinos, Los pueblos son como los volcanes, El proyecto no murió, La virgen que saluda”. Sin embargo son dos los autores que sobresalen:

Autor	Vida	Obra
Jesús Miguel Blandón (Chuno).	Nació el 13 de septiembre de 1940 en San Rafael del Norte. En 1959 ingresó a la UNAN – León. De 1962 a 1966 fue redactor del diario Universal.	El tren de las seis (1982). El más querido (1983). El Nacatamal de oro (1984).
Jaime Alberdi	De origen español y con nacionalidad Nicaragüense. Era un escritor dramaturgo, En 1963 escribió “El hombre y su dinastía”. Falleció el 06 de enero del 2011.	Ciclos. Los blancos gatos de la laguna negra. Abordo. El juicio. El premio. La Tumba. La visita.

3.1.9 Dramaturgos actuales (2000 – 2010).

La dramaturgia en nuestro país ha sido uno de los géneros menos explotados razón atribuida a distintos fenómenos tanto socio-económicos como culturales. No obstante, contamos con un grupo de escritores que por estar vinculados íntimamente con las artes escénicas han dedicado su tiempo a la concepción de obras dramáticas. Aquí presentamos una reseña de los hombres y mujeres que han escrito teatro en la última década pero que por varias circunstancias no han publicado sus trabajos:

Autor	Vida	Obra
Luis Harold Agurto	Dramaturgo y actor Nicaragüense. Egresado de la Escuela Nacional de Teatro Pilar Aguirre. Actualmente ejerce la docencia en dicho centro de artes.	El árbol de almendras. Doña Consuelito. Inminencia. Mírame a los Ojos. Gajes del oficio. (Nov. 98 abril 2007). Fin de siglo (Nov. 2005). Al final de la cuerda (Marzo – abril 1999, sept. – octubre 2004). Salgamos una vez más a escena.
Gloria Elena Espinoza.	Escritora, dramaturga, teatrística y cantante nacida en León. A diferencia de los otros autores sus obras han sido publicadas.	Gritos en Silencio, incluye: Desesperación, Espinas y sueños y El Espantapájaros (2006). Stradivarius (2007). Noche Dramática.
César Paz	Nace en Managua en 1964. Estudia en la Escuela Nacional de teatro (ISA) La Habana Cuba. A su retorno funda el Teatro Estudio.	Espera Clow Espera. En colaboración con Pedro Quiroz.
MICK Sarrias	Joven Dramaturgo, director y actor Nicaragüense. Fundador de una nueva corriente denominada “Teatro Posthumano”.	Muerte arriba. Pájaro negro. La Juguetería.

3.2. Composición estructural de la obra dramática

En palabras de José Luis de Santos (2002) entendemos por estructura dramática un modelo organizado de relaciones entre diferentes elementos que nos permiten contar una ficción representada por actores. Es la organización de los elementos de la estructura dramática lo que va a permitir que la obra tenga un nivel de creatividad y complejidad para que pueda despertar el interés y la curiosidad del espectador.

3.2.1. Consideraciones de la obra teatral.

La diferencia estructural que va a dar sentido a todos los elementos que intervienen a la obra depende de la naturaleza, a si como del orden y evolución de estos incidentes al desarrollarse en la vida de los personajes.

De Santos (2002) explica que hay dos corrientes básicas opuestas a la estructura clásica. La primera, es el minimalismo que consiste en reducir los elementos de la estructura clásica a su mínima expresión. A si en oposición al final cerrado de la estructura clásica aparece la ausencia de final del minimalismo. Además, propone un conflicto no manifiesto, un protagonista positivo, ausencia de cambios causales, un espacio abstracto, o sea, todo lo contrario a lo clásico.

La otra corriente es la antiestructura que como su nombre lo indica se opone a cualquier tipo de imposiciones estructurales. En cuanto a los elementos también propone cambios como el final abierto en las obras, en lo relacionado con el conflicto prefiere una exposición continua de sucesos, un protagonista colectivo, un cambio causal, a partir de la expresión escénica del aquí y ahora del tiempo real del espectador, y un espacio múltiple.

En conclusión, al romper con los elementos tradicionales de la estructura teatral, los dramaturgos buscan otras fuentes como la poesía, la pintura, la música o la danza.

3.2.2. La literatura dramática.

Ángel Berenguer (2002) afirma que la literatura dramática es la fijación textual de la memoria de la creación teatral, o la narración de las circunstancias que constituyen la acción teatral encarnada en forma de diálogo o expresión.

Los textos del teatro, que se convierten en literatura al ser transcrito y mantener su carácter imaginario, han creado un género específico de la literatura. El propósito del autor es en realidad relativamente reciente y tiende a ceder con la aparición verbal, hasta disminuir sustancialmente o desaparecer en su totalidad. Según Berenguer (2002) el texto teatral regresa así a sus orígenes cuando surgía como una anotación de la memoria de un espectáculo, cuyo orden y desarrollo se mantenía durante generaciones gracias a esa

anotación, más o menos cuidada, adornada o no con esquemas o dibujos de la escenificación.

En este sentido la literatura dramática adquiere su verdadera dimensión cuando la narración de las circunstancias fundamentales y las circunstancias accidentales se amplían como consecuencia de la estructura literaria incluidas en el texto dramático. La importancia de la narración como esencia del texto dramático es compartida por la estructura dialogada de esta, en la que los personajes en sus intervenciones modulan y perfilan el proyecto narrativo del autor.

La literatura dramática recibe la influencia de la gestualidad, la tecnología y otros aspectos no menos influyentes en la realización del teatro. Hoy en día también, ha sido enriquecido con la posibilidad actual de relacionarlo con imágenes, ambiente y espacio en los que recobra intensidad y eficacia. En todo ello aparece la riqueza del teatro, que revelando su flexibilidad ante los cambios acumula las experiencias técnicas para apoyar y realizar el discurso textual.

3.2.3. Planos de la comunicación teatral.

El teatro es un vehículo de comunicación que tiene como fin transmitir experiencias humanas trabajadas desde un punto de vista estético. En la obra de teatro se puede hablar entonces de una comunicación teatral.

En la comunicación teatral existen dos tipos de planos que a su vez tienen subdivisiones. Por un lado, están los que se incluyen en el espectáculo llamados planos de concepción de la obra y aquellos que facilitan la relación entre la escena y el público, los denominados planos de la realización teatral. Aquí únicamente abordaremos el primero.

Entre los planos de la concepción de la obra destaca el plano interior que según Berenguer (2002) su objetivo primordial es estructurar la representación como una manifestación de sensaciones, ideas y conceptos que se materializan en la escena. Este plano es el encargo de mantener la visión del autor, pues es el que escenifica el mundo interior del creador.

En este contexto se desarrolla el Plano exterior pues el creador realiza un espectáculo que se sitúa en el orden real, exterior a él, pero capaz de ser interpretado o manipulado.

Continuando siempre en el plano de la concepción del espectáculo teatral surge dos nuevos planos: el independiente y el dependiente. El primero, es el que rige la construcción de una obra teatral con el propósito expreso del autor sin pensar en la representación. El segundo, se caracteriza porque su concepción no es originalmente teatral aunque se adopte para la escena, reconstruyendo su estructura para acordarla a las leyes del teatro y su

representación. Aquí tienen cabida lo que se conoce como adaptaciones teatrales (novela, textos de forma dramática pero no teatrales).

Es importante mencionar otros planos que tienen relevancia singular en la concepción del teatro como vehículo de comunicación. El plano temporal está constituido por la categoría mental "tiempo" o "tiempo hipotético" como lo denomina Berenguer (2002). Más adelante veremos como el elemento temporal apoya el trabajo del creador quien lo acomodará de acuerdo a las necesidades de la obra.

Del mismo modo nos referimos al plano espacial en la que el creador se sitúa en una descripción aceptada del espacio. Nos detenemos brevemente en el plano del movimiento, este es el resultado de los anteriores, pues el movimiento se sitúa en un espacio concreto recorrido durante un periodo de tiempo determinado. Por último, el plano tecnológico se refiere al conjunto de apoyos técnicos que el creador tiene en cuenta a la hora de concebir su espectáculo.

3.2.4. Elementos de la estructura dramática.

La estructura dramática de la obra esta conformada por un conjunto de elementos que se unifican para un fin común: la concepción de la obra dramática como resultado del proceso creado del autor.

Como afirma Motos Tuel (2005) el lenguaje dramático viene determinado por la representación de una acción que contiene una situación problemática realizada por unos actores que previamente han adoptado sus papeles. Así pues, un texto dramático es un texto escrito que recoge un material lingüístico destinado a la representación, lo que le otorga un carácter diferente al de los otros textos literarios.

Según Horacio Benegas (2010) una obra de teatro esta conformada por dos tipos de textos. El texto principal o primario en donde encontramos elementos de la estructura de la obra como los actos definidos como una unidad temporal marcada por la subida y bajada del telón. Recordemos que el teatro griego no reconocía las subdivisiones en actos, fueron los actores latinos, específicamente los renacentistas quienes dividieron la obra en cinco actos: presentación, intensificación, clímax, declinación y desenlace. Fue hasta la aparición del teatro de Lope de Vega que se redujo el número de actos a tres: exposición, nudo y desenlace.

Otro elemento del texto principal es el cuadro el cual esta marcado por el cambio total o parcial del decorado. A este le sigue la escena que viene determinada por la salida o entrada de los actores.

En este punto también se pueden distinguir las posibles formas de expresión que puede ser diálogos, monólogos, aparte, el coro. Más adelante nos referiremos a ellos.

Por otro lado, aparece el texto secundario que es información para la representación teatral como son las acotaciones e información sobre los personajes: vestuarios, movimientos, gestos, tono de voz, intensidad expresiva, etc.

Para Montos Turuel (2005) en la creación de un texto dramático destinado a la representación deben considerarse tres tipos de elementos: los obligatorios o estructurales, los optativos y los desencadenantes. En párrafos posteriores nos referiremos únicamente a los primeros.

3.2.4.1. Espacialidad

La acción dramática se realiza en dos espacios. Por un lado, un espacio escénico que es el escenario donde evolucionaron los actores y en el que convencionalmente tiene lugar la representación. Por otro lado, un espacio dramático que es el lugar en el que el texto sitúa la materialización en el espacio escénico.

De acuerdo con Motos Turuel (2005) cuando se escribe una obra de teatro se debe pensar en el tipo de espacio que se utilizará. En este contexto surge la *intraescena* que es el espacio donde se mueven los actores y la *extraescena* es lo que está fuera del espacio donde se mueven los actores pero influye en lo que ocurre en ese espacio.

3.2.4.2.3.2.4.1. Espacialidad

La acción dramática se realiza en dos espacios. Por un lado, un espacio escénico que es el escenario donde evolucionaron los actores y en el que convencionalmente tiene lugar la representación. Por otro lado, un espacio dramático que es el lugar en el que el texto sitúa la materialización en el espacio escénico.

. En la historia de la escritura teatral existen tres modelos:

- ❖ Progresiva o aristotélica: introducción, nudo, desenlace
- ❖ Episódica o épica: cuando surge una historia que puede verse desde diferentes puntos de vista.
- ❖ Fragmentaria o impresionista: la obra es construida mediante cuadros o sketch.

3.2.4.3. Personajes

Para Motos Turuel (2005) los personajes son cada uno de los seres humanos, sobrenaturales, simbólicos, animales e incluso objetos, de una obra literaria. El personaje es quien realiza la acción dramática y viene definido por lo que hace y cómo lo hace, es ante todo acción viviente y hablante.

3.2.4.4 Conflicto

Es lo característico de la acción. Tomas Motos (2005) ha señalado que el conflicto es toda situación de choque, desacuerdo entre personas o cosas.

Alonso de Santos (2002) considera que la tensión dramática es el estudio en que se sitúa cada personaje al intentar conseguir su meta, pues el conflicto en que están inmersos revela el interior de los personajes, y los modifica. Esta transformación del personaje en acción es una de las principales aportaciones de la tragedia griega. Es importante señalar también que ese conflicto a que nos estamos refiriendo tiene que suceder en el escenario y no darse únicamente en el pensamiento del personaje. Pero una obra cuenta también con conflictos secundarios que se mezclan con el principal para modificarlo. El conflicto es el que impulsa la trama.

3.2.4.5 Trama

Retornando a Alonso de Santos (2002) puede definirse a la trama como una serie de sucesos ordenados de la forma mas conveniente por el dramaturgo para conseguir el efecto deseado de la acción. Crear una trama, es pues, dar un orden determinado en el material proporcionado por la imaginación, a partir del principio aristotélico de que la trama es el alma del drama pero teniendo en cuenta que esta no es imitación de la vida sino de la acción.

3.2.4.6 Tema

Suele sintetizar la intención del autor. Por lo general una obra tiene varios temas los cuales pueden ser identificados e interpretados por los lectores de manera diferente. Los más concretos pueden encontrarse en la zona superficial y se descubren tras un ligero análisis.

3.2.5. El personaje.

Entre los componentes de la estructura dramática encontramos al personaje como uno de los elementos fundamentales para lograr la materialización de las acciones en el texto dramático. Desde los orígenes del teatro han existido diversas opiniones a cerca del lugar que ocupa, en cuanto a valor y sentido, dentro de la obra dramática.

Alonso de Santos (2007) en su manual de teoría y práctica teatral, señala cuatro corrientes en la controversia sobre el distinto valor y sentido que se le da al personaje dentro de la estructura dramática:

- ❖ **PRIORIDAD DE LA TRAMA SOBRE EL PERSONAJE:** Sus defensores afirman que el personaje está sometido a la acción, basándose en la teoría Aristotélica. Su representante es Erick Bentley.
- ❖ **EL PERSONAJE ES LA ESCENCIA DEL DRAMA:** Sostiene que la acción es secundaria. Es la concepción de la tragedia del Siglo XVIII, en su posición extrema hay autores que eliminan el valor de la trama como Racine. Los naturalistas también eran seguidores de esta teoría donde destaca Zola.
- ❖ **LOS PERSONAJES SON LAS CLASES SOCIALES:** Esta es el manifiesto del manifiesto Marxista donde el ser humano y el personaje son producto de su época y la clase social donde estén inmersos. Su representante es Bertolt Brecht.
- ❖ **LA ACCION Y EL PERSONAJE-ACTOR SON COMPLEMENTARIOS:** La teoría actancial plantea que el actor es la fuerza que une al personaje con la acción para llevar a cabo las funciones que se ejecutan frente a los espectadores. Sobresale Patrice Davis.

3.2.5.1 El personaje del siglo XX.

El sigloXX se caracteriza por el espíritu de innovación y por el desarrollo de las ciencias. El teatro como todo arte responde a la época en que se desarrolla, de este modo, se da la introducción de nuevos lenguajes escénicos de la mano de directores y escenógrafos.

Alonso de Santos (2007) menciona en su manual de teoría y técnica teatral a los personajes que representan las obras del dramaturgo del S. XX. En este sentido aludo al **personaje psicológico**: una de las figuras representativas de la renovación teatral es Constantin Stanislavski (1863-1938) quien en sus investigaciones sobre el trabajo actoral da una nueva dimensión a la idea del personaje al afirmar que ya no se trata de imitar un carácter, sino que este ha de ser vivido orgánicamente por el actor dentro de la situación imaginaria donde se encuentre.

Por otro lado, aparece la obra de Anton Chejov (1860-1904) define un personaje caracterizado por la experiencia del inaccesible aislamiento de hombre y la conciencia de la falta de sentido de su vida. Son comunes caracteres marcados por el desamparo, la desesperanza, la indolencia, y por el sentimiento de que nada alcanza al fin deseado.

Eugene O'Neill (1888-1953) es el dramaturgo creador del teatro realista norteamericano y recoge el pensamiento del teatro inglés e irlandés.

El personaje en busca de la identidad: En Italia, Pirandello (1867-1936) añade a la preocupación psicológica otra metafísica, un personaje en busca de identidad que muestran a un ser humano que solo es capaz de vivir la vida por medio de la interpretación de su propio papel. En Francia, Alfred Jarry (1873-1907) presenta personajes grotescos, ridículos que muestran una vida sustentada sobre falsos valores y principios. Por su parte, Valle-Inclán (1866-1936) manifiesta la realidad mediante su personaje-esperpento.

El personaje Épico: surge en Alemania un realismo político que dará lugar al personaje social y colectivo. Pero será Bertolt Brecht quien propondrá un personaje épico que narra la situación, ofrece imágenes del mundo, expresa argumentos, toma decisiones y lo social determina su pensar.

Personajes de la incomunicación: hacia 1950 surge el teatro del absurdo que intenta romper con el concepto de realidad y verosimilitud y propone un tipo de comunicación con el espectador, a partir de contactos basados en códigos pocos comunes. Esto da origen a un personaje de la incomunicación influenciado por surrealistas, los payasos, el mimo etc.

Los metapersonajes: representado por Heiner Müller. Propone personajes que dejan de ser seres de ficción representados por actores, para convertirse en portavoces del discurso del autor y del director.

3.2.5.2. Los modelos de personajes.

Retomando a Alonso de Santos(2007) se presentan los siguientes tipos de personajes:

El Arquetipo: son personajes literarios que tipifican aspectos y características excediendo el terreno de lo individual. Un arquetipo encarna aspectos de carácter cultural, precede, según Jung (citado por Alonso de Santos, 2007) del inconsciente colectivo y se figura en el personaje-mito, por ejemplo: Prometeo, Edipo, Medea, Don Juan, Fausto, etc.

El Tipo: es un personaje en el que predominan pocos rasgos elementales que en su origen eran estereotipados o tópicos pero que con el tiempo han configurado una tradición literaria, por mencionar algunos: el esclavo, el soldado, el villano.

La Alegoría: es una plasmación metafórica de un concepto abstracto o de una fuerza de la naturaleza: la violencia, la luna, la muerte, los siete pecados capitales. Aparecen en la tragedia griega y en el drama religioso medieval. El teatro simbolista también se sirve de la alegoría.

EL Carácter: Se define así un personaje denominado por un rasgo particular que le caracteriza. Es propicio para la comedia. Por ejemplo en le “El enfermo imaginario “de Moliere: Argán, enfermo imaginario.

El Rol: Los autores renuncian a poner nombre propio a sus personajes, en su lugar los califica por el rol que ocupan en una estructura. Por ejemplo en “Bodas de Sangre” de Lorca: la Novia, La Madre, etc.

El Individuo: es un personaje construido de forma compleja, definido psicológicamente según los conocimientos sobre el comportamiento humano con que se cuenta cuando se escribe la obra. Es propio del Siglo XX. Por ejemplo: Nora, Wylly Loman.

El Modelo Actancial: Retoma a Aristóteles al defender que los personajes son producto de las tramas pero afirmando que su “ser” es solo funcional. KurgSpang (1991) dice que actante no es sinónimo de actor, ni de personaje, ni de figura; el actante es sobre todo una función de la historia dramática. Una figura puede desempeñar dos funciones actanciales que pueden ayudar a unos y perjudicar a otros. Ejemplo de esto es “La Poncia” de la Casa de Bernarda de Alba.

En este breve recorrido por las teorías que definen al personaje hemos observado la dificultad por la que pasa el dramaturgo al momento de concebir un personaje para su obra que este en concordancia con la sociedad en que se desarrolla. Podemos concluir afirmando que los personajes de la obra no son producto de la casualidad sino de un proceso.

3.3. El Discurso Teatral:

Todo texto dramático esta compuesto por un material lingüístico determinado. Normalmente son dos formas:

3.3.1. Forma de los parlamentos

Los parlamentos son las diferentes formas que adopta la palabra en el espectáculo teatral. Es importante mencionar que un parlamento puede hacerse dentro del mundo ficcional que se muestra, pero también fuera, son los llamados parlamentos over o superpuestos, es decir, aquellos expresados por un narrador.

En cuanto a la procedencia lo más normal es que proceda de una persona dramática, aunque también puede proceder de un medio de comunicación como la radio o la televisión. Por lo general, los parámetros van dirigidos a una u otras personas dramáticas, pero también hay parlamentos que no están dirigidos a nadie, un ejemplo de ello es cuando el personaje se dirige a si mismo o cuando apela al público.

Tomando en cuenta lo anterior se puede hacer una distinción básica entre monólogos y diálogos teatrales.

3.3.1.1 Monólogos

Todo parlamento proferido sin estar dirigido a un personaje del que se espera una respuesta es un monólogo. Su destinatario es el público.

Pavis (1990, citada en elementos para la creación de un texto dramático, 2005, p.6) presenta una tipología de los monólogos tomando en cuenta dos criterios: su función dramaturgica y su forma literaria. Y nos presenta la siguiente clasificación:

- ❖ **El monólogo técnico o narrativo:** se trata de una narración de sucesos pasados o que se quiere o no se puede presentar directamente.
- ❖ **Monólogo lírico y monólogo de reflexión o de decisión:** es el caso cuando la persona dramática expresa en voz alta sus sentimientos, reflexiones y argumentos. Desde el punto de vista lingüístico puede estar expresado en primera, segunda o tercera persona. Su función básica es darnos a conocer información sobre el mundo interior del personaje. Dentro de este tipo de monólogos se encuentra el llamado monólogo interior o soliloquio y el aparte. Este último, según Benegas (2011) es la forma de hablar de uno o varios personajes que utilizan cuando dicen algo sobre la obra, y los demás personajes fingien no enterarse.

3.3.1.2. Diálogo

Es la forma por excelencia que adopta la palabra en el teatro, es decir, una conversación ficcional entre dos o más personas dramáticas.

Motos Turuel (2005) hace una distinción en los tipos de diálogos y los clasifica en tres tipos:

Esticomitias: son frases breves y se usan para darle ritmo a las obras

Cuasimonólogos: cuando solo uno de los personajes habla mientras el otro permanece casi ausente, dando contestaciones muy cortas.

Diálogo simétrico: uno de los personajes habla y el otro como eco repite lo que dice el primero.

3.3.1.3 Las acotaciones

Son las partes del texto dramático que no constituye parlamentos. Su finalidad es transmitir información sobre aspectos de ficción y del discurso teatral que no tiene presencia en los parlamentos. En este sentido existen tres tipos básicos de acotaciones:

- ❖ **Acotación de identificación:** es la que da a conocer el nombre, parentesco o cargo de cada uno de los personajes.

- ❖ **Acotaciones relacionadas con el espectáculo:** da cuenta de los materiales expresivos, del contenido, la forma de los parlamentos y elementos técnicos como sonido, música, iluminación, etc.
- ❖ **Información sobre la ficción:** están dirigidas al lector y no son propias de un texto para ser representado.

Por otro lado, la posición que ocupan las acotaciones en el texto respecto a los parlamentos se pueden concretar en:

- ❖ **Preliminares:** son las dirigidas al lector y que no tienen mayor incidencia en la representación.
- ❖ **Externas:** son las que aparecen delante de los parlamentos. Así pues tenemos las que marcan divisiones estructurales (actos, escenas, cuadros) y las indican el espacio escenográfico, la localización temporal y la situación inicial. Por lo general aparecen como un todo.
- ❖ **Intercaladas:** son las que brindan información sobre las entradas, salidas y los silencios.
- ❖ **Internas:** aparecen dentro de los parlamentos normalmente entre paréntesis. Suelen informar sobre a quienes están dirigidas la intervención o la manera de decir el texto.

Según Motos Turuel (2005) las acotaciones también pueden ser consideradas desde el componente funcional:

- ❖ **Referidas al espacio:** cuando brindan la localización espacio temporal.
- ❖ **Referidas al tiempo:** muestran la duración, la época, estación, día, etc.
- ❖ **Referidas a los personajes y a la acción:** apariencia externa de los personajes, cambios de apariencia.

3.4. Representación virtual de la obra dramática

Se refiere a los recursos que nos brinda el dramaturgo a cerca de los elementos que se pueden utilizar en el espectáculo. Tomaremos como referencia los estudios realizados por María del Carmen Bobes Naves sobre **teatro y semiología**, publicado en arbor.revistas.csic.es, marzo-abril 2004).

3.4.1. La Semiología del teatro.

La semiología dramática es el estudio de los signos del teatro: en el texto (signos verbales) y en la representación (signos verbales y no verbales). El teatro utiliza en su expresión signos de varios sistemas semiológicos y, por ello, es el género literario que mejor admite el análisis semiológico.

Se considera que la semiología del teatro aparece modernamente, cuando se tienen en cuenta los sistemas de signos, verbales y no verbales, que intervienen en la representación y que dan sentido a la obra dramática en la plenitud de su proceso de comunicación, que es su representación escénica.

Uno de los primeros en tomar en cuenta a la semiótica es Otakar Zich con su

“Esthétique de l’art dramatique” (1931). El sentido dinámico del signo será ampliado por J. Honzl en su teoría sobre la movilidad del signo teatral (1940) donde señala que el signo dramático no se vincula a ningún significado estable y se integra con dinamismo y con gran adaptabilidad en el sentido general que en cada momento adquieren o tienen los otros signos escénicos, verbales y no verbales.

Mukarovsky en su ensayo **“el arte como hecho semiológico” (Praga, 1934)**, reconoce que el arte es signo, estructura y valor; de donde deriva su carácter social. Con esta tesis se apunta ya una pragmática semiótica en el estudio del teatro.

Posteriormente, P. G. Bogatyrev (1893-1971) destaca por su estudio **“Les signes du théâtre” (1938)** sostiene que el escenario semiotiza a los objetos que están en él, añadiendo a su ser una capacidad de significar y convirtiéndolos así en signos de objeto.

Estas primeras ideas de semiología dramática serán desarrolladas a partir de los años setenta en los estudios posteriores realizados en Francia, Italia y España.

3.4.2. El teatro como objeto semiológico.

La obra dramática es un texto para ser representado. La división que suele hacerse entre texto y representación no es válida ya que el texto dramático incluye el texto escrito y además su representación virtual que esta formada por todas las indicaciones que permiten la puesta en escena, estas están recogidas en las acotaciones fundamentalmente y también en las didascalias del diálogo.

La polivalencia semántica, del texto dramático se explica por la movilidad del signo teatral, por su dinamismo al integrarse a conjuntos diversos. El análisis semiótico tiene como presupuesto más general que el sentido de la obra de la obra dramática se logra con la concurrencia de signos de diferentes sistemas que intervienen en el proceso de comunicación, desde su fijación por el autor en el texto escrito a su interpretación en la lectura y en la representación.

3.4.5. Los signos no lingüísticos

Según Antonio Tordera Sáenz (1999) en su teoría y técnica del análisis teatral afirma que para realizar un estudio de los códigos teatrales la propuesta de TadeusKowzan es la más indicada aceptando que su clasificación es arbitraria y de que se podría reducir el número de sistemas de signos. Kowzan propone un cuadro de trece sistemas, con la intención de que sirvan de base a investigaciones más profundas y al mismo tiempo proporcionar un instrumento provisional de análisis. He aquí el cuadro:

1 palabra 2 tono	Texto pronunciado	Actor	Signos auditivos	Tiempo	Signo auditivos(actor)
3 mímica 4 gesto 5 movimiento	Expresión corporal		Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos visuales (actor)
6 maquillaje 7 peinado 8 traje	Apariencias exteriores del actor			espacio	
9 accesorios 10 decorado 11 iluminación	Aspecto del espacio escénico	Fuera del actor	Signos auditivos	Espacio y tiempo	Signos visuales (fuera del actor)
12 música 13 sonido	Efectos sonoros no articulados			tiempo	Signos auditivos(fuera del actor)

Como se ve los criterios utilizados son eminentemente teatrales, desde el punto de vista teórico y de la práctica escénica. Cabe señalar que alguno de los sistemas es ya objeto de disciplina semiótica en vías de desarrollo. Así el gesto y su significación ha dado origen a la kinésica; el tono que comprende elementos tales como la entonación, el ritmo, la velocidad, la intensidad, etc., es estudiado por la paralingüística; finalmente, el sistema 5, el movimiento, implica la utilización del espacio, cuya significación es pertinente

culturalmente y se estudia en la prosémica. Otros sistemas no son aún objetos autónomos, pero es evidente la significación inherente a los distintos usos de la iluminación, el sonido, los accesorios y el decorado. Los restantes (6, 7,8) poseen ya algunos estudios parciales sobre sus mecanismos significativos.

3.4.6. Análisis de la dimensión sintáctica

En palabras de Antonio Tordera Sáenz (1999), al enfrentarnos con el texto dramático nos encontramos exclusivamente con un material lingüístico. Sin embargo, gracias a las funciones del lenguaje en el teatro es posible descomponer y analizar la realidad teatral como conjunto de elementos significantes. Es posible abordar el análisis sintáctico como una inducción de los trece sistemas de signos que Kowzan (1969) propone.

De los citados trece sistemas el de la palabra viene a coincidir en este nivel del análisis con la obra de teatro como texto literario. En este sentido, es posible aplicar a este sistema los métodos de estudios de la literatura en términos de secuencias. Esto nos permitiría establecer la estructura funcional del texto como objeto literario, y por tanto su literariedad al mismo tiempo por comparación con el resultado del análisis estrictamente teatral, su “dramaticidad”. Finalmente, veremos esta teoría aplicada al texto de la obra “Las Muñecas También se Mueren” en el desarrollo del acápite de la división del texto en secuencias dramáticas.

3.5. Biografía del autor

Isidro Rodríguez Silva nace en Managua, Nicaragua en 1956. Estudió lengua y literatura en la UNAN- Managua. La enseñanza ha sido una de sus grandes pasiones, sin embargo, es el teatro que ha cautivado su mundo.

Esta inclinación hacia el arte dramático se produce cuando aún cursaba sus estudios de secundaria en el instituto René Schick; su maestra Nydia Palacios lo lleva por primera vez a ver una obra de teatro al Teatro Nacional “Rubén Darío”.

Este primer encuentro con el teatro marcaría un antes y un después en la vida de Rodríguez quien en 1981 participa en un taller impartido por el cubano Roberto Orihuela. En dicho taller se premiaría a quien escribiera la mejor obra de teatro. Aquí obtuvo uno de sus primeros galardones. El premio consistía en un viaje a Cuba para estudiar artes escénicas. Durante su estadía en el país formó parte del elenco del grupo “Escambray”.

Posteriormente regresa a Nicaragua, y empieza a escribir sus obras, para luego publicarlas. Desde su regreso a Nicaragua ejerce la docencia. Actualmente trabaja como periodista cultural para el diario La Prensa.

3.5.1. Rodríguez y el Teatro

Es maestro por vocación, pero su verdadera pasión ha sido el teatro. Isidro Rodríguez Silva actualmente es uno de los pocos dramaturgos con que cuenta nuestro país.

Permanece a la generación del 90. Junto a Gloria Elena Espinoza, este autor nos ofrece un teatro breve, poético, escéptico, desencantado o cruel, que procede de la dramaturgia de las vanguardias. Aprovecha el absurdo para explorar y exponer la psicología de sus personajes solos, destruidos e incomunicados.

Ha sido, como la mayoría de nicaragüenses que se dedican a las artes escénicas, actor, director y dramaturgo a la vez.

Con el triunfo de la revolución tuvo un grupo de teatro, integrado por jóvenes del barrio donde vivía. Después, formó otro grupo llamado "Las Mercaderes" que estaba integrado por maestros. Luego dirigió un grupo con los trabajadores de la casa de gobierno.

El mismo Silva cataloga su teatro como posmoderno, teatro de fin de siglo.

3.5.2. Obras publicadas

- ❖ Las muñecas también se mueren (farsa violenta en un solo acto)
- ❖ Toda mujer feliz se suicida por la tarde (monólogo trágico)
- ❖ A la sombra de una luz oscura (monólogo)

3.5.3. Como promotor cultural

Ha recorrido el país presentando obras de teatro en colegios, estas no han sido publicadas:

- ❖ El sueño del indio
- ❖ El Rey Bonifacio
- ❖ El vago que habla de "No a la vagancia, Sí al estudio".

4. Preguntas directrices.

- ¿Qué elementos constituyen la estructura dramática de una obra de teatro?
- ¿Qué tipos de personajes encontramos en la obra **"Las Muñecas También se Mueren"**?
- ¿Cómo está dividida la obra **"Las Muñecas También se Mueren"** desde el punto de vista sintáctico?
- ¿Cuáles son las características de los personajes que intervienen?

- ¿Qué elementos signicos ofrece el autor para la representación virtual de la obra?
- ¿Qué elementos discursivos apoyan los ejes temáticos de la obra “**Las Muñecas También se Mueren**”?
-

5. Diseño metodológico

Tipo de estudio:

Esta investigación es de tipo descriptivo- analítico. Por un lado, se describirá la estructura de la obra, así como los personajes y su desempeño dentro de la historia. Además de todo se analizarán los elementos signicos presente en el texto dramático, además de los elementos discursivos que apoyan los ejes temáticos en la obra.

Métodos utilizados: Para la realización de esta investigación se utilizaron métodos investigativos, teórico, empíricos y especializados que facilitaron el desarrollo del trabajo.

Métodos teóricos: Ayudaron en la interpretación adecuada del material que sustentara la *investigación*. En este caso el método de análisis y síntesis.

Métodos de análisis y síntesis: Se utilizó para el procesamiento de la información, es decir, la selección del material sustancial para la elaboración del marco teórico.

Métodos empíricos: colaboran en la búsqueda de la información relevante para la redacción del marco teórico.

Método bibliográfico: este método fue crucial al momento de la recopilación de la información y la selección del material bibliográfico que apoyaría la investigación.

Métodos especializados: ayudan a destacar con precisión todos aquellos elementos relevantes para el desarrollo de la investigación.

Método histórico: gracias a esto se logró la redacción del primer capítulo del marco teórico que consiste en una reseña cronológica de los principales dramaturgos nicaragüenses desde la época precolombina hasta la actualidad.

Método biográfico: con la ayuda de este se pudo elaborar una biografía con los principales rasgos de la vida personal e intelectual del autor de la obra, pues lo que habían eran reportajes donde se exponían de manera superficial y fragmentada el desempeño del dramaturgo.

Método temático: se uso en la identificación de los principales ejes temáticos abordados en la trama.

Método semiótico: fue de vital importancia para el reconocimiento de los elementos signícos que intervienen en el texto dramático y en la representación virtual de la obra. Además se utilizó para establecer la relación entre el texto dramático, la representación virtual y el contenido mismo de la obra.

Método de análisis pragmático

Toda obra dramática nos muestra en su contenido, de una u otra manera, los conflictos por los que atraviesa la sociedad en la que se enmarca. El método ayudo al análisis de la crítica social que el autor hace en su obra, a través de las situaciones planteadas.

6. Análisis de la obra “Las Muñecas También se Mueren “

6.1. Estructura Dramática de la obra “Las Muñecas también se mueren”

La obra dramática, al igual que cualquier otro texto literario, debe obedecer a una composición estructural que le brinde un orden tanto interno como externo. En este capítulo revisaremos la estructura interna y externa de la obra “Las Muñecas también se mueren”.

La obra presenta un acto único, el cual a su vez, contiene tres cuadros que muestran situaciones distintas y al mismo tiempo interrelacionadas. El primer cuadro lo podemos dividir en tres escenas:

La primera escena inicia con un diálogo entre los maniqués de Romeo y Julieta. Veamos:

Julieta: Casi amanece. Quisiera que te marcharas aunque no más lejos que el pajarillo de una niña juguetona que lo suelta dejando que brinque un poco, como pobre prisionero amarrado a sus grillos; y que con un hilo de seda lo atrae hacia sí otra vez amorosamente celosa de su libertad.

Romeo: quisiera ser tu pajarillo.

(Rodríguez, p.17)

Luego de estos amorosos parlamentos los maniqués explotan. Finalizando así la primera escena.

A continuación entran a escena los tres cómicos quienes llevarán el hilo conductor de la obra, pues serán ellos quienes van a personificar a cada uno de los actantes en las situaciones. En esta primera intervención reflexionan acerca del actuar del hombre contemporáneo. Veamos:

Cómico I: (Emocionado)-¿Escucharon esos apasionados parlamentos capaces de conmovir el corazón de una piedra? Es el amor que se ha perdido.

Cómico III: Yo no escuche nada.

(Rodríguez, p.18)

En los textos anteriores leemos sobre uno de los principales tópicos que se abordan en la obra como es la pérdida del amor y del cual estaremos discutiendo en capítulos posteriores.

Es en la tercera escena del cuadro que empieza la primera situación (así nombraremos a cada una de las historias que presenta la obra) en la que participa La Secretaria, El Jefe y El

Contador. En esta escena podemos identificar tres momentos precisos. La introducción a partir de los parlamentos de la secretaria, quien se queja del idilio que tiene con su jefe. Veamos:

La Secretaria: Lo más seguro es que me va a pedir que me quede trabajando horas extras que terminan en el amanecer en una cama. Cuando lo espero desnuda y lo veo venir sobre mí, como un tráiler cargado de carne, y me siento aplastada por las llantas de manteca colgándole de la panza... toda la carnosidad de los brazos y las piernas moviéndose como gelatina... Ese olor que despidе a colonia añeja y agua estancada. ¡Qué asco! Muchas veces me he contenido para no vomitar. Y sobre todo fingirle cuando hacemos el amor.

(Rodríguez, p.22)

En el texto anterior el personaje nos deja ver el mundo inescrupuloso en el que vive esta mujer.

Luego entra a escena El Jefe, un hombre con todas las características de un déspota, pues se aprovecha de su posición para humillar y utilizar a sus subalternos. En su intervención confirma que la relación con la secretaria va más allá de lo laboral. Veamos:

La Secretaria: (melosa y provocativa)- Buenos días, mi jefe. Cuando usted no esta en la oficina la siento vacía y extraña. Pero qué guapo que viene. Qué traje más elegante. Lo que anda buscando es que se me lo robe una mujer. ¿Le hago un cafecito?

El Jefe: (utilizando una máscara)- usted sabe cómo me gusta el café.

La Secretaria:(provocativa y sensual)- yo sé como le gusta a usted todo.

El Jefe: (insinuante y utilizando la máscara) También usted está bella. Es una flor que adorna esta oficina, sobre todo tan eficiente. (Rodríguez, p.23)

En los parlamentos anteriores observamos la hipocresía que hay por parte de ambos personajes.

Posteriormente, interviene en la escena El Contador, que se presenta como el típico trabajador servil, sin criterio y totalmente manipulable. Él es presionado por su jefe para cubrir un desfalco en la empresa, ya que están a punto de ser auditados.

Contador: (entrando apresuradamente y con una máscara de servil)- Aquí me tiene, mi jefe, siempre dispuesto al trabajo y a lo que sea. Ya me di cuenta quienes son los que están levantando a los trabajadores en contra suya. Voy a pasarle un informe completo, sólo espero confirmar unos datos.

El Jefe: (conteniendo la cólera y moviendo la máscara como un torbellino)- no es para eso que lo llamé. Es usted un estúpido, un imbécil bien hecho. Te dije bien claro que justificaras el desfalco. Pero no, no hiciste nada. Se me acaba de informar que vienen los auditores del gobierno a medirnos las costillas y lo más seguro es que van a descubrir el desfalco.

El Contador: (Con la máscara- Señor, hice todo lo posible para justificar el desfalco, pero la verdad, que es demasiada la cantidad de dinero y no puedo hacer milagros.(se quita la máscara). Qué lindo, él gastando el dinero con su secretaria, dándose la gran vida y a mi sólo me toca estar justificando sus robos y todo por unos pesos demás. Que se vaya al infierno. Si se descubre el desfalco que le caiga a él toda la responsabilidad. Yo me lavo las manos como Pilatos.

(Rodríguez, p.24)

De esta manera finaliza la primera situación y con ella el primer cuadro, dándonos una clara idea de la concepción que el autor tiene de la sociedad actual.

El segundo cuadro está compuesto por una escena entre el contador y su esposa. El hombre al sentirse agobiado por el ambiente de la oficina descarga la frustración con su mujer, hasta el grado de proponerle que seduzca al jefe de los auditores para que éste no denuncie las anomalías de la empresa. La esposa primero reacciona indignada ante tal osadía, pero después muestra su verdadera cara y le confiesa que ella tiene un amante. Inmediatamente de ofenderse mutuamente, él sale de escena y finaliza el cuadro.

Seguidamente, inicia el tercer cuadro donde aparece el personaje de la niña y con ello una nueva situación con su propia temática. Es la parte más dramática de la obra y en la que por primera vez los cómicos no interpretan a ningún personaje. Sino que son parte de la acción dramática junto con el personaje de la niña. Veamos el ejemplo.

Los cómicos están sorprendidos. Entran al cuarto de la niña con cuatro velas y una camita donde se acomodan los restos de la muñeca, colocándoles en cada esquina de la cuna una vela y las flores.

Los tres cómicos: (cantando) – una muñeca vestida de azul, zapatitos negros y lazo de tul, la saqué de paseo, pero se enfermó. Le dio calentura y tiene mucha tos. El doctor la curó... pero alguien la mató.

La niña: (con una inocente infantil, casi angelical) – yo la maté.

Los cómicos: ¿y por qué la mataste?

La niña: ¡porque las muñecas también se mueren!!

Para finalizar, es importante mencionar que el cambio de cuadro de la obra está marcado por las intervenciones de los cómicos, contrario a la estructura tradicional donde el cambio de cuadro está dado por la caída del telón.

6.2.Elementos de la estructura dramática

Toda obra de teatro debe responder a una estructura dramática que dependerá del gusto y estilo del autor. En el caso de la obra objeto de estudio sigue el modelo de la antiestructura al romper con los elementos tradicionales de la estructura teatral. Para comprobar esta afirmación analizaremos cada uno de los elementos que debe poseer una obra destinada a la representación.

6.2.1. Planos de la comunicación teatral.

Dentro de la estructura dramática tienen cabida los planos de la comunicación teatral y específicamente los planos de la concepción de la obra, que son los encargados de estructurar la representación como un todo pero sin que cada uno de los elementos de la misma pierda su singularidad.

Así, el plano interior, está materializado en la obra a través de la figura de los cómicos, quienes son los encargados de transmitir la visión del autor, sus pensamientos e ideas. Por ejemplo:

Cómico I: El teatro está vacío.

Cómico III: (sin dejar de ver el cielo)- eso lo vi desde que entramos al escenario, pero según ustedes, yo no veo nada.

Cómico II: (con dolor reprimido)- el teatro es un animal inmenso. Un paquidermo que se mueve sin moverse. Un dinosaurio que vive estando muerto, llena la barriga de gusano; los hombres que les sirven de alimentos son sustentados por sus vicios más que por sus virtudes- (Rodríguez, P.21)

En el ejemplo citado podemos observar que en estos parlamentos queda plasmada la visión del dramaturgo acerca de la situación precaria que atraviesa el teatro actual.

En cuanto al plano exterior, este comprende al texto dramático en sí, ya que es la representación material del pensamiento del autor. Esto significa que el autor plantea un mensaje en la obra que está sujeto a manipulación ya sea por el director de la puesta en escena, por el lector o por el actor. Por ejemplo: veamos en el segundo cuadro el diálogo entre la esposa y el contador.

Contador: (con la máscara y con cierto aire de resignación)- El Jefe de los auditores siempre ha sido enamorado tuyo, desde aquella vez que se conocieron en la fiesta del jefe. Necesito que lo enamores, que te acostés con él, a cambio que en el informe no aparezca el defalco.

La esposa: (con aire de ofendida)- ¡Dios mío! ¡Qué me acueste con ese hombre! Nunca pensé que un esposo le pidiera a su mujer que se acueste con otro hombre. (Llanto fingido). ¡Cómo crees que me voy a sentir!

Contador: (muy persuasivo y con falsa ternura)- ¿y vos crees que es fácil para mi, entregar a mi esposa a otro hombre? Pero la verdad es que si se descubre el defalco se hunde este hogar... (Rodríguez, p.29)

Refiriéndonos a los parlamentos anteriores podemos inferir que el autor nos muestra mediante sus personajes, la decadencia que atraviesa la familia por la pérdida de valores y con ella la sociedad en general. Sin embargo, al momento de la puesta en escena el director tiene la libertad de cambiar este texto y acomodarlo a su óptica.

Por su parte, el plano independiente es el que rige la construcción de la obra teatral sin pensar en la representación. Este plano también se encargará de mantener el propósito del dramaturgo. En el caso de “las muñecas también se mueren”, cada una de las situaciones que se presentan tienen como objetivo transmitir el pensamiento del autor sobre temáticas como la infidelidad, el engaño, la violencia, el abuso de poder, etc.

En lo que respecta al plano especial se refiere al lugar donde el autor sitúa la obra. En el caso de “las muñecas también se mueren” el dramaturgo presenta la obra desde dos plataformas especiales. Primero, plantea que la obra se desarrolla en una sala de teatro, este sería el primer espacio. Veámoslo en el siguiente ejemplo:

**“la sala del teatro va quedando oscuras y las tinieblas se tragan a la niña”
(Rodríguez, p.17)**

De este modo nos enteramos que desde el inicio la acción se desarrolla en una sala de teatro que será el espacio real de los cómicos. Por otro lado, están los espacios donde se mueven los personajes en cada una de las situaciones. Veamos:

**“los tres marcos forman una media luna dejando marcado tres espacios
definidos: la oficina, la casa, el cuarto de la niña” (Rodríguez, p.21)**

Estos tres espacios serán cada uno de los lugares donde tendrán acción los personajes interpretados por los cómicos en las diferentes situaciones. Además el autor se encarga de

reafirmar esta multiplicidad de espacio no sólo con los parlamentos sino con las didascalias. Por ejemplo:

El cómico I: (se viste de jefe, el cómico II de contador. El cómico III de secretaria. Se ilumina solo el espacio de la oficina, creando una realidad escénica) (Rodríguez, p.21)

En el ejemplo anterior tomado de la tercera escena del primer cuadro podemos observar que el autor ubica al lector en un espacio específico para este momento dramático. Y más adelante leemos:

La secretaria (entrando por la puerta la oficina toda coqueta...) (Rodríguez, p.22)

Así, notamos la preocupación del autor por dejar claro el espacio en que se sitúa la acción dramática.

Al inicio del segundo cuadro encontramos indicaciones referidas al espacio dramático en que tendrá lugar la historia. Veamos:

Se ilumina la casa del contador y este entra furioso. El cómico III interpreta a la esposa. (Rodríguez; p.27)

Retomando el ejemplo anterior veamos nuevamente la reiteración referente al espacio.

Y esta tendencia se mantiene hasta en el tercer cuadro:

“el cómico II hace el papel de la niña. Se ilumina el cuarto de esta (Rodríguez, p.23)

En este sentido, en la obra encontramos una variedad de espacios independientes marcados de manera precisa por el autor.

Por otra parte, en lo que concierne al plano temporal, la obra presenta una temporalidad continua pues los sucesos siguen un orden cronológico. Cada vez que finaliza una de las historias de la obra enseguida da inicio la otra y a medida que avanza ocurre lo mismo con el tiempo.

Recordamos que la primera historia sucede en horas de la mañana, luego en la siguiente historia el contador llega a su casa cuando ya ha terminado su trabajo por lo que la acción se da en horas de la noche y la última historia sucede inmediatamente de la salida del contador.

Por su parte, el plano del movimiento está presente en toda obra, pues es una combinación de los dos anteriores. Al tomar en cuenta al tiempo y el espacio estos dos elementos no están estáticos sino al contrario siempre están en continuo movimiento.

Por último tenemos el plano tecnológico que se refiere al conjunto de apoyo técnico que el dramaturgo tiene en cuenta al momento de concebir su obra. Por lo general, se refleja en las actuaciones. Veamos algunos ejemplos:

“una luna romántica se desgajo desde el fondo del escenario, iluminando un balcón medieval a donde están los maniqués de romeo y Julieta”. (Rodríguez, p.17)

Basándonos en el ejemplo anterior vemos que el autor recurre al efecto de luces para simular un paisaje romántico.

Posteriormente, al inicio de cada uno de los cuadros también observamos indicaciones donde se utiliza al plano tecnológico.

El cómico I: (se viste de jefe, el cómico II de contador. El cómico III de secretaria. Se ilumina solo el espacio de la oficina, creando una realidad escénica) (Rodríguez, p.21)

La acotación anterior precede el inicio de la tercera escena del primer cuadro. Y más adelante leemos:

Se ilumina la casa del contador y este entra furioso. El cómico III interpreta a la esposa. (Rodríguez; p.27)

De esta manera inicia el segundo cuadro de la obra objeto de estudio. Posteriormente encontramos otra indicación:

“el cómico II hace el papel de la niña. Se ilumina el cuarto de esta (Rodríguez, p.23)

Así empieza el tercer y último cuadro de “Las Muñecas también se mueren”.

En resumen, todos estos planos sirven de vehículos comunicativos entre el dramaturgo texto dramático, director y lector.

Elementos de la estructura Dramática.

6.2.2. El espacio

La acción dramática de la obra “las muñecas también se mueren” se sitúa en una sala de teatro en la que los tres personajes van representando una situación diferente. Veamos por ejemplo:

Cómico I: el teatro está vacío. (Rodríguez, p.20)

Con este parlamento el autor ubica al lector en el espacio donde se desarrolla la acción dramática desde la plataforma de los cómicos. Así, el espacio dramático de la obra cambiará según su situación. La primera circunstancia se desarrolla en una oficina, la siguiente en una casa familiar y el último en cuarto de la casa. El autor lo deja explícito en una acotación:

(Los cómicos acomodan el marco de tres puertas de diferentes estilos y colores. Los tres marcos forman una media luna dejando marcado tres espacios definidos: la oficina; la primera puerta de la izquierda; al centro, la puerta de la casa; y la última, muy cercana al público, la puerta del cuarto de la niña). (Rodríguez, p.21)

La acotación anterior nos muestra la multiplicidad de espacios que encontraremos en la obra pues cada cuadro se desarrolla en un espacio dramático diferente.

Dentro de la especialidad tiene cabida la extraescena en la obra podemos encontrar el siguiente ejemplo:

(Los tres marcos forman una media luna dejando marcado tres espacios definidos: la oficina; la primera puerta de la izquierda; al centro, la puerta de la casa; y la última, muy cercana al público, la puerta del cuarto de la niña). (Rodríguez, p.21)

Retomando el ejemplo anterior podemos afirmar que estamos ante una extraescena de contigüidad, ya que al marcar el espacio dramático del cuarto de la niña, el autor lo ubica cercano al público que forma parte del espacio externo.

Por su parte, la intraescena está dada por la distribución de los espacios, que en la obra son: la sala de teatro; en la primera plataforma espacial y la oficina, la casa y el cuarto de la niña, a la segunda plataforma.

6.2.3. El tiempo

“Las muñecas también se mueren” presenta una temporalidad continua, ya que no contiene elipsis temporales, la acción sucede en un día. En la tercera escena del primer cuadro nos enteramos del tiempo en que se desarrolla la acción:

La secretaria: buenos días mi jefe. (Rodríguez, p.22)

Con este parlamento el dramaturgo nos informa que la acción se desarrolla en horas de la mañana y en horario de oficina. Después, al comenzar el segundo cuadro en la intervención de la esposa nos indica que han transcurrido las horas:

La esposa: (al contador) ¿ya llegaste mi amor?

El contador: (de mal humor)- no, todavía no he llegado (Rodríguez, p.27)

El contador ha llegado a su casa luego de haber concluido su jornada laboral, serán aproximadamente las 7:00 pm.

Además en el tercer cuadro identificamos el siguiente ejemplo:

La Niña: (desde la puerta del cuarto)-¡Mamá tengo hambre!

La Esposa: (viéndola con odio)- además de aguantar a tu padre, tengo que soportarte a vos que sólo servís para dar problemas. Dormite, porque no hay comida.

La Niña: (llorando)- ¡Pero tengo hambre!

(Rodríguez, p.33)

Para finalizar, los parlamentos anteriores nos indican que la acción se desarrolla durante la noche. De esta manera, el autor nos va dando pistas del avance del tiempo en cada una de las situaciones a través de frases que sirven como marcadores temporales. Determinamos que la primera situación ocurre en horas de la mañana y las otras dos por la noche.

6.2.4. El Conflicto

En la obra cada escena tendrá su propio conflicto que determina el avance de la acción y el destino de los involucrados. En la escena entre el jefe y el contador el trance principal gira entorno a cómo o qué hacer para justificar el desfalco ante los auditores. A partir de esto cada personaje experimenta un conflicto interno, que busca la manera de deslindar responsabilidad. Veamos:

El Contador: (Con la máscara- Señor, hice todo lo posible para justificar el desfalco, pero la verdad, que es demasiada la cantidad de dinero y no puedo hacer milagros.(se quita la máscara). Qué lindo, él gastando el dinero con su secretaria, dándose la gran vida y a mi sólo me toca estar justificando sus robos y todo por unos pesos demás. Que se vaya al infierno. Si se descubre el desfalco que le caiga a él toda la responsabilidad. Yo me lavo las manos como Pilatos.

El Jefe: (al contador)- te voy a decir algo y que quede bien claro: si todo se descubre, te vas conmigo en el saco.

El Contador: Pero, jefe...

El Jefe: nada de peros...caemos los dos. A si es que buscás como “hacer el milagro”. Voy a tratar de detener a los auditores para darte más tiempo. Tenés que hacerlo por tu bien y por el mío. (El jefe se aparta la máscara y se dirige al público). Estoy maquinando para que toda la culpa recaiga sobre él. Soy un zorro viejo y este mequetrefe no puede conmigo. (Dirigiéndose de nuevo al contador y con una actitud humillante). Acordate que tenés antecedentes penales. Si querés conservar el trabajo y no caer preso tenés que justificar el desfalco. Cómo pude confiar en vos, que sos un mequetrefe, un sirve para nada mediocre, pendejo de mierda, lame culo....

(Rodríguez, 24, 25).

En los textos anteriores observamos como al dejar de usar la máscara ambos personajes dejan ver sus verdaderas intenciones.

Luego en la escena entre la Niña, la esposa y los cómicos el suceso principal se centra en la denuncia de violencia y maltrato a la que es sometida la pequeña por parte de su madre y cómo esta situación desencadena un comportamiento antisocial en ella. Veamos:

La Esposa: (con desdén)- Andá juga con tu tío.

La Niña: Es que él me hace feo. Siempre que juega conmigo me agarra los dedos de las manos y me dice:” Había una vez una hormiguita, dos hormiguitas, tres hormiguitas y las hormiguitas van bajando a meterse a su cuevita...”

La Esposa: (más colérica)-¡Mentirosa! ¡Sos una mentirosa! Y no hay comida.

(Rodríguez, p.34)

Y más adelante leemos:

La Niña: (viendo a la muñeca con odio)- Voy a pegarte para que no andés cantando esas canciones. (Imitando la voz de la muñeca). “No me pegues mamita”. (Sacudiéndola con furia). Te he dicho mil veces que yo no soy tu madre y que no tengo la obligación de darte de comer a la hora que te dé la gana. (Recoge el cuchillo y comienza a destrozar con ira a la muñeca). ¡Mal nacida! Sos una inservible como tu padre. No olvides que yo no soy tu madre. Vos sos una recogida. Ya se te olvidó que te recogí de un basurero.(La desbarata con un cuchillo);Perra! Si cuando seas grande vas a ser mujer de la calle como tu madre; pero antes vas a sufrir a como yo sufro.... (Rodríguez, p. 35)

En este pequeño monólogo podemos ver como ha cambiado la actitud de la niña que ahora se presenta como un ser violento, lleno de odio y resentimiento.

Para finalizar, la temática de la obra se centra en remarcar la pérdida de los valores morales y éticos en el hombre del siglo XX.

Análisis sintáctico de la obra “Las Muñecas También se mueren”

El tratamiento sintáctico de una obra de teatro parte de la relación formal que se establece entre los signos. En este sentido, para realizar este tipo de análisis se debe dividir la obra en secuencias dramáticas que son cada uno de los hechos que van sucediendo en la obra y que dan paso a la continuidad de la misma.

En el caso de “Las Muñecas También se Mueren” la obra contiene dos historias paralelas: la de los cómicos y la de los demás personajes interpretados por ellos.

Respecto a la historia de los cómicos se pueden identificar las siguientes secuencias dramáticas:

Sec.1 (introducción) aparece la niña entre el público aspirando pega de zapato. La niña ofende al público. Posteriormente hace mutis.

Sec.2 Entran en escena los maniqués de Romeo y Julieta inmediatamente explotan.

Sec.3 Aparecen los cómicos en escena. Empiezan a discutir sobre el tiempo y sus cambios.

Sec.4 Los cómicos comienzan a acomodar el vestuario. Sacan la utilería del baúl y vuelven a discutir acerca del tiempo que les toca representar.

Sec.5 El cómico II reflexiona sobre el teatro y las problemáticas que enfrenta este arte.

(Desarrollo)

Sec. 1 luego de finalizar la tercera escena los cómicos regresan a sus roles y reflexionan sobre la existencia de Dios.

Sec.2 continúan conversando a cerca del tiempo que están representando y lo difícil que es para ellos comprenderlo.

(Conclusión)

Sec.1 Los cómicos deciden quién interpretará el personaje de la niña.

Sec.2 Los cómicos se enteran que están en el siglo XX. Hablan de la vela de la muñeca.

Sec.3 El cómico tres pide desesperadamente que le permitan interpretar el personaje de la niña.

Sec.4 cómico III y cómico II cantan canciones infantiles, para decidir quién será la niña.

Sec.5 Los cómicos asombrados interrogan a la niña por haber matado a la muñeca.

De esta manera, podemos observar como el autor va enlazando los hechos de manera coherente a través de la continuidad de las acciones dramáticas. Además es claro que estos personajes (los cómicos) tienen una historia propia, con sus propias temáticas y conflictos.

Por otro lado, aparecen en la obra tres situaciones dramáticas que a simple vista son continuas, sin embargo al hacer la división sintáctica podemos comprobar que cada una goza de independencia con respecto a la otra.

En la primera situación en la que participan la secretaria, el jefe y el contador tenemos las siguientes secuencias dramáticas:

Sec.1 (introducción) entra la secretaria quejándose de su jefe. Muestra descontento por la relación idílica que mantiene con él.

Sec. 2 entrada del jefe. Se confirma que el jefe y la secretaria son amantes. Cada uno expone sus razones para mantener tal relación.

Sec.3 (Desarrollo) la secretaria llama al contador por orden del jefe.

Sec.4 el jefe recrimina al contador por no haber justificado el desfalco. Ambos se culpan.

Sec. 5 (Conclusión) el jefe le da un ultimátum al contador para que justifique el desfalco, mientras él detiene a los auditores.

De esta manera está estructurada sintácticamente la primera situación dramática.

En el segundo acto inicia la siguiente situación que contiene las siguientes secuencias dramáticas:

Sec.1 (Introducción) llega el contador a su casa, es recibido por su esposa cariñosamente. Pero inmediatamente muestra sus verdaderos sentimientos al expresar su repudio hacia el esposo.

Sec.2 (desarrollo) el contador explica a su mujer la situación que atraviesa en la empresa.

Sec.3 el contador propone a su esposa que se acueste con el jefe de los auditores para que no denuncie las anomalías de la empresa.

Sec.4 la esposa recrimina las intenciones del contador.

Sec.5 (Conclusión) ambos se ofenden. El contador golpea a la esposa y sale de escena.

Así finaliza la segunda situación. E inmediatamente da inicio el tercer acto en el que encontramos las siguientes secuencias dramáticas:

Sec.1 (Introducción) la esposa descarga en su hija el maltrato al que es sometida por parte del contador.

Sec.2 la niña sale del público para decirles a los cómicos como se interpreta ese personaje.sec.3 (Desarrollo) la niña confiesa que es abusada sexualmente por su tío, el amante de su madre.

Sec.4 la esposa golpea a la niña por decir que su tío la violaba.

Sec.5 (conclusión) la niña saca una muñeca del baúl y la maltrata física y verbalmente hasta matarla.

Sec.6 los cómicos asombrados interrogan a la niña.

En conclusión, Podemos afirmar que en le texto dramático al igual que en cualquier texto literario se debe seguir un orden preciso. En este caso, el análisis sintáctico nos ayuda a identificar cada uno de los pequeños conflictos que van dando continuidad al desarrollo de la trama de la obra teatral de una manera lógica.

6.4. La representación virtual de la obra

En este acápite, se interpreta la visión que Rodríguez ofrece sobre la puesta en escena de su obra. Recordemos que el texto dramático se concibe para la representación, por tanto el dramaturgo a través de las acotaciones y didascalias plantea diferentes ideas para llevar a las tablas la obra. Desde los elementos escenográficos hasta los gestos y actitudes de los personajes, cada uno de estos detalles posee una significación.

6.4.1. Los elementos escénicos del espacio

Ya se ha señalado que la obra está situada en dos espacios paralelos o internos. La historia de los cómicos se desarrolla en el teatro. Las primeras acotaciones nos indican que elementos deben estar presentes:

“Los cómicos instalan telones gastados por el tiempo de tanto uso. Arman los percheros a donde van acomodando el vestuario de la obra.” (Rodríguez p. 19)

Llama la atención dos ideas, en primer lugar el espacio donde se representará la obra estará al inicio vacío, son los mismos personajes los encargados de llevar la utilería y colocarla; en segundo lugar, la utilería no es nueva, todo lo contrario, esta debe ser vieja. El hecho que el telón este desgastado es indicio que la compañía teatral es pobre o no tiene los ingresos suficientes para invertir en la renovación de la utilería.

Además, las historias que representaran los cómicos en la obra ocupan otros espacios dentro de este primer espacio que es la sala del teatro. Así lo especifica el escritor en una acotación:

“ Los cómicos acomodan el marco en tres puertas de diferentes estilos y colores. Los tres marcos forman una media luna dejando marcados tres espacios definidos: La oficina; la primera puerta a la izquierda; al centro, la puerta de la casa; y la última, muy cerca al público, la puerta del cuarto de la niña” (Rodríguez p.21)

De este modo podemos observar como el autor ubica un espacio dentro del otro, dando la sensación de dos espacios paralelos.

De igual modo, en la obra encontramos, acotaciones que nos dan pistas sobre cómo, dónde y cuándo sucede la acción. Además encontramos explicaciones acerca de la utilería, vestuario etc., elementos importantes dentro de la construcción del personaje y de la escena misma. Observemos el siguiente ejemplo:

“ De un baúl antiguo van sacando máscaras que sugieren estados anímicos, pero que antepuestos al rostro sugieren otros rostros.” (bid p.22)

Y más adelante escribe:

“ Entra el jefe y la secretaria se antepone a su rostro una máscara.” (bid p.22)

El recurso de la máscara es uno de los elementos de singular importancia dentro de la obra, ya que es utilizada por las personas dramáticas para ocultar sus verdaderas caras ante los otros. El autor recalca la vitalidad de este recurso en las acotaciones sobre la utilería:

“de un baúl antiguo van sacando máscaras que sugieren estados anímicos, pero que antepuestos al rostro sugieren otros rostros” (Rodríguez p. 20)

Retomando el texto anterior observamos como el autor indica el uso de las máscaras para simbolizar la doble moral que manejaran cada uno de los personajes en sus respectivas intervenciones.

Por otra parte, tenemos acotaciones que nos indican que la acción continua aún cuando los personajes se encuentran en silencio y son sus movimientos y gestos los que comunican sus sentimientos y pensamientos. Veamos el siguiente ejemplo:

“El jefe se sienta y hace que papelea en un escritorio. La secretaria se levanta y le entrega un sobre grande. El jefe lo abre y lee su contenido. A medida que va leyendo cambia de actitud, hasta ponerse furioso.” (bid p.23)

Y más adelante encontraremos otros ejemplos:

“ella se acerca y él la aparta con desprecio.” (bid p.27)

Esta acotación anterior aparece en la última situación en la que participan La esposa, La niña y los Cómicos.

En cuanto al elemento técnico (luz, escenografía) el autor también presenta una propuesta del montaje de las luces mediante las acotaciones. Veamos los siguientes ejemplos:

“Se ilumina solo el espacio de la oficina creando una irrealidad escénica.” (bid p.27)

Esta indicación la encontramos antes de iniciar la primera situación.

Y después cuando finaliza la primera situación el autor escribe:

“Vuelve de nuevo una luz irreal. Los cómicos se quitan el vestuario, menos el contador.” (bid p.25)

Posteriormente, encontramos otra acotación:

“ Se ilumina la casa del contador y este entra furioso. El cómico III interpreta a la esposa. ” (bid p.22)

Por último, encontramos el siguiente ejemplo:

“El cómico II hace el papel de la niña. Se ilumina el curto de esta.” (bid p.33)

De esta manera si analizamos estas acotaciones desde una perspectiva cronológica encontramos que estas tienen una línea continua, pues a medida que va transcurriendo la

acción dramática se va iluminando únicamente el espacio escénico en el que esta sucediendo la misma.

Por otro lado, aparecen las didascálias como base fundamental para la representación virtual "que se traducen en signos no verbales de la escena." (Bobes Naves, 501)

En la segunda escena de la obra aparecen los cómicos. A través de las didascálias, el autor nos da cuenta de cómo se desarrolla la acción y por lo tanto el proceso que esto conlleva: introducción, clima, desenlace. Veamos los siguientes textos:

Cómico I: (emocionado) ¿escucharon esos apasionados parlamentos capaces de conmover el corazón de una piedra? Es el amor que se ha perdido.

Cómico III: yo no escuche nada.

Cómico II: vos nunca escuchas nada.

Cómico III: (enfática)- Repito que no escuche nada.

En estos primeros parlamentos observamos como el texto es reforzado por las indicaciones que da el dramaturgo.

Posteriormente, en esta misma escena el autor nos muestra que la acción ha llegado a su momento climático siempre mediante las didascálias.

Veamos los siguientes textos:

Cómico I: (emocionado) ¿escucharon esos apasionados parlamentos capaces de conmover el corazón de una piedra? Es el amor que se ha perdido.

Cómico III: (furioso) la verdad es que no escucha nada. No recuerdo nada: Todo es nada.

(Bid p.19)

Con los ejemplos anteriores se puede decir que la fuerza de la acción dramática se ve reflejada no sólo en los textos si no también en las didascálias.

De igual manera, en las demás escenas de la obra encontramos indicaciones que forman parte del diálogo y que nos dirige en el desarrollo de la situación.

Así, en la primera situación en la que aparece La Secretaria, El Jefe y El Contado el siguiente ejemplo:

La secretaria: (entrado por la puerta de la oficina. toda coqueta. Se reacomoda los senos portentosos. Saca el espejo y se maquilla)

Seguidamente entra el jefe y la actitud coqueta de la secretaria se hace más evidente.

La secretaria: (melosa y provocativa) Buenos días mi jefe..... ¿Le hago un cafecito?

El jefe: (utilizando la mascara) Usted sabe como me gusta el café.

La secretaria:(provocativa y sensual) Yo secomo le gusta a usted todo.

El jefe: (insinuante y utilizando siempre la masca) También usted es bella... (Aparta la mascara y se dirige al público) Quiere que le compre una casa y hasta con el conserje se acostó.

Tomando como referencia los textos anteriores podemos observar como a medida que avanza la acción esta va acompañada por una didascálias que nos ayuda a precisar los gestos e intenciones de los personajes.

6.4.2. Elementos de los personajes.

De igual forma, en la obra se representan ciertos lineamientos que el autor da acerca de las características físicas de los personajes:

Al inicio de la obra encontramos una acotación que describe físicamente a uno de los personajes:

“La niña vestida preciosamente mugrosa. Se pasea y juega entre el público aspirándola pega de zapatos que almacena en una bolsa plástica.” (rodríguez, p. 17)

En esta acotación podemos observar como el autor nos muestra a un ser arapiento, digno de la lastima de los demás, pero la presentación del personaje va más allá de lo visual pues ese aspecto “mugroso” simboliza la perdida de la inocencia de los niños y la indiferencia de la sociedad hacia estas personas que un día pertenecieron al mismo núcleo social.

“La niña adopta gestos perversos. Pide dinero. Ofende al público y se ríe de él. Hasta que se pierde en un laberinto de un pasmoso delirio.” (bid p.17)

Retomando el ejemplo anterior, podemos notar que la acotación sirve de guión, pues el autor no expone un parlamento preciso sobre que debe de decir, la actriz, si no que todo expresa a través de la acotación.

Y más adelante se da referencia de los personajes encargados de llevar el hilo conductor de la obra:

“Entran los cómicos y en sus rostros se reflejan el asombro de estar perdidos en el tiempo y en el espacio. Visten mallas negras que están adornadas de medias lunas, soles, planetas y cometas de colas luminosas. El maquillaje completamente blanco a donde las líneas negras dibujan los distintos contornos de sus rostros” (ibid p.18)

La acotación anterior es la que anticipa la entrada de los cómicos. En esta podemos observar que se nos brinda una caracterización, aun que de manera superficial, de los personajes que aparecerán en escena. En cuanto a los demás personajes no se nos brinda una caracterización física explícita sino que es a través de los parlamentos de otros personajes que nos enteramos de ciertos rasgos físicos. Veámoslo en los siguientes ejemplos:

La Secretaria: ... Cuando lo espero desnuda y lo veo venir sobre mi, como un tráiler cargado de carne, y me siento aplastada por las llantas de manteca colgándole de la panza...toda la carnosidad de los brazos y las piernas moviéndose como gelatina...Ese olor que despide a colonia añeja y agua estancada...(Rodríguez, p. 22)

Los textos anteriores los encontramos al inicio del cuadro primero, en la entrada de la secretaria. En estos parlamentos ella esta describiendo a su Jefe de quien no se da mayor referencia de rasgos físicos. Así, podemos determinar que este es un hombre mayor, pasado de peso corporal, poco atractivo.

De La Secretaria son pocas las ideas que tenemos de su físico. Veamos:

La secretaria: (entrado por la puerta de la oficina. toda coqueta. Se reacomoda los senos portentosos. Saca el espejo y se maquilla) (Rodríguez, p. 22)

A través de la acotación el autor nos hace saber que esta es una mujer atractiva, con un cuerpo hermoso. Más adelante el Jefe nos brinda una referencia en cuanto a la edad de este personaje:

El Jefe:Cuando me aburra la cambio por otra más joven... (Rodríguez, p.23)

De lo anterior podemos deducir que la secretaria es una mujer entre los veinticinco y treinta años de edad.

De los demás personajes no se reconocen datos que nos sugieran una apariencia física por lo que toda la caracterización dependerá del perfil psicológico.

6.4.3. Los signos no lingüísticos.

Por otra parte, tenemos acotaciones que nos indican que la acción continua aun cuando los personajes se encuentran en silencio y son sus movimientos y gestos los que comunican.

Aquí describiremos cada uno de estos elementos tomando como referencia principal la clasificación que hace Tadeuskowzan sobre los sistemas de signos empleados en el espectáculo. De los trece sistemas señalados por Kowzan cada texto dramático potencia unos y dejan sin marcar otros. “Las Muñecas También se Mueren” también cumple con esta ley.

6.4.3.1. Tono

Con trazos rápidos y eficaces Rodríguez Silva crea un mundo rico de significados e intenciones en la acotación del tono. Esto es exigido por el carácter de la obra, en la que la acción siempre ocurre “fuera” y los personajes la presentan progresivamente de los síntomas a la reacción final. Veamos los siguientes ejemplos:

Cómico I: habla “emocionado” (18) “colérico (19)”,

Cómico II: lo hace “con dolor reprimido” (21)

El cómico III: “enfática” (18) “furioso” (19) “desesperada”, “ansiosa” (31) “aterrada y viendo hacia el cielo” (33).

Retomando los ejemplos anteriores observamos como Rodríguez transmite a través de acotaciones sentimientos, reacciones explícitas. Pero esto no ocurre solo con los cómicos quienes son los que mantienen el hilo conductor de la historia desarrolladas en el transcurso de la obra, si no también con cada uno de los personajes de las mismas. Aquí citamos algunos ejemplos:

La secretaria habla “melosa y provocativa” (22) “sensual” (23) el jefe lo hace “insinuante y utilizando siempre la mascara” “agritos” (23) “amenazante” “dirigiéndose de nuevo al contador y con actitud humillante” (25), el contador ante su esposa se muestra “de mal humor”; “con voz aterradora” (28) “persuasivo y con falsa ternura” (29) “descriptivo” (30). Mientras la esposa se muestra “con falsa timidez y anteponiéndose la masca” (27) “intrigada” (28) “con aires de ofendida”; “enérgica” “grita” (29), “despechada” (30) “con desdén” (33) “mas colérica” (34). Y la niña por su parte habla “llorando” (30).

De esta manera podemos tener una idea más clara del carácter que el autor les impone a los personajes mediante el tono de voz con que intervienen en la obra.

6.4.3.2. Mímica –Gesto

En la obra el autor apenas brinda datos sobre marcas gestuales. Únicamente cuando se muestra la tiranía de los personajes, comenzado por el jefe:

“el jefe se sienta y hace que papelea en el escritorio”. La secretaria se levanta y le entrega un sobre grande. El jefe lo abre y lee su contenido. A medida que va leyendo cambia de actitud hasta ponerse furioso (23), El Contador “se ilumina la escena y este entra furioso”, “el la aparta con desprecio” (27) “el contador se lanza y la golpea”. Los dos pelean. “El la tira contra el suelo y sale de la casa” (30). Por su parte la esposa hacia su hija “viendo con odio” le tira el cuchillo amenazante. Sale furiosa del cuarto de la niña (34). La niña “llora mientras saca una muñeca del baúl. Seca sus lagrimas y arrulla la muñeca cantando” (34) “viendo ala muñeca con odio” “imitando la voz de la muñeca” “sacudiéndola con furia” “recoge el cuchillo y comienza a destrozr con ira ala muñeca” “la desbarata con un cuchillo” (35) “con inocencia infantil” “ casi angelical” (36)

En estas acotaciones se muestra la cadena de la violencia a través de los personajes. Observemos como las actitudes o gestos de un personaje tienen repercusiones en el otro, quien va repitiendo lo mismo con el otro hasta culminar con la niña que es la mayor afectada en esta cadena de violencia.

6.4.3.3 Movimientos

Uno de los elementos fundamentales para el análisis de la obra, pues con este el autor marca los espacios. Rodríguez utiliza las entradas y salidas de personajes claves para determinar el cambio de escena y con ello el cambio de situaciones. Que además se ve apoyada por las intervenciones de los cómicos antes y después de cada historia. Sin estas indicaciones sería imposible determinar el lugar donde se desarrolla la acción. Aquí mostramos algunos ejemplos:

La secretaria “entrando por la puerta de la oficina. Toda coqueta. Se reacomoda los senos portentosos. Saca el espejo y se maquilla” (p.22)

“ Entra el feje y la secretaria se antepone a su rostro una mascara” (p.22)

Con estas dos entradas queda marcado el espacio que será la oficina donde se desarrolla la primera situación.

Pero también los cambios de escena se muestran con las entradas de los personajes quienes por sus movimientos abonaran a la creación del ambiente hostil. Veamos el ejemplo.

El contador “entra apresuradamente y con una mascara de servil” (24).

A veces el final del cuadro se marca con la intervención de los cómicos, específicamente con el cambio de vestuario de los mismos.

“ Los cómicos vuelven a quitarse el vestuario y lo acomodan en los percheros ”

El contador: (despreciativo)- ¡mujerzuela!

La esposa: (despechada)-¡cornudo.....cornudo! (30)

Los parlamentos que preceden a las acotaciones es el final del cuadro segundo. Como podemos observar no hay ninguna indicación de cambio de cuadro si no que es el movimiento de los cómicos lo que nos indica que la acción ha terminado. Lo mismo ocurre en el resto de la obra.

6.4.3.4 Maquillaje –Peinado

Aunque sea posible un tratamiento expresivo de estos dos sistemas, no siempre es posible distinguirlos. En nuestro caso son pocos los detalles que el autor nos brinda por lo que es difícil descifrar al personaje desde este.

Así los cómicos al entrar al escenario **“en sus rostros se reflejan el asombro de estar perdidos en el tiempo y el espacio. Vistes mallas negras que están adornadas de medias lunas, soles, planetas y cometas de colas luminosas. El maquillaje completamente blanco adonde la líneas negras dibuja los distintos contornos de sus rostros” (Rodríguez, p.18)**

El uso del blanco y negro en los cómicos nos recuerda que la intención de estos únicamente refleja la realidad de una sociedad sin intentar cambiarla. De ahí su carácter neutro.

6.4.3.5 Traje

El vestuario viejo y con olor a podrido representan por un lado, el olvido al que ha sido sometido el teatro y por otro lado, el deterioro de valores éticos y morales de una sociedad cada vez mas disfuncional.

“los cómicos van tomando de los percheros el vestuario necesario para hacer la presentación. El vestuario sin planchar y con olor a podrido.” (Rodríguez, p.21)

Llama la atención que al inicio de la obra el autor nos presenta a una niña que “esta vestida preciosamente mugrosa” (Rodríguez, p.17). La antítesis utilizada para

referirse al vestuario de la pequeña nos muestra las contradicciones en que esta sumida nuestra sociedad. El cambio de vestuario determina el cambio de cuadro. Por ejemplo:

“El cómico I se viste de jefe, el cómico II de contador y el cómico III de secretaria” (p, 21)

Al finalizar el primer cuadro leemos:

“ Los cómicos se quitan el vestuario, menos el contador”

La acotación anterior antecede una de las intervenciones de los cómicos antes del inicio del segundo cuadro.

Luego al final del cuadro segundo encontramos la siguiente indicación:

“ Los cómicos vuelven a quitarse el vestuario y lo acomodan en los percheros” (p, 30)

Así pues podemos ver que el autor se vale de varios recursos para indicar cuando hay un cambio de cuadro o escena.

6.4.3.6. Iluminación

El espacio delimitado en la muñecas también se mueven es cambiante por cada cuadro por lo tanto, las luces serán un factor clave en la progresión de la obra.

La obra no inicia con un oscuro si no con un ambiente de teatro que poco a poco va cambiando.

“la niña ofende al público y se ríe de él, hasta que se pierde en un laberinto de un pasmoso delirio.” (Rodríguez, p.17)

La oscuridad que atrapa a la niña puede asociarse con la ola de violencia del que son víctimas muchos niños y además con el ambiente hostil que caracteriza la acción dramática.

El cambio de luces determina el espacio, seguidamente de las acotaciones anteriores el dramaturgo indica:

“una luna romántica se desgaja desde el fondo del escenario, iluminado un balcón medieval a donde están los maniqués de Julieta y romeo” (Rodríguez, p.17)

Aquí será la luz la que determinará el ambiente romántico en que se desarrolla la escena primera.

Posteriormente, veremos que la utilización del recurso luminario, junto al cambio de vestuario es básica para el avance de la obra y para la narración de los espacios. Así cada vez que da inicio un cuadro el autor anota.

“se ilumina solo el espacio de la oficina, creando una irrealidad escénica” (p.21)

“vuelve de nuevo una luz irreal. Los cómicos se quitan el vestuario, menos el Contador ” (p.25)

Al inicio del segundo cuadro nos dice “ se ilumina la casa del contador” (p.27)

En el tercer cuadro advertimos la siguiente acotación:

“ El cómico II hace el papel de la niña. Se ilumina el cuadro de ésta ” (p.33)

Así, podemos afirmar que las luces son un elemento importante para el desarrollo de la obra.

Para finalizar, podemos afirmar que el concebir la obra “ La Muñecas También se Mueren” el autor no divorcio el texto dramático del texto espectacular, por tal razón el lector al momento de leer la obra encuentra elementos que ayudan a formular una representación virtual de esta obra dramática.

De igual manera, brinda información precisa para la caracterización de los personajes que es de gran ayuda para el actor a la actriz que los interpretarán.

Así mismo el director de la puesta en escena puede acudir a las indicaciones que el autor da a conocer de la escenografía, el espacio, el vestuario y los elementos técnicos que según su óptica se utilizarán al momento del montaje de la obra.

6.5.Ejes temáticos de la obra “ Las muñecas también se mueren”

La obra del dramaturgo Isidro Rodríguez Silva es un reflejo de los males que agobian al hombre contemporáneo. Nos muestra a una sociedad degradada, en donde los valores éticos y morales han sido remplazados por anti valores como la corrupción, la avaricia, infidelidad, etc.

En este capítulo se delimitarán cada una de las temáticas que el autor de manera mordaz aborda en la obra. Así uno de los tópicos más explotados es los diferentes roles que cumple la mujer.

En la primera situación donde participa **La Secretaria, El Jefe y El Contador** nos muestra a la fémina en su papel de profesional. Aquí vemos a una persona que se deja llevar por la ausencia y las ansias de dinero aunque para ello tenga que dejar a un lado sus valores morales. La Secretaria se queja de su jefe quien además es su amante. Expresa el asco que este le causa, sin embargo continúa con ese idilio veamos:

La Secretaria: lo mas seguro es que me va a pedir es que me quede a trabajar horas extras que terminan en el amanecer de una cama. Cuando lo espero desnudo y lo veo venir sobre mí, como un tráiler cargado de carne, y me siento aplastada por las llantas de manteca colgándole de la panza... y muchas veces me he contenido por no vomitar. Y sobre todo fingir cuando hacemos el amor. (Rodríguez, p22)

En el ejemplo anterior la secretaria se refiere a su jefe con desprecio y asco. Sin embargo toda esa actitud cambia cuando este entra a escena:

La Secretaria: (melosa y provocativa) Buenos días mi jefe. Cuando usted no esta en la oficina la siento tan vacía y extraña. Pero que guapo que viene...  le hago un cafecito?

El Jefe: (utilizando la mascara) usted sabe como me gusta el café.

La Secretaria: (provocativa y sensual) yo secomo le gusta a usted todo. (Rodríguez, p23)

Observamos en los textos anteriores como el rechazo que decía sentir por su jefe cambia totalmente cuando esta frente a este. La avaricia puede más que su dignidad.

Otro caso donde vemos la desvalorización del papel de la mujer es con el personaje de La Esposa. Se nos presenta a una mujer primeramente sumisa, victima de los abusos de un hombre sin escr ıpulos, sin embargo al avanzar la historia nos encontramos con una mujer infiel igual de inescrupulosa que su marido. Aquí tenemos a una pareja que los une todos los anti valores: infidelidad, deshonestidad, hipocresía, etc. Menos el amor que caracteriza a los matrimonios.

La Esposa: (viendo al publico) -él hombre de la casa! Si supiera que el hombre de la casa es mi amante, su propio sobrino. (Rodríguez, p29)

En el parlamento anterior el personaje muestra su verdadera cara y reconoce que engaña a su esposo. La infidelidad es uno de los principales males que agobian a la sociedad actual y una de las principales causas de la ruptura de los matrimonios.

Continuando, el tema de la corrupción ligado a la avaricia lo vemos reflejado en la obra en casi todos los personajes, sin embargo El Jefe es la personificación de este mal que cada vez es más evidente en todas las clases sociales. Veamos el siguiente ejemplo:

El Jefe:...Es usted un estúpido, un imbécil bien hecho. Te dije bien claro que justificaras el desfalco. Pero no, no hiciste nada. Se me acaba de informar que vienen los auditores del gobierno a medirnos las costillas y lo más seguro es que van a descubrir el desfalco.

El Contador: (con la máscara)- señor, hice todo lo posible para justificar el desfalco, pero la verdad que es demasiada la cantidad de dinero y no puedo hacer milagros. (Se quita la máscara y ve al público). Que lindo el gastando el dinero con su secretaria, dándose la gran vida y a mí me toca estar justificando sus robos y todo por unos pesos demás... (Rodríguez, p29)

Al inicio del diálogo, la expresión del jefe corresponde a un acto expresivo, con el cual ofende al contador. Se nos presenta como un ser grosero e inmoral. Su desesperación es porque sus arbitrariedades van a ser descubiertas. De este modo, la avaricia del personaje la enfrentamos a la corrupción. Además el personaje del contador se presenta como un ser servil quien se aprovecha del robo que hace el jefe para obtener algún beneficio. Así, el autor nos presenta las dos caras de la moneda: por un lado la del servil aquel que "por unos pesos demás" es capaz de ir en contra de sí mismo y sus valores.

No obstante, la corrupción va más allá del rango empresarial. Otro lugar en el que ha encontrado refugio y donde más daño causa es en el núcleo familiar.

En la obra Rodríguez nos presenta a una familia totalmente descompuesta, donde reina la violencia, y el engaño desencadenado por la corrupción de sus integrantes en este caso La Esposa y El Contador. Aquí citamos algunos textos:

El Contador: (con la máscara y con cierto aire de resignación). El jefe de los auditores del gobierno siempre ha sido enamorado tuyo, desde aquella vez que se conocieron en la fiesta del jefe. Necesito que lo enamores, que te acostes con él, a cambio que en el informe no aparezca el desfalco.

La Esposa: (con aires de ofendida)-¡Dios mío! ¡Que me acueste con ese hombre! Nunca pensé que un esposo le pidiera a su mujer que se acueste con otro hombre. (Llanto fingido). ¡Como crees que me voy a sentir!

El Contador: (muy persuasivo y con falsa ternura) ¿y vos crees que es fácil para mí, entregar a mi esposa a otro hombre? Pero la verdad es que si se descubre el desfalco se hunde este hogar. (Apartando la máscara y viendo al público). Desde

que la conocí ha vivido con muchos hombres. Le daban unas cuantas cervezas y terminaba en cualquier cama. (Rodríguez, p28, 29)

Con los textos anteriores veremos como la avaricia y la corrupción impera en los hogares llevando consigo otra serie de consecuencias como la violencia que también queda evidencia en la obra:

El Contador: (el contador se lanza y la golpea. Los dos pelean. El la tira contra el suelo y sale de casa)

La Esposa: (a gritos)- para pegarle alas mujeres es que sos bueno, pero con un hombre de verdad no te fajas...

El Contador: (despreciativo)-¡mujerzuela! (Rodríguez, p30)

Aquí vemos como la violencia es propicia por la cadena de vicios que impera en nuestra sociedad.

Por otro lado, en la tercera situación encontramos temas como la violación. En este caso los principales afectados son los niños. Cuando hay un caso de violación a un infante el victimario por lo general, es un miembro de la familia. Esto lo retoma Rodríguez Silva en la obra, para agregar un elemento dramático al incluir en la historia un personaje real dentro de la ficción. El rol de La Niña, no es interpretado por uno de los cómicos como en las situaciones anteriores, sino por una niña (otra actriz) que ha permanecido en el público todo el tiempo.

La Niña: yo les voy a decir Como se representa esta parte. Que repitan el dialogo anterior.

La Esposa_ anda juga con tu tío.

La Niña: es que el me hace feo. Siempre que juega conmigo me agarra los dedos de la mano y me dice: "había una vez una hormiguita, dos hormiguitas, tres hormiguitas, cuatro hormiguitas, cinco hormiguitas. y las hormiguitas van bajando a meterse a su cuevita"(bid, p34)

Del mismo modo, el maltrato intrafamiliar es una practica constante en muchas familias. Los padres descargan en sus hijos sus frustraciones, sin percatarse del daño que les causan, pues ellos son más conscientes que los mismos adultos de todo lo que pasa a su alrededor.

La niña: ¿Por qué mi tío duerme en tu cuarto cuando no esta mi papá?

La Esposa: seguís de mentirosa. Voy a castigarte para que no andes hablando mentiras.

(La esposa la golpea y la tira contra el suelo; le tira el cuchillo amenazante...)(Bid, p35)

A partir de la idea anterior, observamos como la obra recoge y sintetiza el mundo acelerado, cargado de preocupaciones, problemas, angustias que viven. Los padres no atienden a sus hijos, pero los hacen parte del mundo ofuscado en que se mueven.

En este contexto, una de las mayores críticas al sistema familiar y social actual la encontramos en la parodia que hace el autor de una canción infantil:

La niña: ¿dondeesta mi amante mamá chilindrú, en la cama de cedro con la mujer de Pedro? ¿De quien es ese aborto mamá chilindrú? No sé quién es el padre mamá chilindrú puede ser el hijo de Pedro, de Juan, del panadero o hijo del lechero. (Bid, p34, 35)

Seguidamente, la obra nos presenta un monólogo reflexivo por parte de la niña, en el que encontramos a un ser humano totalmente enajenado, víctima de las circunstancias, de los errores de sus progenitores y de la sociedad en general.

La niña: (Viendo ala muñeca con odio)- voy a pegarte para que no andes cantando estas canciones. (Imitando la voz de la muñeca). "No me pegues mamita". Te he dicho mil veces que yo no soy tu madre... (Recoge el cuchillo y comienza a destrozar con odio la muñeca)!malnacida! sos una inservible como tu padre...(la desbarata con el cuchillo)!perra! (Bid, 35)

Posteriormente, cuando los cómicos preguntaron que por qué mató a la muñeca, ella contesta con un gesto de inocencia:

"por que las muñecas también se mueren"

Para concluir, podemos afirmar que todos estos males sociales que el autor nos muestra en su obra cada día son más comunes en nuestra sociedad. La deshonestidad, la violencia, la infidelidad, la violación son producto de la deformación del ser humano. Rodríguez nos expone a personajes tan deshumanizados que su obra se convierte en una denuncia ante la alarmante situación que vivimos.

Todos estos problemas están afectando de forma directa ala niñez y con ello estamos acabando con las posibilidades de un futuro mejor.

Al realizar un trabajo investigativo referente al teatro se debe tomar en cuenta que implica un análisis diferente al de un texto literario común puesto que la obra dramática esta constituida por elementos particulares que necesitan un tratamiento especial. Al elaborar este estudio tuve la oportunidad de poner en práctica los conocimientos adquiridos durante

el transcurso de la carrera en las diferentes asignaturas. Cabe señalar, la relevancia de las clases recibidas en la Escuela Nacional de Teatro “Pilar Aguirre”. Uno de los logros más significativos de esta investigación fue la elaboración de la biografía del autor pues anteriormente solo se encontraban datos sobre su trabajo como crítico de cultura y algunos datos biográficos dispersos en artículos periodísticos.

Durante el desarrollo de la investigación nos dimos cuenta que la obra de Rodríguez Silva presenta una estructura dramática moderna, sin alterar los momentos claves que tiene toda obra de teatro como son introducción, nudo y desenlace lo hace de manera particular. Los tres cuadros que conforma el acto único de la obra es donde el dramaturgo le presenta al lector los males que agobian al hombre contemporáneo. Además, durante el análisis estructural de la obra determinamos cada uno de los elementos constitutivos de la misma.

Desde el primer momento nos indica que el **espacio** dramático donde se desarrolla la acción será una sala de teatro, sin embargo esta es uno de las características principales de la obra, a pesar de ubicar al lector sobre el espacio dramático externo nos encontramos con una multiplicidad de espacios que los vamos conociendo a medida que inicia o termina una situación. En cuanto al **tiempo** que se desenvuelve la acción dramática definimos a través de los parlamentos y las acotaciones que todo ocurre en el transcurso del día, así la primera situación se da en horas de oficina, las otras dos en horas de la noche. En cuanto a la **trama** serán los sucesos que se desencadenan la acción dramática, en la obra se presentan de manera continua cada escena tiene su propio clímax.

Del mismo modo, también realizamos el análisis sintáctico de la obra. Cuando hablamos de la sintaxis de una obra dramática dista mucho de la lingüística ya que aquí no se analizan los enunciados sino las secuencias dramáticas que son los hechos o acciones que empujan la trama. Así encontramos que **Las Muñecas También se Mueren** está dividida en dos historias paralelas, por un lado la historia de los Cómicos y por otro lado la de los demás personajes que son interpretados por ellos mismos. Con este análisis reafirmamos como el autor va enlazando los hechos de manera que tres historias totalmente diferentes se encuentran perfectamente enlazadas. Además, cada uno de los Cómicos tiene sus propias vivencias, cada uno cuenta su historia.

Por otra parte, durante este estudio planteamos lo que sería la representación virtual de la obra. El propósito del dramaturgo al concebir una obra no es sólo escribir sino que esta sea materializada en el escenario, por tal razón no es de extrañar que el autor durante el proceso de creación imagine desde el vestuario que utilizarán sus personajes hasta sus características físicas, gestos, lenguaje no lingüístico, así como los elementos técnicos que soportarán el ambiente en que se desarrollan los sucesos tales como vestuario, movimiento escénico,

luzes, música, escenografía, utilería, todo esto lo plantea a través de las denominadas didascalias y en ocasiones mediante los parlamentos de los personajes.

Son los personajes los que materializan el pensamiento del autor en una obra de teatro. En el capítulo dedicado a estos examinamos su composición y evolución dentro de la obra, así como el modelo de personaje que nos plantea. Rodríguez Silva nos presenta a personajes que son definidos por el **Rol** que desempeñan, evita darles un nombre individual y opta por generalizar, esto con el propósito de dimensionar el aspecto social que cumple dentro de la obra. Nos encontramos con personajes marcados por la desesperanza, la miseria, la frustración y el sentimiento de que nada alcanza el fin deseado.

También, abordamos los ejes temáticos que se plantean en la obra obteniendo como resultado una denuncia de la pérdida de los valores éticos y morales en la sociedad actual. Pero también es un llamado a la reflexión pues los personajes de esta obra viven infelices, sin esperanzas, acabando el uno con el otro en esa lucha constante por sobrevivir en una sociedad cada día más viciada, desmoralizada. El mensaje es que no debemos dejarnos vencer por los problemas, que la violencia, la infidelidad, el despotismo, la corrupción únicamente nos lleva al enajenamiento humano. Debemos luchar por ser cada día mejores, capaces de salir adelante por méritos propios, capaces de dar amor y conformar familias donde reine la armonía. Cada día tenemos la oportunidad de brindar un futuro mejor a las nuevas generaciones y que en las próximas décadas no se escriban obras de teatro donde se refleje una sociedad en decadencia sino todo lo contrario, que el dramaturgo nos deleite presentándonos ambientes agradables, que en vez de denuncias nos muestren temas esperanzadores, que le planteemos nuevos retos a los escritores.

7. Bibliografía

Alonso de Santos José Luis, Manual de Teoría y Práctica Teatral. Editorial Castalia, 2007.

Alonso de Santos José Luis, Berenguer, Romera, el texto teatral estructura y representación, Las Puertas del DRAMA revista de la Asociación de Autores de teatro, S.XXI, 2002, núm. 10.

Bobes Naves, M. C. Teatro y semiología, marzo- Abril 2004. Arbor CLXXVII, 699-700, 497-508 p.p.

Talens Jenaro, Romera, Tordera, Hernández, elementos para una estructura del texto dramático, 6^{ta} ed. 1999.

Rodríguez Silva Isidro, Las Muñecas también se Mueren, distribuidora cultural, 1994.

7.1 web grafía

Gedma-roa.blogspot.com

Www. Laprensa.suplementocultural/19997/Arellano/insipientedramaturgianicaragüense.

www.laprensa/suplementocultural/apasionadodelteatro/

ANEXOS

**"LAS MUÑECAS
TAMBIEN
SE MUEREN"**

AUTOR:

Isidro Rodríguez Silva

ACTO ÚNICO

La niña está vestida preciosamente mugrosa. Se pasea y juega entre el público aspirando la pega de zapatos que almacena en una bolsa plástica.

La niña adopta gestos perversos. Pide dinero. Ofende al público y se ríe de él, hasta que se pierde en un laberinto de un pasmoso delirio.

La sala del teatro va quedando oscura y la tiniebla se traga a la niña.

Una luna romántica se desgaja desde el fondo del escenario, iluminado un balcón medieval a donde están los maniqués de Julieta y Romeo.

Julieta: Casi amanece. Quisiera que te marcharas aunque no más lejos que el pajarillo de una niña juguetona que lo suelta dejando que brinque un poco, como pobre prisionero amarrado a sus grillos; y que con un hilo de seda lo atrae hacia si otra vez amorosamente celosa de su libertad.

Romeo: Quisiera ser tu pajarillo.

De pronto los maniqués de romeo y Julieta explotan como bombas produciendo un caos; retazos de ciclorama, diabras de luces descolgadas meciéndose como trapevistas, bambalinas sucias y raídas; telones desgajados...

Entran los cómicos y en sus rostros se reflejan el asombro de estar perdidos en el tiempo y el espacio. Visten mallas negras que están adornadas de medias lunas, soles, planetas y cometas de colas luminosas. El maquillaje completamente blanco adonde las líneas negras dibujan los distintos contorno de sus rostros.

Cómicos I: (Emocionado) – ¿Escucharon esos apasionados parlamentos capaces de conmover el corazón de una piedra? Es el amor que se ha perdido.

Cómicos III: Yo no escuché nada.

Cómicos II: Vos nunca escuchás nada.

Cómicos I: Es que el tiempo nos vuelve sordos. Nos vuelve ciegos. Nos hace nada...

Cómicos III: (Enfática) – Repito que no escuché nada. Ustedes creen escuchar palabras que son mudas; porque tiene los oídos escuchando el pasado y por escuchar el pasado no

escucha el presente, que puede cambiar el futuro, para que el presente de hoy, sea un mejor pasado que otros pasados...

Cómicos I: A vos siempre te gusta enredarte en el tiempo.

Cómicos II: Vos nunca escuchas nada. Yo sí, las escuché; vienen para quedarse en el presente, pero el presente está muerto y se vuelve de nuevo al olvido; como olas perdidas en un mar perdido en un país perdido.

Instalan telones gastados por el tiempo de tanto uso. Arman los percheros adonde van acomodando el vestuario de la obra.

Cómicos I: Un día de tantos el vestuario será polvo entre las manos. Desde hace tiempo les he venido diciendo que el vestuario está enfermo de tanto uso, se está muriendo.

Cómicos III: Yo lo veo igual que siempre. Preocúpate cuando las manos se nos llenen de polillas y se vuelvan polvo y nos demos cuenta que estamos muertos.

Cómicos I: (Colérico) \neg Es que vos nunca ves nada.

Cómicos III: (Furioso) \neg La verdad es que no escuché nada. No veo nada. No recuerdo nada. Todo es nada. Pero hay algo especial en mí. Yo escucho lo que ustedes no escuchan y veo lo que ustedes no ven.

De un baúl antiguo van sacando máscaras que sugieren estados anímicos, pero que antepuestos al rostro sugieren otros rostros.

Cómicos I: Aquí hacen falta máscaras (buscando dentro del baúl). No está la máscara de la doncella buena e ingenua ni la máscara del joven hermoso con la tez rosada, respetuoso, galán enamorado (asombrado) y no está la del simple y cándido Arlequín.

Cómicos III: No están porque son inservibles en este tiempo que vamos a representar y las he ido enterrando en cualquier cementerio del mundo.

Cómicos II: Por primera vez estoy de acuerdo con esté que no tiene nada de cómico. Pero sí de loco. Hemos dejado las máscaras necesarias de acuerdo al tiempo que vamos a representar la máscara del violador, la del ruin, la del vividor, la de la amada fiel, la del embaucador, la del farsante y por su puesto la del déspota...

El cómico III mira hasta el cielo y se queda extasiado...

Cómicos I: El teatro está vacío.

Cómicos III: (Sin dejar de ver al cielo) → Eso lo vi desde que entramos al escenario, pero según ustedes yo no veo nada.

Cómicos II: (Con dolor reprimido) → El teatro es un animal inmenso. Un paquidermo que se mueve sin moverse. Un dinosaurio que vive estando muerto; llena la barriga de gusanos; los hombres que le sirven de alimento son sustentados por sus vicios. Los cómicos acomodan el marco de tres puertas de diferentes estilos y colores. Los tres marcos forman una media luna dejando marcados tres espacios definidos: la oficina; la primera puerta de la izquierda; al centro, la puerta de la casa; y la última, muy cerca al público, la puerta del cuarto de la niña.

El cómico III deja de ver al cielo y se incorpora al grupo. Los cómicos van tomando de los percheros el vestuario necesario para hacer la presentación. El vestuario es viejo, sin planchar y con olor a podrido.

El Cómicos III (Se viste de jefe. El cómicos II, de contador, El cómicos III, de Secretaria. Se ilumina sólo el espacio de la oficina, creando una irrealidad escénica).

La Secretaria (Entra por la puerta de la oficina. Toda coqueta. Se reacomoda los senos portentosos. Saca el espejo y se maquilla) → Lo más seguro es que me va a pedir que me quede trabajando horas extras que terminan en el amanecer en una cama. Cuando lo espero desnuda y lo veo venir sobre mí, como un tráiler cargado de carne, y me siento aplastada por las llantas de manteca colgándole de la panza... toda la carnosidad de los brazos y las piernas moviéndose como gelatina... Ese olor que despiden a colonia añeja y agua estancada. ¡Qué asco! Muchas veces me he contenido por vomitar. Y sobre todo fingirle cuando hacemos el amor.

Entra el jefe y la secretaria se antepone a su rostro una máscara.

La Secretaria (Melosa y provocativa) → Buenos días, mi jefe. Cuando usted no está la oficina la siento tan vacía y extraña. Pero que guapo que viene. Que traje más elegante. Lo que anda buscando es que se me lo robe una mujer. ¿Le hago un cafecito?

El Jefe: (Utilizando una máscara) → Usted sabe como me gusta el café.

La Secretaria(Provocativa y sensual) → Yo sé como le gusta a usted todo.

El Jefe: (Insinuante y utilizando siempre la máscara) → También usted está bella. Es una flor que adorna esta oficina; sobre todo tan eficiente. Por eso le pido que se quede a trabajar hasta muy tarde. (Aparta la máscara y se dirige al público). Quiere que le compre una casa

y hasta con el conserje se acostó. Cuando me aburra la cambio por otra más joven. A zorro viejo pichón tierno.

El jefe se sienta y hace que papelea en un escritorio. La Secretaria se levanta y le entrega un sobre grande. El jefe lo abre y lee su contenido. A medida que va leyendo cambia de actitud, hasta ponerse furioso.

El Jefe: (Agritos) → Llámame al contador general.

La Secretaria: (Llama por un teléfono imaginario) → Aló, ¿es el contador general? De parte de la Gerencia central. Es urgente. El jefe lo quiere ver inmediatamente. (Dirigiéndose al jefe). Viene en camino. Pero por favor, cálmese; no se olvide lo delicado que esta de su corazón. (Viendo al público sin la máscara). Ojalá le diera un infarto y se quedara muerto como garrobo disecado.

Contador: (Entrando apresuradamente y con una máscara de servil) → Aquí me tiene, mi jefe, siempre dispuesto al trabajo y a lo que sea. Ya me di cuenta quienes son los que están levantando a los trabajadores en contra suya. Voy a pasarle un informe completo; sólo espero confirmar unos datos.

El jefe: (Conteniendo la cólera y moviendo la máscara como un torbellino) → No es para eso que lo llame. Es usted un estúpido, un imbécil bien hecho. Te dije bien claro que justificaras el desfalco. Pero no, no hiciste nada. Se me acaba de informar que vienen los auditores del Gobierno a medirnos las costillas y lo más seguro es que van a descubrir el desfalco.

El contador: (Con la máscara) → Señor, hice todo lo posible para justificar el desfalco, pero la verdad, que es demasiada la cantidad de dinero y no puedo hacer milagros. (Se quita la máscara y ve al público). Que lindo, el gastando el dinero con su Secretaria, dándose la gran vida y a mi sólo me toca estar justificando sus robos y todo por unos pesos demás. Que se vaya al infierno. Si descubren el desfalco que le caiga a él toda la responsabilidad. Yo me lavo las manos como Pilatos.

El jefe: (Amenazante) → Te voy a decir algo y que quede bien claro: si todo se descubre, te vas conmigo en el saco.

El contador: pero, jefe...

El jefe: Nada de peros... caemos los dos. Así es que buscas como “hacer el milagro”. Voy a tratar de detener a los auditores para darte más tiempo. Tenés que hacerlo por tu bien y por el mío. (El jefe se aparta la máscara y se dirige al público). Estoy maquinando para que

toda la culpa recaiga sobre él. Soy un zorro viejo y este mequetrefe no puede conmigo. (Dirigiéndose de nuevo al contador y con una actitud humillante). Acordate que tenés antecedentes penales. Si querés conservar el trabajo y no caer preso tenés que justificar el desfalco. Como pude confiar en vos, que sos un mequetrefe, un sirve para nada mediocre, pendejo de mierda, la me culo...

Vuelve de nuevo una luz irreal. Los cómicos se quitan el vestuario, menos el contador. El cómico III mira de nuevo al cielo y se queda extasiado.

Cómico I: Y que ves tanto al cielo; me pones nervioso.

Cómico III: Busco a Dios en el cielo.

Cómico II: Dios esta dormido.

Cómico III: Dios nunca duerme.

Cómico II: Dios necesito un séptimo día para descansar después que termino la creación y el sueño es una forma de estar y no estar...

Cómico III: Pero las estrellas hablan cuando Dios se despierta entre el todo y nada; entre el vacío y la esencia de todas las cosas.

Cómico I: Duerme y descansa cuando aquí abajo todo se descompone: llueve en el desierto y hay sequia en los trópicos; la mentira se vuelve verdad y la verdad mentira...

Cómico II: Lo que pasa es que Dios es eterno; para Él un día son mil años.

Cómico I: (Sacando una risa dolorosa) ¬ Nosotros somos unos cómicos que no vamos ni venimos de ningún lado. Andamos ala deriva, adonde nos avientan los sueños. Vientos que hablamos, pero que palabras han perdido sus significados. No somos sordos ni ciegos, pero no comprendemos el tiempo que estamos representando.

Cómico II: A lo mejor ni siquiera estamos soñando, sino que hemos entrado al mundo adonde cada sueño, por tantas culpas y errores se vuelven pesadillas... pero lo peor de todo es el olvido, el olvido mata. Quien pierde los recuerdos pierde los recuerdos pierde lo vivido.

Se ilumina la casa del contador y este entra furioso. El cómico III interpreta a la esposa.

La Esposa: (con falsa timidez y anteponiéndose la máscara) ¬ ¿Ya llegaste, mi amor?

El contador: (de mal humor) ¬ No, todavía no he llegado.

Ella se acerca y el la aparta con desprecio.

La Esposa: (siempre con la máscara y tratando de reconquistarlo) \neg Pero que te pasa, cariño; si yo no te hecho nada. (apartando la máscara y viendo al público). Ya no lo soporto. Si le va mal en la oficina se la desquita conmigo. Cuando quiere dormir donde la amante busca un pelo en la sopa para pelearse y se va a la calle. Si supiera que no me importa, porque yo también tengo mi amante. Un amante que es todo un hombre y no un poca cosa como el; porque ni para hacer el amor sirve.

El contador: (utilizando la máscara) \neg Lo que me pasa es que estoy harto de esta vida. Siempre que hay un problema en la oficina a mí me echan la culpa. Vengo a la casa y también problemas: que cortaron la luz, que la niña está enferma. Y todos los días lo mismo: preso en un círculo de problemas que cada vez se va cerrando más para asfixiarme. Pero en esta ocasión, vos tenés que ayudarme: de lo contrario. No sólo perderé el trabajo, si no también vuelvo a caer preso.

La Esposa: (utilizando la mascara) \neg Pero, ¿por qué?

El contador: (con vos aterradora) \neg Los auditores del Gobierno están por llegar ala empresa y si no hago algo, descubren el desfalco y revientan el escándalo.

La Esposa: (con la máscara, pero intrigada) \neg Pero, ¿Cómo puedo ayudarte? (viendo al público). Si cae preso puedo verme libremente con mi amante.

El contador: (con la máscara y con cierto aire de resignación) \neg El jefe de los auditores del Gobierno siempre ha sido enamorado tuyo, desde aquella vez que se conocieron en la fiesta del jefe. Necesito que lo enamores, que te acostes con el, a cambio que en el informe no aparezca el desfalco.

La Esposa: (con aires de ofendida) \neg ¡Dios mío! ¡Qué me acueste con ese hombre! Nunca pensé que un esposo le pidiera a su mujer que se acueste con otro hombre. (Llanto fingido). ¡Cómo crees que me voy a sentir!

El Contador: (muy persuasivo y con falsa ternura) ¿y vos crees que es fácil para mí, entregar a mi esposa a otro hombre? Pero la verdad es que si se descubre el desfalco se hunde este hogar. (Apartando la máscara y viendo al público). Desde que la conocí ha vivido con muchos hombres. Le daban unas cuantas cervezas y terminaba en cualquier cama.

La Esposa: (enérgica) \neg Yo no me estoy acostando con nadie. Vos crees que él se va a conformar con una sola vez. Lo más seguro es que va querer que vivamos.

El contador: Pero lo vas hacer por queyo te lo ordeno. Para eso soy el hombre de la casa, para que se cumplas mis órdenes.

La Esposa: (viendo al público) → ¡El hombre de la casa! Si supiera que el hombre de la casa es mi amante, su propio sobrino. (Se pone de nuevo la máscara. Y saca un cuchillo y grita). ¡Hombre! ¡Si fueras un hombre de verdad te enfrentarás a tus propios problemas y no utilizarías a otros para escudarte! ¡Sos poca cosa! ¡No vales nada!

El contador: (El contador se lanza y la golpea. Los dos se pelean. Él la tira contra el suelo y sale de la casa).

La Esposa: (Agritos) → Para pegarle alas mujeres es que sos bueno, pero con un hombre de verdad no te fajas...

El contador: (despreciativo) → ¡Mujerzuela!

La Esposa: (Despechada) → ¡cornudo... cornudo!

Los cómicos vuelven a quitarse el vestuario y lo acomodan en los percheros.

Cómico I: ¿Quién va hacer el papel de la niña?

Cómico II: (Viendo todo a su alrededor) → ¿se a dado cuenta que nunca antes habíamos estado presentando están obra? Nos hemos perdido aun más en lo profundo del tiempo. ¿En que época estamos?

Cómico III: (Viendo hacia el cielo) → No olvides que hoy es la vela de la muñeca.

Cómico I: Como siempre, el tiempo nos juega malas pasadas. Viajamos de un espacio a otro. Nos dormimos en el siglo XVI y despertamos en el siglo XX. Todas las épocas son tan diferentes, pero al mismo tiempo iguales.

Cómico III: Le haremos una vela ala muñeca. La velaremos en la camita. ¡Lastima que no hay cementerio de muñecas!

Cómico II: Vela de que muñeca; vos estas más loco que una cabra.

Cómico III: Todos estamos locos. El mundo es un manicomio adonde lo posible se vuelve posible.

Cómico I: ¡Yo haré el papel de la niña!

Cómico II: (Desesperada, ansiosa) – No, no. Ese personaje lo hago yo. Es que nunca tuve niñez. Desde temprana edad me obligaron a comportarme como adulta. Dejadme ser una niña aunque sea un momento sobre el escenario. Dejadme soñar, soñar un poquito. ¿Ustedes saben alguna canción infantil?

Cómico I: No.

Cómico II: No.

Cómico III: Yo sí. Para representar este personaje hay que cantar, cantar canciones infantiles. Escuchen esta:

Cinco gatitos
Tuvo una gata
Cinco gatitos
Detrás de una lata
Cinco que tuvo
Cinco que criaba
Y a todos los cincos
Lechita les daba.

Cómico II: Esta no es una obra infantil; es una obra para adultos. Yo tengo la canción adecuada.

Escuchen:

Don Federico
Mató a su mujer
La hizo picadillos
y la puso a cocer
Llegaron los invitados
Llegaron a comer.
Don Federico bailaba chachachá.
Don Federico perdió su cartera
Para casarse con una costurera
La costurera perdió el dedal para ser amante de un general
El general perdió la espada
Para casarse con la costurera.
Por eso don Federico
Matóala costurera.
La hizo picadillos
Y la puso a coser
Porque era una mala mujer.

Cómico III: (Aterrada y viendo hacia el cielo) – No, no quiero hacer el papel de la niña, porque va haber una vela. ¡Las estrellas! ¡Las estrellas lo dicen! Ellas hablan cuando Dios guarda silencio. Las estrellas me dicen: una muñeca vestida de azul, zapatos negros y lazos de tul. La saque a paseo, pero se enfermó, le dio calentura y tiene mucha...

El cómico II hace el papel de la niña. Se ilumina el cuarto de esta.

La niña: (desde la puerta del cuarto) – ¡mamá tengo hambre!

La esposa: (viendo con odio) – Además de aguantar a tu padre, tengo que soportarte a que vos sólo servís para dar problemas. Dormite, porque no hay comida.

La niña: (Llorando) – ¡Pero tengo hambre!

La esposa: (con desdén) – Anda juega con tu tío.

La Niña: (que ha estado sentada, entre el público se levanta. Entra al escenario y hace a un lado al cómico que hace el papel de la niña).

La Niña: yo les voy a decir Como se representa esta parte. Que repitan el diálogo anterior.

La Niña: es que el me hace feo. Siempre que juega conmigo me agarra los dedos de la mano y me dice: "había una vez una hormiguita, dos hormiguitas, tres hormiguitas, cuatro hormiguitas, cinco hormiguitas. Y las hormiguitas van bajando a meterse a su cuevita..."

La esposa: (más colérica) – ¡mentirosa! ¡Sos una mentirosa! Y no hay comida.

La niña: ¿Por qué mi tío duerme en tu cuarto cuando no está mi papá?

La Esposa: seguís de mentirosa. Voy a castigarte para que no andes hablando mentiras.

La esposa la golpea y la tira contra el suelo; le tira el cuchillo amenazante. Sale furiosa del cuarto de la niña.

La niña: (Llorando mientras saca una muñeca del baúl. Seca sus lágrimas y arrulla a la muñeca cantando):

¿Dónde esta mi amante
Mamáchilindró,
En la cama de cedro
Con la mujer de Pedro?
¿De quién es ese aborto
Mamáchilindró?
No sé quien es el padre

Mamáchilindrá
Puede ser el hijo de Pedro,
De Juan, del panadero
O hijo del lechero.

La niña: (Viendo ala muñeca con odio)- voy a pegarte para que no andes cantando estas canciones. (Imitando la voz de la muñeca). "No me pegues mamita". Te he dicho mil veces que yo no soy tu madre y que no tengo la obligación de darte de comer a la hora que te de la gana. (Recoge el cuchillo y comienza a destrozar con odio la muñeca);Malnacida! sos una inservible como tu padre. No olvides que yo no soy tu madre.vossos una recogida. Ya se te olvido que te recogí de ese basurero. (La desbarata con el cuchillo);Perra! Si cuando seas grande vas hacer mujer de la calle como tu madre; pero antes vas a sufrir a como yo sufro...

Los cómicos están sorprendidos. Entran al cuarto de la niña con cuatro candelas y una camita donde acomodan los restos de la muñeca, colocándoles en cada esquina de la cuna una candela y las flores

Los tres cómicos: (cantando) ¬ Una muñeca vestida de azul. Zapatitos negros y lazo de tui. La saque de paseo, pero se enfermo. Le dio calentura y tiene mucha tos. El doctor la cura... pero alguien la mato.

La niña: (con una inocencia infantil, casi angelical) ¬ yo la maté.

Los cómicos: ¿y por qué la mataste?

La niña: ¡¡ por que las muñecas también se mueren!!

FIN

Agosto de1994