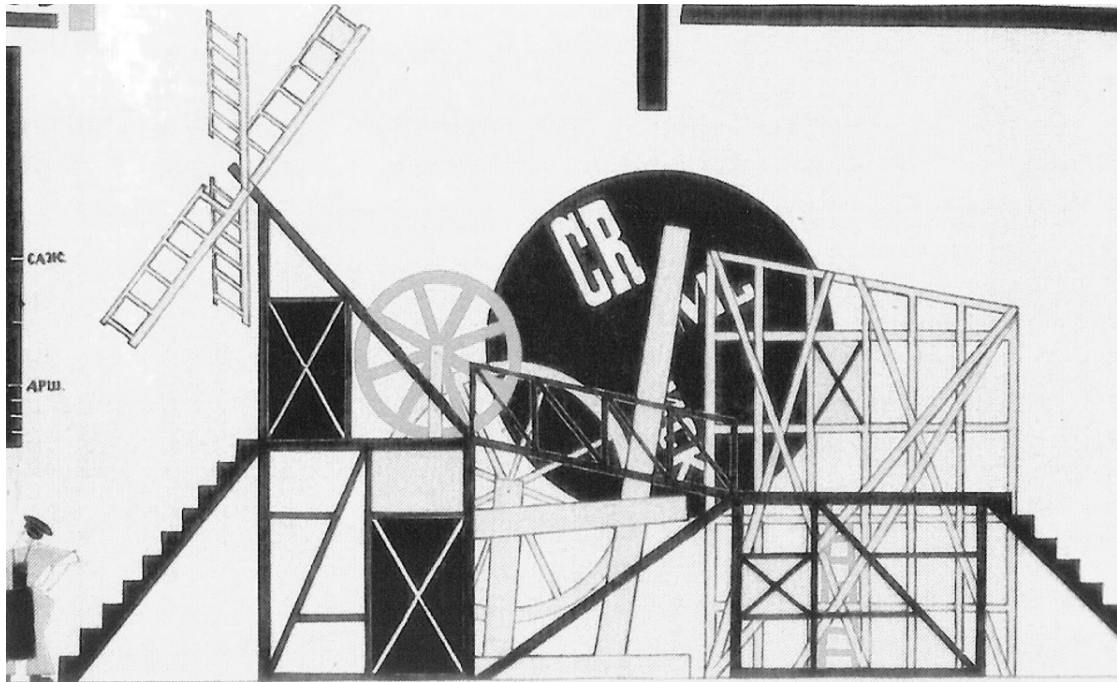


EL TRABAJO TEATRAL  
BAJO LA CONCEPCION  
DE  
PUESTA EN RELIEVE  
Y  
ACTOS DE HABLA



Gilberto Martínez





## INDICE

El Problema.....	6
<i>Formulación – Objetivo – Justificación.</i>	
Puesta en escena. Marco de referencia. Fundamentos teóricos y antecedentes.....	7
Apuntes, referencias y comentarios sobre la Puesta en escena.....	8
Aportes de George II, Duque de Saxe – Meiningen. Referencia histórica.....	13
El surrealismo escénico preconizado por Iván Goll.....	14
Mi práctica actual del trabajo teatral bajo la concepción de <i>Puesta en relieve</i> .....	15
Acerca de la dimensión oculta.....	26
Actos de habla.....	30
Más sobre los Actos de habla.....	32
Contextos-deicticos-inferencia-pragmatica-intencionalidad-contrapunto.....	34
Otras aproximaciones al Acto de habla en movimiento.....	40
¿Qué es el acto de habla según el grupo teatral La Candelaria bajo la dirección de Santiago García?.....	41
El acto de habla y las acciones teatrales según Enrique Buenaventura.....	44
Ejemplo de una secuencia en la <i>Puesta en relieve</i> de <i>El Hombre del perrito</i> de Gilberto Martínez.....	45
Del texto al acto de habla. 48	
La lectura en voz alta de un texto dramático.....	49
Actos de habla y el “modus operandi”.....	51
<i>Primer nivel en la práctica</i>	
<i>Lecturas atonales.</i>	
Operaciones sobre la dicción y ejercicios sobre los rasgos.....	53
<i>Segundo nivel en la práctica.</i>	
<i>Tercer nivel en la práctica</i>	
<i>Las emociones en relación con el actor y la creación del personaje.</i>	
<i>El gestus</i>	
El inicio y desarrollo de una conceptualización acerca de la Puesta en escena como una <i>Puesta en relieve</i> y su técnica.....	72
La escogencia y/o el proceso de producción.....	74
Pareja abierta de Darío Fo y Franca Rame.....	76
Los emigrados de Slawomir Mrozek.....	79
Todas tenemos la misma historia de Darío Fo y Franca Rame.....	81
Misterio Bufo de Darío Fo.....	83
Potestad de Eduardo Pavlovsky.....	85

Un hueco lleno de estrellas de Gilberto Martínez.....	87
Un día cualquiera de Franca Rame y Darío Fo.....	92
La Guandoca. Sobre relatos de Gabriela Samper de Gilberto Martínez.....	93
Homo Dramaticus de Alberto Adellach.....	95
Tu pesadilla de Gilberto Martínez.....	98
Prométeme que no gritaré de Víctor Viviescas.....	105
Pluft el fantasma de María Clara Machado. Versión del grupo Casa del Teatro.....	109
Rojos globos Rojos de Eduardo Pavlovsky.....	111
Me/moría de Alberto Sierra.....	112
El Parlamento del Caratejo Longas que llego de la guerra de Gilberto Martínez.....	121
Las Monjitas de Eduardo Manet.....	132
Las Ofelias de Gilberto Martínez.....	135
Film en la muerte de la madre de Buster Keaton de Gilberto Martínez.....	144
Tierra de nadie de Jorge Díaz.....	146
Tengamos el sexo en paz de Jacopo Fo. Versión de Darío Fo y Franca Rame.....	147
Francisca o quisiera morir de amor de Gilberto Martínez y Mario Angel Quintero.....	148
Deliquios del amor y la locura de Gilberto Martínez.....	159
Arlequino en una comedia al improviso de Gilberto Martínez.....	164
Arlequino en una comedia al improviso. (Versión para una actriz y un actor) de Gilberto Martínez.....	167
Nuestros Mil/agros Bufos de Gilberto Martínez.....	168
Hoy no voy a trabajar. Versión de <i>La Fiacca</i> de R. Talesnik (Argentina) por Gilberto Martínez.....	174
Por dios HOMBRES que por DIOS fueron creados de Sergi Belbel y otros (España). Versión de Gilberto Martínez y el grupo de montaje.....	175
A/las del paso de Gilberto Martínez.....	178
La Controversia de Valladolid de Jean L. Carriere.....	182
La Madre In de Darío Fo y Franca Rame. 185 Aquí se ensaya <i>Antígona o el que pasa no es el espíritu de Dios</i> de Gilberto Martínez.....	186
Crocamundos, el cangrejo volador de Gilberto Martínez.....	193
El Prestamista de Fernando Josseau.....	200
Manuela, la mujer... <i>Guardiana insepulta del amor huracanado</i> .....	203
La Señora del Cervantes de Gilberto Martínez.....	209
Tragicomedia de doña Bárbara la marquesa y Don Fernando, el fidalgo de Gilberto Martínez.....	215
¡¡Papeles!! de Mario Jurado.....	218
La balad de la P... de Gilberto Martínez y Patricia Carvajal.....	220
El hombre del perrito de Gilberto Martínez.....	231
Algunas reflexiones sobre otras sesiones de trabajo experimental.....	232
Breve nota sobre el arte.....	236
Conclusiones.....	238
Acercamiento al concepto de <i>Puesta en relieve</i> y Actos de habla en Grecia y en la comedia y tragedia romana.....	239

Acercamiento al concepto de <i>Puesta en relieve</i> y Actos de habla en el teatro de la Edad Media.....	260
El Renacimiento.....	265
La Comedia del arte italiano.....	265
La era isabelina y la <i>Puesta en relieve</i> .....	268
Bibliografía básica.....	271
Montajes y Puestas en relieve de Gilberto Martínez.....	273

## **El Problema.**

### Formulación.

Se plantea el concepto de *Puesta en relieve* como un nivel más aproximado a lo que se pretende en la dirección de las obras en relación con la ya establecida categoría teatral de *Puesta en escena*. La propuesta de *Puesta en relieve* como una perspectiva conceptual y práctica de la misma, más que una normativa

Se considera el trabajo teatral de la *Puesta en escena* cómo una *Puesta en relieve*, concreción material que puede reflexionarse como un “lenguaje en funcionamiento” (actos de habla), en cuanto genera, produce y transmite procesos de sentido y significado(s) en la interacción social y dar lugar a pensar en el hecho teatral como una experiencia que afecte y con-mueva.

### Objetivo.

Crear una dinámica de trabajo artístico teatral bajo la concepción de *Puesta en relieve* y *actos de habla* entendida como un proceso en el cual se dimensiona y relleva la densidad, a través de la creación, construcción y utilización, de los materiales practicables de la realización escénica (literatura, situaciones, personajes, elementos plásticos y sonoros, o sea toda la materialidad del hecho teatral), para que estos funcionen como mecanismos deícticos (señalamientos) en un proceso de sentido y significaciones, entre las prácticas y los discursos. La dinámica del trabajo implica la necesidad de rellevar la *dimensión espacio temporal oculta* involucrada en el proceso de comunicación o sea aquella que se crea entre él, o los actantes emisores, y él, o los participantes receptores.

### Justificación.

En la situación concreta en la cual existimos y nos construimos en el quehacer artístico, no debemos considerar el arte teatral centrado exclusivamente en sí mismo y subordinado en un ciento por ciento a lo bello. Es necesario y vital considerarlo como una *constructo* (considerado como la categoría que nos permite organizar experiencias y datos de la realidad), en donde se asegure la eficacia del relieve sígnico (signos, iconos, símbolos), haga evidente su función social y en donde sea posible re-teatralizar el teatro de arte.

Hacer una dramaturgia de fragmentos, pegar pedazos de realidades en convenciones con relieve, practicables de una realidad viviente, espacio e instante en unidad dialéctica.

Proyectar realidades imaginadas e inimaginables como caleidoscópica mirada de experiencias poéticas. Vida de utopías como única razón de seguir existiendo por los bordes, como otra opción de producción de subjetividad compartida e identificatoria. (Ver: Martínez, “Teatro Alquímico”, 2000: Contra carátula)<sup>1</sup>

### **Puesta en escena. Marco de referencia. Fundamentos teóricos y antecedentes**

Término que se conoce y se incorpora en la terminología teatral española a finales del siglo XIX.

Es traducción literal de la voz francesa

Significado como sustantivo:

1. La composición del escenario en una obra de teatro, cine, etc.
2. El establecimiento o fondo de un evento.

Etimología.

Del francés *mise- en- scène* directamente traducida como "*Puesta en escena*".

Primer uso documentado: 1833.

La definición del término es difícil y el consenso no ha sido posible debido a sus múltiples sentidos. Escenografía, vestuario, iluminación, accesorios, colocación de los actores, todo lo que aparece en el escenario corresponde a la *Puesta en escena*. Puesto que el director es en última instancia, quien está a cargo de todo eso, se refieren a él como un “metteur en” escena. Literalmente, un “putter” de una escena.

*En inglés:* staging-escenificación.

Noun: 1) an instance or method of staging something.

2) a stage or set of stages or platforms for performers or between levels of scaffolding.

*En italiano:* messa in scena. La messa in scena è la costruzione di una determinata situazione che utilizza parametri temporali e spaziali che assomiglino il più possibile alla realtà.

*En alemán:* poner en---, in scène setzen, (dar, producir, reproducir, organizar, mostrar, aparecer, jugar, preparar el escenario, demostrando, conjunto de la escena) - Inszenieren /rio m. Bühne(n-raum)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Martínez, Gilberto, 2000, “Teatro Alquímico”, en: *Teatro Alquímico*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT/A T253t)

<sup>2</sup>Curso de Alemán, 1986, “escena”, en: *Diccionario Español-Alemán*, (Edición fuera de comercio), Barcelona, Editorial Ramón Sopena.

*En portugués:* encenação. Escenificación – escenografía.

*En catalán:* posada en escena.

*En griego:* escenificar - στάδιο (stádio) - instalación.

Traducción: "*Puesta en escena*": griego στάσης στάσης

1.πρόχειρη εξέδρα

2.ικρίωμα

*En sueco:* staging

Traducción: "*Puesta en escena*"

1.iscensättning

2.plattform

*En ruso:* постановка (postanovka) (Ver: Diccionario "Puesta en escena")<sup>3</sup>

La categoría transitiva de la expresión es lo que resalto como más significativa, o sea, lo que expresa la acción que un sujeto ejerce sobre otra persona o cosa al relacionar un elemento con otro y éste último con un tercero, entonces el primero se relaciona con el tercero y así sucesivamente en un conjunto que en forma creativa, se relievaa.

### **Apuntes, referencias y comentarios sobre la Puesta en escena.**

En la tradición occidental el texto dramático prevalecía sobre todos los otros componentes fundamentales de la presentación-representación hasta mediados y finales del siglo XIX cuando se hace un reconocimiento, cada vez más predominante y significativo, del director de escena. Desde ese momento se hace lógico pensar que "el análisis del teatro que se pone en escena no tenga en cuenta el conjunto de la representación, en lugar de considerar que esta última se deriva del texto. Los estudios teatrales, y especialmente el análisis del espectáculo, están interesados en el conjunto de la representación, en todo lo que rodea al texto y está más allá de él. Por reacción, el texto dramático ha sido reducido a una especie de accesorio molesto que se ha dejado, no sin desprecio, a disposición de filólogos. En el transcurso de cincuenta años, hemos pasado así de un extremo al otro, de la

---

<sup>3</sup> Diccionario "Puesta en escena" # traducir "Puesta en escena", disponible en línea en: [xref.w3dictionary.org/index.php?fl=es&id=48675](http://xref.w3dictionary.org/index.php?fl=es&id=48675). Consultado el 25 de febrero de 2012.



filología a la Escenología”. (Pavis, “5. El texto puesto y emitido en escena”, 2000: 201)<sup>4</sup>  
[ ] (*El teatro no se pone en escena, se relievá*)

Según Jacques Copeau (1879- 1949), figura capital de la escena europea quien, sin dejar de reverenciar el texto, propuso una renovación profunda del trabajo teatral en donde relievó la austeridad escenográfica y las funciones del actor; la *Puesta en escena* “es el diseño de una acción dramática. Esto es, el conjunto de movimientos, de gestos y actitudes, la concordancia de fisonomías, de voces y de silencios, es decir la totalidad del espectáculo escénico, que emana de un pensamiento único que lo concibe; la regla y la armonía. El director inventa y hace reinar entre los personajes ese lazo secreto y visible, esa sensibilidad recíproca, esa misteriosa correspondencia de relaciones, a falta de la cual el drama, incluso interpretado por excelentes actores, pierde lo mejor de su expresión. A esa *Puesta en escena*, que concierne a la interpretación, no sabríamos aportar demasiado estudio. A la otra, que se refiere a los decorados y a los accesorios, no queremos conceder importancia” (*Recordar que Copeau, preconizaba la sobriedad escénica.*). A este respecto añade: “Apostar por tal o cual formula decorativa significa siempre interesarse por el teatro de refilón. Apasionarse por las invenciones de los ingenieros o de los electricistas significa siempre conceder a la tela, al cartón pintado y la disposición de las luces una plaza usurpada; significa siempre, bajo cualquier forma, caer en los trucos. Antiguos o modernos, nosotros les repudiamos a todos. Buena o mala, rudimentaria o perfeccionada, artificial o realista, queremos negar la importancia de todo maquinismo” (Copeau, “*Puesta en escena y decoración escénica*”, 2002: 92)<sup>5</sup>

“Toda representación implica un proceso de ordenación de los elementos escénicos, sistematizándolos en una determinada secuencia de ostensibilidad e intensidades a las que denominamos *Puesta en escena*, aunque corresponda a su expresión más primaria y simplificadora. Obviamente la *Puesta en escena* así considerada es consubstancial a la representación. Es evidente a todas luces que el concepto contemporáneo de *Puesta en escena* aunque asume estas características primarias, desarrolla aspectos de una

---

<sup>4</sup> Pavis, Patrice, 2000, “5. El texto puesto y emitido en escena”, en: *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T E P338)

<sup>5</sup> Copeau, Jacques, 2002, “Puesta en escena y decoración escénica”, en: “*Hay que rehacerlo todo*” *Escritos sobre teatro*, Madrid, Edición de Blanca Baltés, Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez.)

profundidad y calado tanto estético como dramático y técnico artesanal que la explicitan como una creación artística en plena acepción de la palabra.” (Hormigón, “Introducción 2”, vol. I: 16)<sup>6</sup>

No lo considero como los momentos que coinciden con entradas y salidas de personajes del marco de la escena como lo han considerado algunos teóricos del teatro del cine y la televisión y como me fue enseñado en los años cincuenta cuando me inicié en el teatro bajo la dirección de Sergio Mejía Echavarría, director del grupo experimental El Duende, de la ciudad de Medellín. Algunos consideran la *Puesta en escena* como sinónimo de composición pero aplicado al entorno audiovisual. Podría decir mejor que es dar relieve a lo corpóreo dentro de un proceso de sentido y significaciones (polisémico) en y para la escena en relación con un auditorio.

Mirada desde un punto de vista general podemos entender la *Puesta en escena* como el trabajo organizativo de los materiales, según un cierto orden y sentido, de lo que constituye el hecho teatral escénico.

Visión “textocentrista”. Aquella en la cual se considera el texto como único punto de partida para actualizar y/o concretizar los elementos que se consideran están ya en el texto.

Visión “escenocentrista”. En forma radical propuesta por Lehmann para quien «la *Puesta en escena* es una práctica artística estrictamente imprevisible desde la perspectiva del texto.» (Ver: Lehmann, citado por Pavis, “Visión «escenocentrista»”, 2000: 207)<sup>7</sup>

Por los años cincuenta, cuando por necesidad me convertí en director teatral del grupo de aficionados el Triangulo, mi visión al respecto de la Puesta en escena no podía ser otra que la que por ese entonces conocía ( o más bien intuía podía ser) basada en el privilegio del texto y “mantiene, en general, que la representación no es más que la mera traducción del lenguaje de las acotaciones y eventualmente parte del texto, a otros sistemas de signos que acompañan en el escenario al diálogo dicho por los actores. Para mantener

---

<sup>6</sup> Hormigón, Juan Antonio “*Hay que rehacerlo todo*” *Escritos sobre teatro*, 2002, “Introducción”, en: *Trabajo dramático y Puesta en escena*, (2ª edición), vol. I, Madrid, Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez.)

<sup>7</sup> Pavis, Patrice, 2000, “Visión «escenocentrista»”, en: *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós.

esta tesis es necesario partir de una idea: la equivalencia de contenidos entre el texto escrito (diálogo + acotaciones) y la Puesta en escena”. (Boves Naves, “Posibilidades de una semiología del teatro”, 1997:305)<sup>8</sup>

Por otra parte la visión «escenocentrista» que suele presentarse como vanguardista y renovadora tiene su origen a finales del siglo XIX y se radicaliza en algunas corrientes hasta el total rechazo del “texto literario” sobredimensionando la escena y considerándola como los futuristas en su primer manifiesto teatral como “una arquitectura abstracta de planos y volúmenes” (Ver: Boves Naves: 1997:307)<sup>9</sup> o dando lugar a las manifestaciones de Antonin Artaud (1896-1948) en *El teatro y su doble*, a mi modo de ver mal entendidas, de renunciar “así a la superstición teatral del texto y a la dictadura del escritor”, pues, “un teatro que subordine la *Puesta en escena* y la realización al texto, es decir, todo lo que es específicamente teatral, es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de anti poetas y de positivistas, es decir occidental.” (Antonin Artaud. Citado por Boves Naves: 1997:309)<sup>10</sup>

Creo que la antinomia no es válida y de sostenerla, empobrecedora del hecho teatral. Cuando se considera en forma dialéctica el proceso de puesta en práctica el llevar a escena un texto dramático las categorías en juego no se excluyen sino que se integran “como formas y fases que expresan el mismo contenido en el proceso de comunicación dramática” (Carmen Boves: 1997: 319)<sup>11</sup>

Ante una *reflexión practica* sobre el hecho teatral para que no se convierta en una entelequia considerada como una cosa real que lleva en sí misma el principio de su acción y que tienda por sí misma a su fin propio, necesito plantearme *la irrealidad de lo pragmático* para convertirse como contrapartida en una realidad, la escénica, como marco de lo plausible. Lo plausible, está definitivamente ligado al *efecto de realidad* que con referencia a lo teatral “corresponde siempre a un funcionamiento ideológico: la escena dice siempre,

---

<sup>8</sup> Boves Naves, María del Carmen, 1997, “Posibilidades de una semiología del teatro”, en: *Teoría del teatro*, Boves Naves, M. C. (compilación de textos e introducción general), Madrid, Arco/Libros, S.L. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica TD B663)

<sup>9</sup> Boves, 1997, *Teoría del teatro*.

<sup>10</sup> Boves, 1997

<sup>11</sup> Boves, 1997.

no cómo es el mundo, sino cómo es el mundo que ella muestra. Corresponde al espectador el construir – y nadie lo hará por él – la relación con la realidad de su propia experiencia.” (Ubersfeld, “4.3. El efecto de realidad”, 1996:259)<sup>12</sup>

“Lo que está dado en el espacio teatral, no es jamás una imagen del mundo, sino la imagen de una imagen. Lo que se «imita» no es el mundo, sino el mundo reconsiderado según la ficción y dentro del marco de una cultura y de un código” (Ubersfeld, “3.2 La paradoja de lo ficcional”, 1996: 76)<sup>13</sup>

Las concepciones sobre la *Puesta en escena* están íntimamente relacionadas con la aparición y consolidación posterior del director de escena. A este respecto y para documentar nuestro pensamiento y volver más viva nuestra experiencia la lectura del libro *Principios de Dirección escénica*, selección y notas de Edgard Ceballos<sup>14</sup>, de la colección Escenología (México), es de vital importancia.

En nuestro país he recurrido fundamentalmente al publicado por Colcultura, *Investigación y Praxis Teatral en Colombia* de Fernando Duque Mesa – Fernando Peñuela y Jorge Prada Prada<sup>15</sup>, a los trabajos de La Candelaria, el Teatro Experimental de Cali, Enrique Vargas, a los juiciosos ensayos y comentarios de los maestros Carlos José Reyes, Víctor Viviescas, Eddy Armando, Misael Torres, Juan Carlos Moyano y muchos otros que me han hecho el honor de compartir conocimientos. Reconocimiento especial a los maestros Augusto Boal (Brasil) y a Eduardo Pavlovsky (Argentina).

---

<sup>12</sup> Ubersfeld, Anne, 1996, “4.3.El efecto de realidad”, en: *La escuela del espectador*, Madrid, Publicación de Directores de Escena de España. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T/C U14)

<sup>13</sup> Ubersfeld, Anne, 1996, “3.2 La paradoja de lo ficcional”

<sup>14</sup> Ceballos, Edgard, 1992, *Principios de Dirección escénica*, (notas y recopilación), Estado de Hidalgo, México, Grupo Editorial Gaceta, S.A. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez.)

<sup>15</sup> Duque Mesa, Fernando- Peñuela Ortiz, Fernando- Prada Prada, Jorge, 1994, *Investigación y Praxis Teatral en Colombia*, Santafé de Bogotá, Colcultura. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T/E D946i.)



*Dibujo de Saxe-Meiningen para Julio César de William Shakespeare.*

#### **Aportes de George II, Duque de Saxe – Meiningen. Referencia histórica. (1826-1914)**

Los podemos imaginar por los escritos de los que fueron espectadores de esa época y por algunos de los dibujos que realizaba, como el de la *Puesta en escena para Julio César* (1874). Director de actores fue el primero que introdujo los conceptos escenográficos de naturalismo y realismo histórico. Notable fue el trabajo sobre los conjuntos en donde impedía que sobresalieran los actores, los cuales debían estar sometidos a la composición general de la escena. Al actor-personaje no se le permitía acercarse al proscenio con el fin de resaltar su rol. “Cada obra era cuidadosamente estudiada, tanto la actuación como la escenografía y el vestuario se atenía a los estilos de cada época que debía reconstruirse en el escenario”. (Ver: Ceballos, “El pionero”, 1992:32)<sup>16</sup> El escenario debía tener diferentes niveles, evitar siempre el paralelismo tanto en los elementos escenográficos como en el

---

<sup>16</sup> Ceballos, Edgard, 1992, “El pionero”, en: *Principios de Dirección escénica*, (notas y recopilación), Estado de Hidalgo, México, Grupo Editorial Gaceta, S.A. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez.)

movimiento y desplazamiento actoral. Los integrantes de los conjuntos no deben mirar hacia el público sino hacia el eje de la acción dramática. A este respecto recalco la observación que he hecho acerca de la fuerza gravitacional que ese lugar de la escena (*el proskenion*), ha tenido para los actores a través de los tiempos y que el teatro en relieve trata de evitar a toda costa y que he denominado *proscenitis*. Brevemente me quiero referir al paso siguiente dado por los principales directores de escena que siguió al establecimiento del naturalismo-realismo por el Duque de Meiningen y uno de sus *régisseur* Ludwig Kronegk injustamente olvidado. Fue “Ludwig Kronegk, un joven actor cómico que comenzaba a manifestarse de una manera muy particular en los entrenamientos. El Duque lo nombró *régisseur* del teatro. Parece ser que las características de Kronegk eran singulares: capacidad bestial de trabajo, amor desinteresado por el teatro y una disciplina prusiana. Tales virtudes le convirtieron en maquilador ideal de los conceptos teatrales del Duque.” (Ver: González Gómez, “Los inventores de la dirección teatral moderna”, 2011: Párrafo 6)<sup>17</sup>

### **El surrealismo escénico preconizado por Iván Goll.**

Mi encuentro con lo propuesto por Iván Goll data de 1971 cuando publiqué en la revista Teatro un fragmento de su obra Matusalén (1922), o el eterno burgués, drama satírico para 24 personajes más multitud. (Goll, “Matusalén”, 1971)<sup>18</sup> Este poco conocido entre nosotros director y autor, de nombre real Isaac Lang (1891-1950) y como él decía con *destino judío, por casualidad nacido en Francia, por los sellos etiquetado como alemán*, preconizó utilizar al máximo los recursos técnicos, deformar la voz, exagerar las mascaradas y exagerar los elementos del hecho teatral en correspondencia con la acción, las secuencias dramáticas podrán ser montadas al revés. Estos conceptos en algunos de mis trabajos lo utilicé en los ensayos para dar relieve a un determinado conflicto y la propuesta de exageración de las

---

<sup>17</sup> González Gómez, Daniel (Acebo), 2011, “Los inventores de la dirección teatral moderna”, disponible en línea en: <http://apartebolivia.blogspot.com/2011/07/los-inventores-de-la-direccion-teatral.html>. Consultado el 28 de febrero de 2012.

<sup>18</sup> Goll, Iván, 1971, “Matusalén” en: *Revista Teatro*, No 6, Medellín, [s.n.] (Biblioteca Gilberto Martínez. Publicación seriada. Colección hemeroteca)

máscaras fue utilizada en la puesta de mi obra *Los Mofetudos*. (Martínez, “Los Mofetudos”, 1970)<sup>19</sup>

Comparto la enumeración que hace Ceballos para referirse a las propuestas de reforma de la estructura de las puestas en escena a través de los tiempos y que transcribo en aras de tenerlas presente ante la imposibilidad de mencionarlas todas, y mucho menos de la forma como ellas han afectado el desarrollo del concepto de *Puesta en relieve*.

“Citadas las primeras tentativas podemos resumir dentro del arte del director, algunas **reformas de estructura** como exclusión o limitación del texto (Appia, Craig, Piscator, etc.); exclusión de la libertad del actor (Antoine, Craig); exclusión o limitación de la escenografía (Copeau, Meyerhold, Tairov, Appia, Craig, Piscator, etc.); **Reformas técnicas**: reacción contra la tiranía del actor (Antoine, Copeau, Jouvet, Stanislavski, Craig, etc.); disciplina total al servicio de un concepto: la acción biomecánica de Meyerhold, el “training” de Grotowski y Barba; empleo de elementos de representación sometidos a un estilo determinado: naturalista, realista, simbolista, futurista, constructivista, expresionista, modernista, posmodernista, etc. **Reformas hacia la mirada del espectador**: búsquedas e innovaciones de índole arquitectónica o escénica. Supresión de candilejas, concha del apuntador, telones; agregado de plataformas, escaleras (Copeau, Gémier, Meyerhold, Tairov, Appia, Fuchs, Reinhardt, etc.) Disposición de espacios para la actuación, escenarios semicirculares, circulares; ruptura con la diferenciación sala-escena (Copeau, Gémier, Meyerhold, Tairov, Evreinov, Appia, Artaud, Piscator, Grotowski, Barba, Kantor, etc.). Participación más directa del público, etc.” (Ceballos, 1992: 17)<sup>20</sup>.

### **Mi práctica actual del trabajo teatral bajo la concepción de *Puesta en relieve*.**

concreción material que debe reflexionarse  
como un “lenguaje en funcionamiento”,  
es decir en cuanto genera,

---

<sup>19</sup> Martínez, Gilberto, 1970, “Los Mofetudos”, en: *Revista Teatro*, No 2, Medellín, Gamma. (Biblioteca Gilberto Martínez. Publicación seriada. Colección hemeroteca)

<sup>20</sup> Ceballos, Edgard, 1992, *Principios de Dirección escénica*, (notas y recopilación), Estado de Hidalgo, México, Grupo Editorial Gaceta, S.A. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez.)

produce, transmite procesos de sentido y significados en la interacción social.

La propuesta de *Puesta en relieve* es una perspectiva de la Puesta en escena más que una normativa.

En mi práctica actual con la concepción de *Puesta en relieve* en mente, a diferencia de las primeras incursiones como director en donde sin reflexionarlo tenía una visión “texto centrista” del texto (*Todos eran mis hijos* de Arthur Miller, 1958); considero la lectura del texto o de la imagen primigenia, como una práctica que va estableciendo cauces de indagación e investigación y de pautas de enunciación progresivas en perspectiva con y en las diferentes circunstancias espacio-temporales que se presentan, que generan y potencializan impactos estético-emocionales, a corto y largo plazo, en los involucrados, en la inmediatez y mediatez de las (re)presentaciones.

En teatro para mí la re-presentación no es hacer evidente lo ausente, sino presentar lo hecho presente en las iteraciones o ensayos.

Decir “Textos teatrales” implica en este momento de mi desarrollo como hombre de teatro dos conceptos: el texto como producto literario y lo teatral como producción escénica. Pero lo que me atañe primordialmente en la actualidad es lo que se refiere al proceso que conduce de una forma expresiva a otra en su materialidad generadora de sentidos y significaciones.

En otras palabras clarificar y desarrollar el hecho teatral bajo los principios de una *dramaturgia* articulada con el acaecer de los conflictos humanos. O sea preguntarme acerca de los practicables materiales de la realidad escénica que me propone la fabula como texto y según qué temporalidad. Como afirma Patrice Pavis: “la dramaturgia en su sentido más reciente, tiende pues a desbordar el marco de un estudio del texto dramático para englobar texto y realización escénica”. (Pavis, “Dramaturgia”, 1998:149)<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Pavis, Patrice, 1998, “Dramaturgia”, en: *Diccionario Del Teatro*, Barcelona, Paidós. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica por catalogar. Existe la de 1990. R/T B P338)



No concibo la dramaturgia como un hacerse solo en la *escrituralidad*<sup>22</sup> sino como un hacerse y realizarse en la *teatralidad*. Sin embargo, lo uno no excluye lo otro.

He considerado el concepto de *Puesta en relieve* como un nivel mas aproximado a lo que he pretendido en la dirección de mis obras en relación con la ya establecida categoría teatral de *Puesta en escena*.

*Puesta en relieve* la considero como el proceso de trabajo en donde dimensiono y relieve la densidad, a través de la creación, construcción y utilización, de los materiales practicables de la realización escénica (literatura, situaciones, personajes, elementos plásticos y sonoros, o sea toda la materialidad del hecho teatral), para que estos funcionen como mecanismos deícticos (señalamientos) en un proceso de sentido y significaciones, entre las prácticas y los discursos.

“Todo signo teatral funciona, en cierto modo, como los deícticos: solo adquiere su verdadero significado o sentido en el aquí y ahora de la representación” (Trancón, “La representación teatral. Relaciones entre texto y representación”, 2006:249).<sup>23</sup>

Estudiar la dramaturgia de un espectáculo es, entonces, describir su fábula «*en relieve*», es decir, en su representación concreta, especificar la manera teatral de mostrar y narrar un acontecimiento” (Pavis, “Dramaturgia”, 1998:148).<sup>24</sup>

No puedo menos de tener presente a cada momento lo propuesto por Roland Barthes, en sus *Ensayos Críticos* cuando pregunta:

« ¿Qué es el teatro? Una especie de máquina cibernética. Cuando descansa, esta máquina está oculta detrás de un telón. Pero a partir del momento en que se la descubre, empieza a enviarnos un cierto número de mensajes. Estos mensajes tienen una característica peculiar: que son simultáneos, y, sin embargo, de ritmo diferente, en un determinado momento del espectáculo, recibimos al “mismo” tiempo seis o siete informaciones (procedentes del decorado, de los trajes, de la iluminación, del lugar de los actores, de sus gestos, de su mímica, de sus palabras), pero algunas de esas informaciones

---

<sup>22</sup> Neologismo por “literacy” que en ingles significa alfabetización, “literalidad” y cultura de la escritura.

<sup>23</sup> Trancón, Santiago, 2006, “La representación teatral. Relaciones entre texto y representación”, en: *Teoría del Teatro*. Ensayos y Manuales Resad, Madrid, Fundamentos. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suarez.)

<sup>24</sup> Pavis, Patrice, 1998, “Dramaturgia”, en: *Diccionario del Teatro*, Buenos Aires, Paidós.

se mantienen (éste es el caso del decorado), mientras que otras cambian (las palabras, los gestos); estamos, pues, ante una verdadera polifonía informacional, y esto es la teatralidad: un espesor de signos.» (Barthes, 1983:310)<sup>25</sup>

Y reflexionar también en la práctica cotidiana del hacer teatral lo que plantea Anne Ubersfeld:

“Hoy es generalmente aceptado que «la representación teatral es un conjunto (o un sistema) de signos de naturaleza diversa, puestos de relieve si no totalmente al menos parcialmente, en un proceso de comunicación, dado ésta comporta una serie compleja de emisores (unidos estrechamente unos con otros), una serie de mensajes (en estrecha unión con otros según códigos estrictamente precisos), un receptor múltiple, pero situado en el mismo lugar» (Ubersfeld, *lire de théâtre*, cit., p. 26, citada por Hormigón, “Los sistemas de significación teatral”, vol. 1, 2002: 178)<sup>26</sup>

Este tipo de visión, si recurrimos a la historia del teatro como tal, plantea una serie de dificultades para presentar un “opus” que nos permita un sentido y una significación que, al mismo tiempo que clarifique, nos sirva de punto de apoyo para una práctica concreta. Otra diferente perspectiva se ofrece cuando analizamos nuestras puestas en relieve o aquellas en las cuales hemos sido elementos y espectadores activos.

1) *Puesta en relieve* analítica

2) *Puesta en relieve* en la práctica

En la *Puesta en relieve* analítica he considerado en forma libre y particular algunas etapas a seguir:

1) Una información básica y el teatro específicamente como objeto cultural y práctica discursiva en el proceso de comunicación.

2) Los contextos sociales: condiciones histórico-políticas e ideológicas.

3) Modelos culturales hegemónicos y la posición dentro de ellos de los involucrados en el hecho teatral, especialmente los espectadores.

---

<sup>25</sup> Barthes, Roland, 1983, *Ensayos Críticos*, Barcelona, Seix Barral.

<sup>26</sup> Hormigón, Juan Antonio, 2002, “Los sistemas de significación teatral”, en: *trabajo dramaturgico y Puesta en escena*, vol. 1, Madrid, Publicación de la ADE. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez.)

4) Contexto teatral tanto la *literalidad* como espectacular.

5) Análisis de la integralidad de los textos teatrales específicos tanto en su *literalidad* como en su espectacularidad. (Ver: Villegas, “Apéndice”, 2000:211-214)<sup>27</sup>

La propuesta en el caso de la *Puesta en relieve* en la práctica, los términos de los numerales 4 y 5 serían: la literalidad y con-moción encontradas en la práctica espectacular y análisis a partir de la con-moción del funcionamiento de la espectacularidad los cuales se convierten en los pivotes para el desarrollo del proceso, dados en una práctica iterativa, fundamentalmente basada en los actos de habla como instrumento de las funcionalidades del arte dramático.

Para conformar y complementar una visión acerca de una *Puesta en relieve* también es importante, sin perder de vista la perspectiva y contextualización de las premisas a considerar, tener presente las reflexiones de los semiólogos de la escuela de Praga, especialmente las del polaco Tadeus Kozwan. (Kowzan, “Le signe au Théâtre”, 1968: 59-90)<sup>28</sup>

Recalco: todas las señales que el teatro emplea pertenecen a la categoría de signos artísticos, son artificiales por excelencia y tienen como función comunicar en el instante mismo de la provocación.

---

<sup>27</sup> Villegas, Juan, 2000, “Apéndice”, en: *para la interpretación del teatro como construcción visual*, Irvine, California, USA, Ediciones de Gestos. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez.)

<sup>28</sup> Kowzan, Tadeus, 1968a, “Le signe au Théâtre: Introduction à la Sémiologie de l'art du spectacle”, en: *Diogenes*, 61 - 1968b. "El signo en el Teatro: Una introducción a la semiología del arte del espectáculo". Traducción: Simon Pleasance, *Diógenes* 61, pp. 52-80. – Ver : [www.uv.es/tronch/stu/Kowzan13.htm](http://www.uv.es/tronch/stu/Kowzan13.htm)

Considera el investigador polaco trece categorías, a saber:

1. palabra 2. tono	texto hablado	actor	señales auditivas	tiempo	señales de auditivas (Actor)
3. mimo 4. gesto 5. movimiento	expresión del cuerpo		signos visuales	espacio y el tiempo	signos visuales - (actor)
6. maquillaje 7. peinado 8. traje	la apariencia externa del actor			espacio	signos visuales - (actor)
9. accesorios 10. decoración 11. iluminación	aparición de la etapa	fuera del actor		espacio y el tiempo	signos visuales - (fuera del actor)
12. música 13. efectos sonoros	sonidos inarticulados		señales auditivas	tiempo	signos (auditivos) llegad el actor

La palabra varía según los géneros dramáticos, las modas literarias o teatrales, estilos de *Puesta en escena* ya sea total o lectura dramatizada.

Lo que llamamos el tono (cuyo instrumento es el actor de voz) comprende elementos tales como la entonación, ritmo, velocidad, intensidad. (...)

El mimo, el gesto y el movimiento. El mimo considera el diseño de la expresión facial. El gesto planteado como el sistema más desarrollado de los signos, rico y flexible para expresar pensamientos y los movimientos cinéticos del actor y el movimiento que contempla sus posiciones dentro de la zona turística o sea, lugares ocupados en relación con otros elementos de la presentación, diferentes formas de viaje (paso lento, precipitado, vacilante, majestuoso, etc, entradas y salidas, movimientos colectivos...

El maquillaje, el estilo de *peinado*, el *traje* o ropa. El primero resalta el valor de la cara del actor, el segundo pertenece al reino del creador de la ropa, el pelo como parte de la composición de la ropa y el rol desempeñado por el actante y la ropa en el teatro, es la más externa y convencional forma de definir al individuo humano.

Accesorios, decoración e iluminación. Un elemento del vestuario puede considerarse un accesorio significativo cuando adquiere relieve en una situación concreta. Ejemplo: un accesorio del mismo olvidado en el tocador de una mujer que se corteja dando origen a repercusiones imprevisibles El escenario. La tarea principal del escenario, el sistema de signos que también pueden ser llamados aparato escénico o de paisaje, es para representar el lugar: la ubicación geográfica (paisaje con pagodas, mar, montañas), el lugar social (plazas públicas, de laboratorio, cocina, café) o dos a la vez (calle dominada por rascacielos, la acción para poner fin a la Torre Eiffel). El escenario o uno de sus elementos también puede significar un tiempo: el tiempo histórico (templo griego), época (techos cubiertos de nieve), el tiempo (la puesta del sol, la luna). La iluminación teatral puede definir la zona turística, la atención se concentró en una parte de la etapa, el lugar de la acción en ese momento. La luz de una luminaria también puede aislar a un actor o un accesorio.

Música y efectos sonoros. Evocan atmosferas y la elección de un instrumento determinado puede servir para indicar un entorno social. A veces la música determina la entrada de un personaje. Los efectos de sonido que simulan artificios o de la naturaleza pueden caracterizar ambientes, desplazamientos, llamadas, el paso del tiempo.

La *Puesta en relieve* en la práctica debe tener presente los sistemas de significación teatral que se dan simultáneamente desde el inicio del trabajo teatral aunque con intensidades y profundidades distintas hasta concretizarse adecuadamente en lo que he denominado los practicables materiales de la realización escénica. La tentativa de enumeración de tales sistemas elaborada por Juan Antonio Hormigón es la que más se aproxima a nuestra manera de hallar en consecuencia en la práctica, un espesor de elementos significantes que establecerían conjuntamente en el espacio-tiempo del hecho teatral, un proceso de sentido(s) y significación(es) puesto(s) en relieve.

Grupos de significación:

Verbales: enunciación ostensible del texto por parte del director, autor, del actor(es), actriz (ces), técnico(s) y espectador(es). Considero la apertura de contemplar los verbales causados por la con-moción de la(s) puesta(s).

No verbales: senso- kinésicos y plásticos en donde considero la globalidad del “espectáculo” a corto y a largo plazo fundamentalmente en relación al (o los) impacto(s) en (él o) los involucrados en el hecho teatral.

Según Hormigón, con algunas aclaraciones y agregados que tratan de configurar mi concepción acerca de los grupos de significación y herramientas de trabajo:

## **1. Del actor:**

### **A) Vocales:**

- Articulados: Lengua. Lenguaje.

(“Argot” lengua de maleantes. Lenguaje especial entre gentes de una comunidad determinada y socialmente condicionada. Ver: A/Las del paso)

- Verbalización del texto.

(“Cuando la lectura es hecha en voz alta con la verbalización concomitante de los procesos mentales podremos obtener relatos más auténticos, pues las personas se envuelven de tal modo en esa acción que los inhibidores del comportamiento reflexivo están ausentes.”) (Flavell, 1979: 906-911).<sup>29</sup>

- Canto en todas sus formas.

(La gran carencia de los actores que trabajaron en mis puestas.)

No verbales (paralingüística):

**1.-** Cualidades de la voz: registro de la voz, tesitura, control del nivel tonal y del ritmo, el *tempo*, el control de la articulación, la resonancia, el control de la glotis y el control labial de la voz.

(Encuentro del punto cero vocal. En mi práctica considero que debe establecerse con el actor un tono medio, lo que denomino “punto cero vocal” que debe oscilar entre 125 y 215 hercios, frecuencia del movimiento vibratorio. )

---

<sup>29</sup> Flavell, John, H., 1979 Metacognition and cognitive monitoring: a new area of cognitive-developmental inquiry, en: American Psychologist, v. 34 (10), Stanford, California, Department of Psychology.

2.-Vocalizaciones: - Caracterizaciones vocales: risa, llanto, suspiro bostezo, estornudo, ronquido, etc. - Cualificadores vocales: intensidades de la voz fuerte/suave, la tesitura aguda/grave, y la extensión: arrastre excesivamente lento o cortado de las palabras.

3.- Segregaciones vocales: - están constituidos por los *bum, m-bumm, ah* y variaciones de este tipo.

4. – Otros: - pausas (al margen de la articulación), sonidos intrusos, errores prosódicos, etc.

(108) (Actos de habla mirados no solo desde el punto de vista de la semiología de “escritorio” sino como parte de la organicidad de la acción dramática.)

### **B) Físico dinámicos del actor.**

- Expresión biofísica:

- gestualización (cinésica).

(Gesto fundamental y gestos específicos. Tener presente la ley, entendida como tendencia fundamental, a la contención gestual y eliminación del “manoteo”)

- expresión del cuerpo en el espacio (quinésica).

(Individual-Tareas escénicas. En relación a los otros y colectividad.)

- Expresión facial y mirada.

(Especial cuidado y entrenamiento de la mirada como instrumento de canal expresivo no solo en relación con la escena en su globalidad sino como base para el rompimiento de la cuarta pared y evasión de la tendencia al proscenio o proscenitis.)

- Composición individual (incluye el uso individualizado del vestuario, máscara y objetos).

- Escorzo y postura. (El escorzo como “la angulación que adopta el cuerpo en el espacio según la mirada de quien lo observa: el espectador”. (Hormigón, “La concreción de los escorzos”, 2002: 254).

(Hormigón determina su sentido en función del espectador y no se atreve o tiene objeciones si lo consideramos dentro del espacio de un proceso de sentido y significaciones en las puestas en relieve tal y como pretendo en la práctica.)

- Desplazamiento espacial.

## **2. Espacios-visuales:**

- Espacio arquitectónico.

(Sala de pequeño formato y espacios de Casa del teatro no convencionales)

- Espacio escénico-escenográfico.

(De acuerdo a la sala tipo y transformable)

- Vestuario (en sí mismo y en relación con el actor).

(Sobrio, funcional y relevante en tiempo y espacio. Ley de la degradación. Nada es igual. Debe cambiar desde el momento en que se muestra hasta el momento en el cual termina su presencia)

- Maquillaje y Máscara (en sí misma y en relación con el actor).

- Muebles y utensilios.

(Los mínimos requeridos)

- Iluminación.

(Creación de atmósferas que también juegan)

- Proyecciones.

(Evitar la “espectacularidad”)

## **3. Rítmico – dinámicos**

### **A) Movimiento escénico:**

- Desplazamientos.

(Opus acerca de la composición escénica en movimiento. Consideración del movimiento no como desplazamiento sino como fenómeno atmosférico “sensorial”).

- Relaciones y distancias en la construcción de acciones. (Proxémica).

(Tener en cuenta la “dimensión oculta” o sea aquella entre la del accionar de los actores y la de recepción de los espectadores.)

- Agrupamientos.



(Relievar las leyes de composición escénica como los descentramientos, etc. Estudio de la pintura y artes plásticas)

**B) Mutaciones y ritmo escenográfico.**

**C) Mutaciones y ritmo luminoso.**

(Cambios de escena relevantes como lo logrado en Crocamundos. El cangrejo volador)

**D) Ritmo del espectáculo.**

**4. Acústicos no verbales:**

**A) Música.**

(En nuestras Puestas en relieve con la colaboración y participación activa de Sonia Martínez y Darío Rojas.)

**B) Efectos sonoros:**

- De origen humano.

(Acentuación en la búsqueda de resonadores iluminantes de los actos de habla)

- De origen instrumental.
- De reproducción fono-mecánica.

**C) Ruidos:**

- Motivados.
- Accidentales-semiotizables
- interferidores

**5. Olfativos:** Aromas de origen natural o artificial.

(Ver: La balada de la p...)

- Incidentales – inmotivados
- motivados
- Deliberados semiotizables

(Los comentarios en *bastardilla* y subrayados son del autor de este trabajo). (Ver: Hormigón, “Los sistemas de significación teatral”, 2002: 179-180)<sup>30</sup>

Como puede apreciarse es una aproximación muy acertada acerca del trabajo teatral en relación con el proceso de relieve en el cual me intereso, y en el cual hago hincapié como una preocupación constante, lo que sucede o sucederá al espectador(es) al no separarlo(s) en forma tajante, o por lo menos esa es la impresión cuando nos referimos a él (o ellos); en los estudios y prácticas. Me refiero a estudios que no van en busca del “mercadeo” y sí de las razones y conmoción(es) ante el hecho teatral como tal. En nuestro caso la preocupación es cómo reacciona (o reaccionan) el elemento espectador (es) ante un acaecer escénico concreto, impactos mediatos e inmediatos senso – quinésicos y conceptuales y que lleva a crear medios de registro como cámaras ocultas, además de otras posibles técnicas, con una configuración tal, que permitan al ser analizados y reflexionados a la luz de una nueva teatrología, entendida como el estudio o la investigación científica del fenómeno de *Puesta en relieve* desde la antigüedad hasta nuestros días, para develar y abrir caminos que posibiliten concretizar, hasta ahora, virtuales campos de creación.

Voy ahora a referirme a un campo con el cual considero es parte fundamental de mis actuales puesta en relieve.

#### **Acerca de la dimensión oculta.**

Llenamos los espacios y los tiempos de lo *teatral*, le damos espesor, y consideramos y configuramos los espacios y los tiempos de lo *asistencial* y pongo en consideración *la dimensión espacio temporal oculta* o sea aquella que nos da cuenta de las experiencias profundas de la relación-inter-relación y combustión de los tiempos y espacios teatro-asistenciales. Para tratar de cimentar unas proposiciones al respecto de la *dimensión espacio-temporal oculta* he recurrido a conceptos de la psicología transaccional como el que considera: “Como seres humanos, nosotros captamos solamente aquellos conjuntos que tienen sentido para nosotros en cuanto somos seres humanos. Hay una infinidad de conjuntos distintos de los cuales nunca sabremos nada. Es evidente que nos es imposible experimentar todos los elementos posibles que existen en cada situación y todas las

---

<sup>30</sup> Hormigón, Juan Antonio, 2002, “Los sistemas de significación teatral” en: *Trabajo dramaturgico y Puesta en escena*, (segunda edición), vol. I, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez.)

relaciones posibles... Por ello hemos de echar mano de la experiencia adquirida, como factor de la percepción, en cada situación concreta... En otras palabras, lo que vemos ciertamente es función de una media calibrada por otras experiencias pasadas nuestras. Parece como si relacionáramos un modelo de estímulos determinado con unas experiencias pasadas, por medio de una integración compleja de tipo probabilístico... Como consecuencia de ello, las percepciones que resultan de tales operaciones no son en modo alguno revelaciones absolutas de “lo que está fuera” sino que vienen a ser predicciones y probabilidades basadas en experiencias adquiridas”. (Kilpatrick, 1961, citado por Eco, “VI. La génesis epistemológica de la estructura” 1986: 365)<sup>31</sup>

“... nunca podemos tener conciencia del mundo como tal, sino solamente de... el impacto de las fuerzas físicas en los receptores sensorios.” (Kilpatrick, Franklin P., 1961, citado por Hall, “VI Percepción del espacio. Receptores de distancia, 2005: 56)<sup>32</sup>

La semiología de “escritorio” no puede convertirse en instrumento de trabajo del director de puestas, pero las percepciones, concepciones y conocimientos derivados de su adecuada utilización, son de vital importancia en las puestas en relieve.

Es por eso que la dimensiones espaciotemporales, como elementos fundamentales de la estructura dramática, siendo las otras los personajes y los espectadores, en dinámica interrelación son sometidas a prueba en el proceso de puesta y en las proyecciones de sentido y significaciones.

Ha sido de gran utilidad recurrir a las concepciones de James Gibson acerca de la percepción del mundo visual. La percepción visual según este autor está determinada por la memoria de estimulaciones anteriores, es decir hay un *pasado* base del donde y el cómo e “identifica trece variedades de “cambios sensorios” de la perspectiva, impresiones visuales que acompañan a la percepción de profundidad o relieve sobre una superficie continua y “la profundidad de un contorno”. [...] El cambio sensorial y las variedades de perspectiva de Gibson se dividen en cuatro clases: perspectiva de posición, perspectiva de paralaje,

---

<sup>31</sup> Eco, Humberto, 1986, “La génesis epistemológica de la estructura”, en: *La estructura ausente*. Introducción a la semiótica, 3era edición, Barcelona, Lumen. Disponible en línea en: VI. La génesis epistemológica de la estructura for Eco, Umberto - La ...es.scribd.com/doc/.../VI-La-génesis-epistemologica-de-la-estructura. Consultada el 20 de mayo de 2012.

<sup>32</sup> Hall, Edward T., 2005, “Percepción del espacio. Receptores de distancia”, en: *La dimensión oculta*, México, Siglo XXI

perspectiva independiente de la posición o el movimiento y profundidad del contorno.” (Gibson citado por Hall, 2005:233-234)<sup>33</sup>

Tal y como anota Monserrat (Monserrat, “Organización perceptual y percepción del objeto”, 1998:285)<sup>34</sup>, los conceptos de *sensación* y *percepción* están íntimamente relacionados, sin embargo, su delimitación, a todas luces deseable, no ha sido muy precisa.

“Esto nos hace ver que parece apropiado distinguir entre sensación y percepción en el siguiente sentido. *Sensación* sería el output psíquico global producido por la actuación de los sentidos, con sus niveles de organización propios. En cambio, *percepción*, sería la región específica de ese output psíquico que es objeto de una focalización atenta, con sus niveles de organización propios. Sensación, es, pues, un concepto que permite denominar globalmente el efecto terminal de la actuación de los sentidos. En cambio, percepción es una clase de sensaciones atentas y en cuanto tales específicamente organizadas.” (Monserrat, 1998:286)<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Hall, Edward T., 2005

<sup>34</sup> Monserrat, Javier, 1998, “Organización perceptual y percepción del objeto”, en: *La percepción visual*. La arquitectura del psiquismo desde el enfoque de la percepción visual, Madrid, Biblioteca Nueva.

<sup>35</sup> Monserrat, Javier, 1998, “Organización perceptual y percepción del objeto”, en: *La percepción visual*. La arquitectura del psiquismo desde el enfoque de la percepción visual, Madrid, Biblioteca Nueva.

P  
R  
O  
C  
E  
S  
A  
M  
I  
E  
N  
T  
O  
I  
N  
C  
O  
N  
S  
C  
I  
E  
N  
T  
E

**NIVELES DE ORGANIZATIVOS EN UNA PUESTA EN RELIEVE**  
*APROXIMACION CONCEPTUAL- PRACTICA-PROCESAMIENTO EN EL "HACER"*

ESTRUCTURA DEL MUNDO FICCIONAL- INFINITOS PUNTOS ESPACIO-TEMPORALES  
 FABULA-ESPACIO-TIEMPO-PERSONAJES-ESPECTADORES

INFORMACIÓN POLIFONICA  
 INFORMACIÓN DIFERENCIADA  
 CANALES DIFERENCIADOS DE INFORMACIÓN  
 PRESENCIA DIFERENCIADA DE INFORMACIONES ESPACIO-TEMPORALES  
 RELACIONES ACTORES-PERSONAJES-PÚBLICO (ESPECTADORES-ESPECTADOR)

**Sensación y percepción teórico – práctica de la dimensión oculta**

**SISTEMAS DE SENSACIÓN-PERCEPCIÓN**  
 Formas generales y específicas o diferenciadas  
 para poner de manifiesto la información

VISUAL-AUDITIVA-TACTIL-OLFATORIA-GUSTATIVAS-PROPIOCEPTIVAS  
 SENSO PERCEPCIÓN QUINÉTICA  
 INFORMACIÓN DIFERENCIADA  
 PROCESAMIENTO-MECANISMOS FÍSICO-QUIMICOS  
 ORGANIZACIÓN DE LA INFORMACIÓN  
REGISTRO TERMINAL

SENSACIÓN	ACTUALIZACIÓN DE LA INFORMACIÓN
ENGRAMACIÓN	SOBRE EL <u>SISTEMA CONSCIENTE</u> PARA
	DAR LUGAR A LA PRESENTACIÓN SENSIBLE
PERCEPCIÓN	CONCIENCIA EXPLICITA Y FOCALIZACIÓN ATENTIVA
	DANDO LUGAR A <u>PRESENTACIÓN PERCEPTIVA</u>
	PROCESAMIENTO ATENTATIVO ULTERIOR-PERCEPCIÓN
CONOCIMIENTO	(¿Gestáltica-Asociacionista-Cognitiva?)
	<u>PROCESAMIENTO COGNITIVO – REPRESENTACIÓN COGNITIVA.</u>

*Nuestra percepción de las cosas es a menudo multisensorial, aún cuando aparentemente la percibimos solo a través de la visión.*

## **Actos de habla.**

### **Aproximación al material y a una metodología.**

Modus operandi.

El conocimiento.

Cuando nos enfrentamos a un texto con el fin de efectuar una *Puesta en relieve* debemos considerar el conocimiento y engrama del mismo como un proceso dialéctico complejo que debe darse con y en un “modus operandi” en donde deben participar diferentes formas o técnicas, que de origen a estadios, grados y niveles, en los cuales deben participar todas las fuerzas y aptitudes del actor como ser humano.

El conocimiento que se apoya en la experiencia, en la práctica concreta en momentos y espacios determinados y con relaciones determinadas en el contexto del proceso, se plantea desde un punto vista de aprehensión sensitivo – sensorial en donde la cognición no se da desde el punto de vista de la reflexión pura, sino desde la visceralidad reflexionada. “El estómago piensa”. Es así como se concibe la emoción dialéctica. Nos valemos en el caso del arte del teatro, de la imaginación, fantasía creadora y de la intuición poética para que la realidad misma, se convierta en una convención verosímil en su esencia metafórica. Lo verosímil o mejor el efecto de verosimilitud, es pilar de mi concepción estética. No pretendo crear un reflejo de la realidad, no me interesa. A todas luces carente de fulguración poética aquello del espectador que afirma al salir de una representación: “esa es la realidad, eso es lo que vivimos”. Lo “real” no es posible desde el mismo momento en el cual se entra a jugar con convenciones. Se habla de efecto de verosimilitud, cuando hay una equivalencia entre la esencia de lo que se crea y el proceso de sentido significativo que con-mueve. El Teatro es una creación de convenciones, de practicables materiales de la esencia de una supuesta realidad que, en el accionar, devela su propia naturaleza. La auténtica revolución teatral deber darse en el seno del teatro mismo.

Una *Puesta en relieve* es *encarnar* actos de habla. Es uno de tantos puntos de partida. Apuntamos a la pragmática del lenguaje, es decir, a su funcionamiento concreto, sin que por ello olvidemos sus otras funciones. Al decir una frase, habla como acto individual del lenguaje, (imaginémonos que tiramos un guijarro al centro de un lago en reposo): “hoy lunes no voy a trabajar”, se desencadenan con ello tres actos: a) locucionario

con una cierta significación” b) ilocutorio o de énfasis, y c) perlocutorio, que conmociona y despierta una cierta actividad (sentimientos relacionados con la contextualización real o imaginaria), en el cual se da ese acto de habla

“Es cómodo considerar que, a la luz de este análisis, todo acto de habla contiene tres aspectos: a) la expresión de un “contenido semántico”; b) un poder afectivo sobre el receptor; c) una fuerza que instituye cierto tipo de relación convencional con el otro (tengo o no tengo, concedo o no concedo el derecho de interrogar, de ordenar, de responder, de rechazar, etc.) La fuerza ilocutoria del enunciado es precisamente lo que, en todo momento, modifica las relaciones y hace avanzar los intercambios lingüísticos, la conversación, pero también las relaciones entre los hombres.” (Ubersfeld, “1-3. Actos de habla”, 2004:96)<sup>36</sup>

“Un acto de habla es un enunciado que constituye todo un acto o una parte de él.” (Payne, “Acto de habla”, 2002:1)<sup>37</sup> La teoría de los actos de habla fue desarrollada por el filósofo de Oxford John Langshaw Austin (1911-1960), en la década de 1930. Para este pensador los enunciados son *performativos* o los usados en los actos de habla, generan acción; y *constativos* para los enunciados que describen. Los primeros tienen condiciones o no de felicidad si son apropiados o no a las circunstancias en las cuales son emitidos, y los segundos son verdaderos o falsos lo que constituye su condición de verdad. Pero más tarde Austin socava estas concepciones llegando a afirmar que todo acto de habla es un enunciado que los enunciados constativos pueden no ser felices en el sentido de que sus presuposiciones e implicaciones pueden no ser cumplidas; los performativos pueden ser falsos en el sentido de ponerse en conflicto con los hechos. La posición radical es que todo enunciado tiene una fuerza determinada y lo que resta por hacer es clasificar esas fuerzas. (Ver: Payne, 2004: 1-3)<sup>38</sup>

Todo lo anterior desencadena una serie de reflexiones sobre la utilidad práctica de estas nociones: por ejemplo, *trabajo*, dicho de una manera, puede ser solo un acto de habla denotativo. ¿*Trabajo*? Crea una atmósfera diferente. Hoy no voy a trabajar, es ya un enunciado que desencadena una serie de actos de habla. Al final de todo esto escribo: “*Hoy*

---

<sup>36</sup>Ubersfeld, Anne, 2004, “1. 3. “Actos de habla”, en: *El diálogo teatral*. Buenos Aires. Ediciones Galerna. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T/E U14).

<sup>37</sup> Payne, Michael (director), 2002, “Acto de habla”, en: *Diccionario de Teoría crítica y estudios culturales*, Buenos Aires, Paidós.

<sup>38</sup> Payne, 2002.

*no voy a trabajar*” basada en la obra *La fiaca* (La pereza), del argentino Ricardo Talesnik (Martínez, 2005)<sup>39</sup>

“Una perspectiva aún más radical sostiene que es imposible considerar una “proposición” aislada de una “fuerza” y viceversa. (Quine, 1960)” “[...] Es por tanto tentador concebir el “significado” no como una comunidad de las proposiciones, sino como una relación con todas las de la ley, aunque fugaz, entre un tiempo, un usuario de la lengua, un conjunto de circunstancias y un enunciado (Davidson, 1984<sup>a</sup>; Lewis, 1970).” (Ver: Payne, 2002: 3)<sup>40</sup>

### **Más sobre los Actos de habla.**

Al proferir, acción de emitir palabras o sonidos, se ejecuta un acto *locutivo*, el cual puede descomponerse en sus aspectos fonológicos, sintácticos y semánticos. Relevantes en el caso de las lecturas interpretadas. Pero a su vez se realiza un acto *ilocutivo*, considerémoslo como lo que él que emite hace al utilizar las pro-ferencias (*ferre*, lanzar, llevar): enunciar o afirmar unos hechos. Pro-ferencias enunciadas o afirmadas generalmente por verbos: prometer, jurar, suplicar, etc. Que vehiculizan manifestación de creencias, o bien inducen acciones que determinan los actos *perlocutivos*, considerados como los que realiza el hablante mediante la ejecución de actos *locucionarios* e *ilocucionarios*.

“Los hablantes buscan la modificación de la conducta de su auditorio mediante una infinidad de medios que les proporciona, por una parte, la lengua y, por otra, las convenciones sociales de tipo comunicativos.” (Bustos, “Acción humana y lingüística: la producción de sentido”, 1997: 277)<sup>41</sup>.

Quiero referirme a lo subrayado por Herbert Clark (Clark, 1996)<sup>42</sup>, cuando se refiere a la comunicación lingüística y plantea que no es una calle de un solo sentido en la cual un hablante pronuncia enunciados y un oyente los acepta pasivamente. “Lo que sucede más bien es que prácticamente toda comunicación (pero especialmente la comunicación cara a cara) implica una delicada negociación entre hablante y oyente en un esfuerzo compartido

---

<sup>39</sup> Martínez, Gilberto, 2005, *Hoy no voy a trabajar*, Medellín, [s.n.] (Biblioteca Gilberto Martínez, signatura topográfica CT A H868).

<sup>40</sup> Payne, 2002.

<sup>41</sup> Bustos, Eduardo, 1997, “Acción humana y lingüística: la producción de sentido”, en: Cruz, Manuel, 1997, *Acción humana*, Barcelona, Ariel.

<sup>42</sup> Clark, Herbert H, 1996, *Using Language*, Cambridge, University Press Cambridge.



para que ambos estén seguros (de) que el mensaje que se busca transmitir es recibido. Recurriendo a numerosas investigaciones previas, Clark muestra que muchos aspectos del habla en vivo, que con frecuencia se toman como cuestiones relativas a la “actuación”, por ejemplo, los titubeos, las reparaciones y las expresiones intercaladas, como *este... y ¿no?*, son con frecuencia señales destinadas a guiar al oyente a través del proceso de interpretación, a obtener retroalimentación de él sobre si el mensaje se está comprendiendo. Clark también muestra como los gestos, las expresiones faciales y la dirección de la mirada se utilizan con frecuencia para amplificar el mensaje más allá de lo que transmite la señal verbal” (Jackendorff, “La lengua en el contexto social”, 2010: 64-65)<sup>43</sup>

Esta aseveración de Clark es uno de los fundamentos de mi investigación acerca del público asistente a las presentaciones en Casa del Teatro en donde he utilizado una cámara de video oculta para registrar los instantes más relevante de esa “delicada negociación” entre el espectador(ores) y el actor(es) y del análisis de ellos, idear hipótesis de trabajo sobre la escritura dramática en acción y evaluar impactos a corto y largo plazo que puedan ayudar a conformar un *modus operandi* con el fin realizar de una manera científica el aproximarse a programas de cultura teatral del espectador.

Desde este punto de vista y aplicados a la práctica teatral la teoría de los actos de habla adquieren una gran complejidad.

“Varios son los intentos de clasificación de los actos de habla que se han registrado. Para nuestros propósitos, bastará destacar la propuesta por Traugott y Pratt (1980) siguiendo a Searle (1976):

1) *Representativos*: son actos que pretenden representar el estado de cosas (por ejemplo, afirmar, contar, insistir, etc.).

2) *Expresivos*: dan expresión a la posición mental y emocional del hablante ante la marcha de las cosas (por ejemplo, lamentar, admirar, etc.).

3) *Veredictivos*: valoran y emiten sentencias (por ejemplo, evaluar, estimar, etc.).

4) *Directivos*: pretenden influir en los comportamientos de los receptores (por ejemplo, mandar, rogar, desafiar, etc.).

---

<sup>43</sup> Jackendorff, Ray, 2010, “La lengua en el contexto social”, en: *Fundamentos del lenguaje*. Mente, significado, gramática y evolución, México, Fondo de Cultura Económica.

5) *Obligativos*: obligan al hablante a una línea de actuación (por ejemplo, prometer, jurar, comprometerse, etc.)

6) *Declaraciones*: su sola realización ejecuta la acción de que se trate (por ejemplo, bendecir, bautizar, destituir, etc.)”. (Ver: Hatim, Basil y Mason Ian, 1995: 81)<sup>44</sup>.

En nuestra práctica escénica estas clasificaciones se dan en el calor de la misma y siempre, ante una pobre realización de la “lectura” y / o realización mecánica de la emisión, propongo: ilumine con la palabra el contexto y de lugar a la determinación de procesos de sentido y significación. O sea el acto de habla orgánicamente considerado con la acción dramática.

Por ejemplo desde las primeras lecturas de la *Puesta en relieve* de *El hombre del perrito*, nos encontramos con este parlamento:

**“Hombre:** ... Y poco para encubrir de veras el hambre. Ahora si podemos afirmar que por aquí nos desayunamos con *pistolas*, almorzamos con fusiles, cenamos con **metralletas** y de sobremesa un hueso pelado.” (Martínez, 2011: 147)<sup>45</sup>

Comentario: El hombre desplazado que construye un refugio en lo alto de la montaña para huir de las masacres en su barrio, prepara su desayuno. Las palabras con las cuales se relaciona con los alimentos son de “guerra”: pistolas, fusiles y metralletas. Todas tienen una densidad vocal diferente: ligera (pistolas), media (fusiles) y pesada y grave cuando se refiere a las metralletas cuyo contraste se relleva cuando termina con “y de sobremesa un hueso pelado”, representado por el fémur de un pichón de gallina. Al emitir el acto de habla el actor, su aparato vocal y sus resonadores deben ponerse en función del sentido y la significación planteada, sin pensarlo dos veces.

### **Contexto-deícticos-inferencia-prágmatica-intencionalidad-contrapunto.**

Refirámonos a los conceptos de contexto, deícticos, inferencia, pragmática, intencionalidad y contrapunto, por considerarlos de importancia para lo que nos interesa desarrollar: La concreción del acto de habla en una *Puesta en relieve*.

---

<sup>44</sup> Hatim, Basil y Mason Ian, 1995, *Teoría de la traducción*. Una aproximación al discurso, Lenguas modernas, Barcelona, Ariel. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CG/J H364).

<sup>45</sup> Martínez, Gilberto, 2011, “El hombre del perrito”, en: *Textos Teatrales*, Diagramación y Diseño Editorial Artes y Letras s.a.s., Medellín, Gilberto Martínez. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT A T355).

*Contexto.*

(Del latín *contextus*, de *contéxere*, encadenar, entrelazar: de *cum*, juntamente, y *téxere*, tejer). Enredo, maraña, trabazón. // *Figurado*. Serie del discurso, hilo de una narración, de una historia. Contextura: (del latín *contéstum*, supino de *contéxere*, encadenar, entrelazar: de *cum*, juntamente y *téxere*, tejer). Unión de las partes de un todo. (Ver: Serna M, “contexto-contextura”, 1996: 403)<sup>46</sup>

1a. Definición de contexto: Conjunto de circunstancias en que se sitúa un hecho.

2a. Definición de contexto (lingüística): Conjunto de los elementos (fonema, morfema, frase, etc.) que se preceden o siguen a una unidad lingüística dentro de un enunciado y que pueden determinar su correcta interpretación.

La palabra es conflictiva tanto desde el punto de vista lingüístico como desde el específicamente escénico.

Para Enrique Buenaventura “La palabra, volviendo a Trubetzkoy,<sup>47</sup> es una *relación sonora*, hecha de oposiciones fónicas sistematizadas, de imágenes fónicas que combinadas con arreglo a leyes establecidas por la lengua, producen sentido. Se pronuncian, además, *en un contexto* y no hay que entender por contexto, en el teatro, solamente la situación, el conflicto, los sentimientos de los personajes, sino también el silencio, el espacio, el tiempo, el gesto, la música (que puede sonar o no) es decir el ritmo y el tempo, la luz y los objetos” (Buenaventura, “El enunciado verbal y la *Puesta en escena*”, 1985: 57)<sup>48</sup>

Podríamos asimilar el concepto al de las “circunstancias dadas”, es decir aquel conjunto de circunstancias que envuelven la emisión del texto literario (partitura) y / o a la producción espectacular del mismo, para lograr una equivalencia de sentido y de significaciones en un lugar y un espacio determinados históricamente. “Estas circunstancias son, entre otras, las coordenadas espaciotemporales, los sujetos de la enunciación (agregaría: y de la recepción), los deícticos, es decir, todo aquello susceptible de iluminar

---

<sup>46</sup> Serna M, J. Alberto, 1996, “contexto-contextura”, en: *como enriquecer nuestro vocabulario mediante el empleo de las raíces latinas*, Santafé de Bogotá, Norma.

<sup>47</sup> Se refiere a Nikolai Trubetzkoy, 1890-1938), lingüista ruso vinculado al círculo lingüístico de Praga. Su obra póstuma inacabada: *Principios de fonología* (1939)

<sup>48</sup> Buenaventura, Enrique, 1985, “El enunciado verbal y la Puesta en escena”, en: *Notas sobre dramaturgia-Dramaturgia del actor-Metáfora y Puesta en escena-El enunciado verbal y la Puesta en escena*, Cali, Teatro Experimental de Cali. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T/E B928)

el «mensaje» lingüístico y escénico, su enunciación.” (Pavis, “contexto”, 1998:93)<sup>49</sup> [ \_ ]

Desde el punto de vista de la *Puesta en relieve* en la práctica de los actos de habla considerar a cada momento; el contexto lingüístico y el contexto como el conjunto de las circunstancias dadas de la secuencia considerada, en el accionar mismo del proceso de trabajo. Considero que el contexto considerado desde los dos puntos de enfrentamiento, debe tener muy presente lo que he denominado los *soportes contextuales*, todo lo que corresponde a las teorías de los lenguajes de la comunicación y los que a la creación de la estructura dramática superficial y profunda correspondan: temas-historias-fabulas-argumentos, conflictos. (Para tal fin Casa del Teatro de Medellín tiene una biblioteca y centro de documentación única en su género).

*Deícticos.*

Son palabras que no tienen propiamente significado y relacionadas con *el mundo en el que se habla* (que es cuando adquieren sentido y significación), contrastando con *el mundo del que se habla*. (Ver: García Calvo, “Tu y Yo, Aquí y Ahora”: 2007, párrafo 4)<sup>50</sup> Sin embargo, el deíctico apunta a algo que está teñido del citado mundo del que se habla.

Deixis. Referencia de un elemento del texto con otro del contexto.

La palabra "deixis" (término procedente del griego que significa "mostrar", "señalar) designa la propiedad que tienen algunos elementos de las lenguas de remitir al espacio, tiempo y personas que enmarcan un acto concreto de comunicación. Desempeña un lugar protagónico en el teatro y sobre todo en nuestra concepción de *Puesta en relieve*.

Los deícticos tienen siempre un significado ocasional. Sólo significan plenamente cuando están actualizados en una situación de discurso. Como forma concreta de la deixis, en el hecho teatral, no sobra decir, no solo se circunscriben al texto literario sino que abarca a todos los elementos involucrados en el hecho escénico propiamente dicho. Consideremos entonces los practicables materiales de la realidad escénica tales como la escenografía, la gestualidad y la mímica los planos reales o imaginarios y la escenificación como dice Pavis que “reagrupa y relativiza en una metadeixis todos los movimientos del escenario,

---

<sup>49</sup> Pavis, Patrice, 1998, “contexto”, en: *Diccionario del Teatro*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica RT B P338 1990).

<sup>50</sup> García Calvo, Agustín, 2007, <http://www.aldebaransoft.es/Teatro-Escritos/Tu y Yo Aquí Ahora.htm>. Consultado el 30 de enero de 2012

forma aquello que Brecht denomina el *gestus* por el cual se suministra el espectáculo al espectador” (Pavis, “deixis”, 1998:121)<sup>51</sup>

Es importante en el desarrollo de nuestra disquisición el considerar el aspecto lingüístico pero siempre en función orgánica con la acción dramática, pues la palabra goza de un entorno inmediato dentro de una frase y mediato dentro de un parlamento y este dentro de una situación verbal que a su vez está enclavada en el contexto situacional. El estudio del contexto del *conflicto en situación* es parte fundamental del acto de habla. “Así, una escena, una réplica, sólo tienen sentido si son puestas en situación y son vistas como transición entre dos situaciones o dos acciones.” (Pavis, “contexto”, 1998:93)<sup>52</sup>

Inferencia.

Deducción de una cosa a partir de otra. Inferir: sacar una consecuencia de una cosa. Deducir. La deducción lógica del parlamento teatral siempre debe cuestionarse desde el principio de aprehensión a través de la visceralidad. La inferencia dialéctica conocida por algunos como paralogismo debe siempre ser considerada como una praxis significativa a través de la con-moción ante el enfrentamiento y proceso de conocimiento.

Pragmática.

Todo mi trabajo teórico está sustentado en una práctica concreta. No es posible el avance en un campo específico de la actividad humana sino existe una dialéctica entre la reflexión y la práctica específicamente determinada.

Pragmática: (del latín *pragmática*, femenino de *pragmaticus*, pragmático: del griego *pragmáticos*, de *pragma*, *prágmatos*, acción, obra, negocio) Ley que se diferenciaba de los reales decretos y órdenes generales, en las formulas de publicación. Estudio y práctica de las relaciones establecidas entre el lenguaje y su contexto de realización verbal.

“La Pragmática es el estudio de los propósitos para los que sirven las oraciones, de las condiciones del mundo real bajo las cuales puede usarse una oración como realización verbal apropiada” (Stalnaker, 1982: 380. Citado por Hatim y Mason, 1995:80)<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Pavis, “Deixis”, 1998

<sup>52</sup> Pavis, “contexto”, 1998.

<sup>53</sup> Stalnaker, 1982, citado por: Hatim, Basil y Mason Ian, 1995, en: *Teoría de la traducción*. Una aproximación al discurso, Lenguas modernas, Barcelona, Ariel. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica C/G J H364).

Pragmatismo se refiere a la escuela de William James (1842-1910), filósofo nacido en Nueva York, profesor de la Universidad de Harvard, fundador de la psicología funcional y Charles Sanders Peirce (1839-1914), filósofo, lógico y científico estadounidense. Este último es considerado el fundador del pragmatismo y el padre de la semiótica moderna. Pierce, James y otros encuentran en la eficacia de las cosas el criterio de verdad. La Pragmática es el estudio de los signos en relación con todas las circunstancias de uso efectivo y real de los mismos. Los signos estudiados dentro de un proceso de uso. Como teoría práctica trasciende el texto al ponerlo en relación con las circunstancias que rodean su uso y trasciende los métodos estructuralistas del estudio del texto mismo. La pragmática de reciente utilización es fundamental en el trabajo con el texto literario y espectacular. Lo trasciende en la medida en que lo reviste o se encarna en la teatralidad.

Intencionalidad.

Pero hablar de intencionalidad nos conduce hablar de las funciones del lenguaje. El lenguaje es empleado siempre en función de algo para algo.

Considerar la:

- a) *La función emotiva*: es la comunicación vista desde el emisor, y en el teatro, es fundamental la percepción y aprehensión del receptor.
- b) *La función referencial*: comunicación vista desde el contexto, aquello a lo que se refiere el acto de comunicación
- c) *La función fática*: es la vista desde el plano del contacto, son los canales de comunicación o los recursos utilizados para darle continuidad al acto de comunicación.
- d) *La función poética*: es cuando nos centramos en el mensaje, en el trabajo que se necesita para que los signos den una expresión del mensaje con la utilización de las figuras propias de la retórica (metáfora, metonimia, sinécdoque).
- e) *La función metalingüística*: es cuando hablamos del código, cuando hablamos de un lenguaje mediante otro.
- f) *Función conativa* es la vista desde el punto de vista del receptor, la que es característica de las formas imperativas y del vocativo.

e) *Función proyectiva* o aquella que se refiere a la *con-moción* producida por la delicada negociación entre los emisores y los receptores, a largo y corto plazo.

Es importante tener en cuenta que no podemos trasladar o aplicar mecánicamente las funciones del lenguaje a la práctica concreta de una *Puesta en relieve*.

La función principal del lenguaje teatral es la *re - presentativa* y por lo tanto a cada instante recordar que *nuestro verbo es la imagen*. “La literatura del teatro no es más que palabras, frases mil veces repetidas [...] tal vez nunca ha habido teatro, tan sólo literatura representada.” (Griffero, “La poética y practica del teatro de Griffero: lenguaje de imágenes”, 1988:44-45)<sup>54</sup>

Relieve de nuevo la idea de: no representamos, presentamos iteraciones, de esa manera podemos y nos sentimos autorizados para plantear el teatro de la representación versus el teatro de la iteración o de la repetición. (Ver: Deleuze citado por Sarrazac: 2011:92)<sup>55</sup>

Contrapunto.

A veces las estructuras dramáticas manejan líneas temáticas paralelas, en ocasiones simultáneas que se corresponden unas a otras según un principio de contraste. (Ver: Martínez, “A/las del paso”, 2011: 11-39)<sup>56</sup> “. El contrapunto también puede referirse a temáticas o a metáforas situadas en líneas paralelas o convergentes solo aprehendidas en toda su dimensión significativa si son puestas en relación. En el *Gran Dictador* (1940) de Charlie Chaplin el avión que va a estrellarse y en contraste una música idílica que acompaña su vertiginoso descenso. (Ver: Martínez, “El Gran Dictador. Análisis dramático”, 1986: 97)<sup>57</sup>. En *Arlequino, en una comedia al improviso*, la desmembración de un muñeco y la consecutiva mímica del personaje que dobla el miembro “amputado”, por el

---

<sup>54</sup> Griffero Ramón, 1998, *Teatro/Apuntes*, No 96, citado por Toro, Alfonso de, en: *La poética y práctica del teatro de Griffero: lenguaje de imágenes*, Universidad de Leipzig, Centro de Investigación Iberoamericana. Instituto de Romanística, Disponible en línea en: [www.uni-leipzig.de/~detoro/teatrolat/AdT%20Griffero.htm](http://www.uni-leipzig.de/~detoro/teatrolat/AdT%20Griffero.htm). Consultado el 2 de febrero de 2012.

<sup>55</sup> Deleuze, Gilles citado por Sarrazac, Jean-Pierre, 2011, en: *Juegos de sueño y otros rodeos*, México, Toma, Conaculta, Paso de Gato.

<sup>56</sup> Martínez, Gilberto, 2011, “A/las del paso”, en: *Textos Teatrales*, Diagramación y Diseño Editorial Artes y Letras s.a.s., Medellín, Gilberto Martínez. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT A T355).

<sup>57</sup> 1986, “El Gran Dictador. Análisis dramático”, en: *Teatro, teoría y práctica*, vol. 27, Medellín, Edición Autores Antioqueños. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT/A T253).

arma de Minerva. (Martínez, 2007: 66)<sup>58</sup>

### **Otras aproximaciones al Acto de habla en movimiento.**

Consideremos el acto de habla como la emisión de un enunciado sea cual sea el vehículo, para llevar a cabo un acto de comunicación que implica un entorno específico que puede ser proyectado en espiral a otros entornos. Como hemos visto son tres los factores a considerar: Un acto locutivo: simplemente aquello que se dice. Uno ilocutivo: de intencionalidad o finalidad y cuya fuerza comunicativa implica un determinado énfasis en el momento de ser emitido. Y por último el factor perlocutivo lo cual se refiere a los efectos o con-moción que el enunciado produce en una determinada circunstancia. Específico en relación dialéctica con la situación general, en la cual se produce.

Algunos dividen los actos de habla en dos clases: los directos y los indirectos. En los primeros los enunciados en sus dos aspectos: locutivo e ilocutivo coinciden, es decir, se corresponden en forma directa con la intención. Los segundos, son enunciados (frases, parlamentos) en los cuales los aspectos considerados no coinciden y por lo tanto la intencionalidad de la oración emitida es distinta a lo que parece expresar directamente. Otro intento de clasificación se da según la intencionalidad o finalidad: Asertivos o expositivos. Nos referimos a aquellos en donde el hablante niega, asevera o corrige algo, con diferente nivel de certeza. Ejemplo: asegurar a alguien que se realizó una determinada acción. Directivos, por ejemplo, una solicitud, en donde se ordena al oyente ejecutar una acción. De compromiso como cuando se acepta una apuesta. Se considera declarativo aquel en donde el que habla pretende cambiar algo como por ejemplo una condena ya decidida. Y los actos con fines expresivos, en donde se imbrican estados anímicos: una felicitación. (Ver: “Actos de habla” en: Wikipedia.)<sup>59</sup>

Las reflexiones que a continuación transcribo “están estrechamente ligadas al proceso creativo del Teatro La Candelaria y su recopilación y edición tienen el objetivo de contribuir al estudio de un proceso de creatividad que se inicia casi desde el nacimiento del grupo, por allá en 1966, pero que empieza a dar resultado concretos con el estreno de la

---

<sup>58</sup> Martínez, Gilberto, 2007, “Arlequino, en una comedia al improviso”, en: *Cercanías y Lejanías de la Comedia del Arte y Arlequino en una comedia al improviso*, Medellín, [s.n.] (Biblioteca Gilberto Martínez, signatura topográfica CT/F C412 C).

<sup>59</sup> “Wikipedia, Actos de habla”, en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa\\_de\\_los\\_actos\\_de\\_habla](http://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_de_los_actos_de_habla). Consultado el 24 de enero de 2012



primera creación colectiva del grupo, en 1971: “*Nosotros los Comunes*”. Garcia, “Prologo de la segunda edición”, 1994, vol. I: 12).<sup>60</sup>

### **¿Qué es el acto de habla según el grupo teatral La Candelaria bajo la dirección de Santiago García?**

“Basado en el postulado de Austin de que al hablar estamos realizando una acción social que en determinados casos puede cambiar o modificar la conducta, los pensamientos o los sentimientos del oyente propone tratar el acto de habla como la *unidad* básica de la comunicación lingüística.

No sería ya la palabra, el símbolo o la oración sino el *hecho de pronunciar o emitir* el símbolo, la palabra o la oración ante un, o unos oyentes, y que se cumpla la intención de comunicación del hablante, lo que se tomaría como unidad básica para intentar el estudio de las reglas constitutivas de un lenguaje.

En otras palabras la omisión de una instancia de comunicación lingüística (que puede ser un ruido o una marca hecha por un ser humano) es un acto de habla”. (La cita es textual, sin embargo creo que la palabra *omisión*, no es la correcta, pienso que se trato de decir la: *emisión*).

Para nuestro trabajo teatral es importante recalcar que no solamente las expresiones orales constituyen instancias de comunicación sino señas o símbolos o marchas hechas por el ser humano con una cierta intención.

Otra aclaración de partida es la de que el término *habla* no se refiere específicamente a la acepción saussureana que distingue la lengua del habla sino que como Searle aclara: “un estudio adecuado de los actos de habla es un estudio de la lengua”, que tiene que apoyarse en el habla como aspecto particular de la lengua”. (Garcia, “¿Qué es el acto de habla?”, 1994, vol. I: 170)<sup>61</sup>

[...] H (ablente) – emite: palabra, señal o símbolo con la intención de ser entendido (significado) por O (yente) en una determinada situación C (ontexto). Cuando el postulado anterior se cumple, se da un *acto de habla completo*.

---

<sup>60</sup> Garcia, Santiago, 1994, “Prologo de la segunda edición”, en: *Teoría y práctica del Teatro*, Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T/F G216t).

<sup>61</sup> Garcia, Santiago, 1994, “¿Qué es el acto de habla?”, en: *Teoría y práctica del teatro*, Vol. I, Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T/F G216t).

Debemos clarificar que la intención de emitir, como de recibir un mensaje, es lo “que le imprime su carácter social a este tipo de acto de habla.

Es la intención la que categoriza los diferentes géneros actos de habla. Observemos las siguientes frases: 1) Juan fuma. 2) ¿Juan fuma? 3) ¡Juan fuma!

Son tres enunciados que constan de los mismos elementos referenciales (Juan) y predicados (fuma), los cuales constituyen una misma proposición pero en su expresión son diferentes. En el primero es una aseveración o afirmación, en el segundo es una interrogación y en el tercero una orden o una admiración. Ahora bien, el significado de aseveración, pregunta u orden lo da la intención con la que el hablante emite el enunciado para que sea entendido a cabalidad por el oyente. Las marcas o señas de interrogación, orales o escritas, están sujetas a la intencionalidad del hablante para que su significado sea correcto.” (García, “¿Qué es un acto de habla?”, 1994, vol. I: 172-173)<sup>62</sup>

Los géneros del acto de habla.

Locutivos - Elocutivos - Perlocutivos. Directos e Indirectos.

“De esta rápida exposición sobre *el acto de habla* queremos destacar seis principios de los cuales hemos querido crear unos campos de exploración para nuestros intereses teatrales porque hemos pensado que cada uno de ellos toca aspectos muy pertinentes al arte de la dramaturgia tanto en su aspecto de la representación (*Puesta en escena*, actuación, plano operativo, etc.) como en su aspecto textual (relaciones entre el texto y el contexto).

[...] *Principio de cooperación* y tipos de relaciones que se pueden dar: de solidaridad, de oposición, de divergencia. Otros: de alternancia, de imposición, polémicas.

*Principio de expresibilidad*: “todo lo que se quiere decir se puede decir” (10) [...] “Si alguien no puede decir lo que quiere decir es porque no ha desarrollado lo suficiente su lenguaje o que el lenguaje no se ha desarrollado al grado de permitirle expresar lo que se quiere. Se puede afirmar entonces, que las imposibilidades de expresión no son culpa del lenguaje en sí, sino del hablante.” (*No puedo menos de llamar la atención sobre este último punto pues es fundamental cuando se relaciona con el campo de lo que llamamos Improvisación como técnica utilizada en la preparación y desarrollo de una Puesta en*

---

<sup>62</sup> García, Santiago, “¿Qué es un acto de habla?”, 1994.

*relieve*). [...]

*Principio de la Significación:* El significado en arte, a diferencia de la ciencia, es polisémico y obedece al principio de la ambigüedad significativa. [...] “Podría afirmarse que a un mayor grado de significación en el acto de habla teatral, corresponde un mayor grado de elaboración artística (función poética) del mensaje. Claro que esta afirmación la hacemos teniendo en cuenta todo el conjunto del acto de habla en el cual incluimos la circunstancialidad o las condiciones de comunicación en las que se produce el acontecimiento comunicativo.”.

*Principio de intencionalidad.* (Es el que le da cualidad activa al acto de habla y debe ser considerado desde el punto de vista de su capacidad de duplicidad. La doble intención es podríamos decir consubstancial al arte del diálogo teatral. Diderot consideró al teatro como el arte del engaño. Se llega a decir que es más importante lo que no se dice que lo que se dice. De una o de otra forma nos referimos al término stanislavskiano de sub-texto. [...]

“¿Dónde reside esa duplicidad de intenciones? Por un lado está el actor que emite un mensaje al público pero, por otro está el personaje que lo dirige al otro personaje o personajes. En los dos, actor y personaje, puede haber una diferente intención en la misma alocución; con una intención habla el personaje y con otra, el actor. Otra intención podríamos encontrar en el autor. En este punto nos encontramos con el *distanciamiento* propuesto por Bertolt Brecht cuando postula que el actor debe distinguir y *mostrar*, artísticamente cuales son las intenciones del personaje sin tratar de identificarse con ellas. Un actor que interpreta a un S.S. tiene que mostrar las intenciones del guardia nazi, y por otro lado expresar su punto de vista sobre esas intenciones. En esta actitud el actor asume las posiciones del autor y por otro, en cierta medida, asume el punto de vista de la sociedad que representa en el escenario. Por eso el dramaturgo alemán decía que el “actor es un delegado de la audiencia en el escenario”. Así al producirse un acto de habla en el escenario no se puede considerar sólo la intención del hablante de comunicar un significado al oyente, sino la multiplicidad de niveles que inmediatamente se establecen en el tablado. Aunque se trate de reproducir exactamente el acto de habla de la realidad en la escena siempre será diferente porque es una *reproducción*. Y el nivel más afectado es efectivamente el de la intención porque se quiere decir algo, ya no solamente a nivel lineal a otro interlocutor, sino además y fundamentalmente a un público.” [...]

“*Principio de Referencialidad*. En el concepto de *contexto*, tal como lo expone Van Dijk, podemos suponer dos niveles: el del referente y de la circunstancia (o condiciones de la comunicación) El *referente* es de quien o aquello de los que se habla y las *circunstancias* son todos aquellos factores de espacio y tiempo donde se produce el acto de habla. Responde la pregunta ¿Dónde? Y ¿Cuándo?» [...] El referente de un acto de habla en el teatro está sometido al principio de multiplicación, se refiere a algo o a alguien pero también alude a otro, a otros, a algo o alguien. Esas relaciones pueden estar implícitas o explícitas en los textos teatrales.

“*Principio de Contextualización (Circunstancialidad)* [...] En nuestro caso del arte del teatro vemos como la preocupación por lo que podríamos llamar la circunstancialidad o elementos constitutivos de la situación es tan profunda en las gentes de teatro de nuestro siglo que ha desencadenado corrientes teatrales de diferente índole.[...] La circunstancialidad como factor privilegiado en los ejercicios del contexto se contrapone al texto para desentrañar significaciones.[...] Un trabajo a fondo sobre este aspecto de la comunicación en el teatro es el que al final de cuentas viene a producir el sentido de cada una de las acciones que van conformando el espectáculo y a su vez el que desentraña el sentido general de la representación.” (García, “Los géneros del acto de habla” vol. I: 173-192)<sup>63</sup>

Este trabajo de Santiago García y su grupo *La Candelaria* termina con algunas observaciones conclusivas cuyo punto fundamental se resume en que cualquier disertación de este tipo debe ser confrontada con la práctica. [ \_\_\_ ].

Quiero apoyar este planteamiento con unas reflexiones importantes del maestro Enrique Buenaventura.

### **El acto de habla y las acciones teatrales según Enrique Buenaventura.**

“Estos conceptos le han permitido al grupo (Teatro La Máscara) ir encontrando colectivamente, junto con el/la director/a, un método propio y particular en cada montaje, rico en posibilidades para hacer e investigar una temática determinada. Acto de habla es la escenificación de una categoría lingüística, su manifestación en una circunstancia particular. La acción teatral es la elaboración, mediante la selección, la transformación y la adecuación de esa circunstancia particular. El acto de habla es una unidad fragmentaria que

---

<sup>63</sup> García, 1994.

se hace en la escena. El sujeto de la enunciación y del enunciado, así como el contexto, están dados. Por su parte, la acción teatral es una totalidad que, partiendo de la observación, del acto de habla particular, elabora relaciones orgánicas entre el sujeto de la enunciación, el enunciado y el contexto, convirtiendo la unidad fragmentaria del acto de habla en una 'escena' autónoma. En el acto de habla se enuncia el texto, porque es una ley constitutiva de su práctica. En la acción teatral, la enunciación de los textos es una necesidad de las relaciones establecidas entre los sujetos de la enunciación, el enunciado y el contexto. La diferencia fundamental entre el acto de habla y acción teatral no es de carácter cuantitativo. Convertir un acto de habla en acción teatral no es agregar gestos y movimientos, aumentar la función emotiva, o inventar una historia que sirva de contexto. La diferencia es de aspecto cualitativo. La diferencia es la organicidad y la autonomía. En el acto de habla están sus propios elementos y hay un grado de organicidad. La acción teatral es una nueva producción de sentido, que genera otro grado, otro nivel de organicidad, y cierra la secuencia de acciones sobre sí misma, produciendo autonomía, el objeto artístico, cuya verosimilitud es, primordialmente, interna” (Restrepo Mejía, “Notas preliminares” 2006: 13-15)<sup>64</sup>. [ \_\_ ]

\*\*\*

**Ejemplo de una secuencia en la *Puesta en relieve de El Hombre del perrito* de Gilberto Martínez.** (<sup>65</sup>)

**Ña Marta:** Un día después de que la enterramos, sentí, por la mañanítica unos golpes secos. Y de pronto, presentí que algo grave estaba pasando. Salí al patio de la casa y allí jadeando estaba “Muertodehambre”, entre dos piedras. Iba de una a la otra golpeándose, una y otra vez (lo imita.) Shhhhh tas... la cabeza... y shhh...tas... hasta que le explotó el cráneo. (*Pausa. Se siguen oyendo aullidos lastimeros de perros y de artefactos de guerra.*) Lo enterramos junto a su compañera. ¿Puede usted creerlo?

**El Hombre:** ¡“Azulejo”! (*Entra a la choza de metal y sale con “Azulejo”. Mira el hueso*) ¿Le dije? Está enfermo. Muy enfermo. Ni lo olió.

---

<sup>64</sup> Restrepo Mejía, María del Pilar, 2006, “Notas preliminares” en: *Dramaturgia de la Urgencia*, Cali, Teatro La Máscara. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica TA CO D764).

<sup>65</sup> Martínez, Gilberto, 2011, “El hombre del perrito”, en: *Textos Teatrales*, Medellín, Edición del autor. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT A T355). Estreno Nacional abril 19 de 2012.

**Ña Marta:** Oiga, no me va a hacer creer...

**El Hombre:** ... qué... Yo creí lo que me contó. Si uno no cree en esas bellas historias que nos queda.

**Ña Marta:** Pero lo que le dije fue la pura verdad.

**El Hombre:** Y se lo creo, cada uno tiene su verdad. ¿No cree?

**Ña Marta:** Pues bueno, si así lo dice. Aquí me siento y no me mueven de acá hasta que me cuente la suya o es que acaso no tiene usted una historia. Eso si no se lo voy a creer. Qué sea usted ahistórico. (*Guiña el ojo*)

**El Hombre:** No, no. Solo qué... ¿Qué vamos a hacer? Si, le preguntó: ¿qué va a hacer? ¿Alguien la espera abajo? (*remueve con una cuchara el caldo de hueso que prepara para su perro*)

**Ña Marta:** A estas alturas me **pregunto si hay un abajo y qué de un arriba. Soy una desplazada pero sé leer, escribir y sumar... y alguno que otro libro he leído...le pregunto: ¿hay un arriba en el que podemos pensar y un abajo en el que vivimos?** Ya pienso que nuestro destino es quizá el mismo de mi querida “Muertadehambre”. Llega un jeep manejado por borrachos. Nos destroza una pata, la sangre se nos espesa y se hace un bollo que se va a la pepa. Se nos detiene el pensar. Convulsionamos. Quedamos tiesos como unos pollitos y sanseacabó.

**El Hombre:** ¿Quiere caldo?

**Ña Marta:** Si no lo molesto.

**El Hombre:** ¿Molestarme? Como le dije a veces es bueno saber que hay una mujer en casa. (La mira)

*Los principios de cooperación, expresibilidad, significación, intencionalidad referencialidad y contextualidad o circunstancialidad* mencionados por el trabajo de actos de habla del grupo La Candelaria, los “encarné y puse en relieve” en una concatenación icónica utilizando un *recurso proxémico gestico - oral interactivo*. El Hombre revuelve con una cucharita un supuesto caldo de pollo resultante del hervir del agua y de la “sustancia” un diminuto hueso fémur de una gallina. Pregunta: *¿Alguien la espera abajo?* Ña Marta nos da a conocer su condición de desplazada mientras mira al hombre y su quehacer

escénico enfatizando su mirada hacia abajo. Mira el fondo de la olla en el momento en el cual dice *si hay un abajo*. Esa imagen de la mujer en el tiempo espacio debe ser relevada y reforzada con la del hombre que a su vez detiene el movimiento del instrumento culinario *abajo* enfocando su mirada en él y en el oscuro liquido que ondula en el recipiente. El hombre levanta en consonancia gestual la cucharita y la eleva por encima de sus ojos cuando Ña Marta termina diciendo: *y qué de un arriba*. El elemento escénico permanece arriba e inicia su descenso final en el momento de decirse: **le pregunto: ¿hay un arriba en el que podamos pensar y un abajo en el que vivimos?** En el momento de plasmar la secuencia no olvido la atmosferas lumínicas ni las sonoras. Intensidad y densidad de colores de las luces que iluminan a los personajes, el componente sonoro de ebullición del caldo y el de la cuchara que revuelve.

*Reflexión sobre el tempo-ritmo de las señales que relevamos y su eficacia.*

Parto de la base que una secuencia de movimiento que se configure para que sea efectiva tanto en los actores como para los espectadores, debe tener una duración, para fijar la mirada, por un espacio de tiempo que dure de “uno a cuatro segundos”. En mi experiencia uso de 4-5 segundos. Es el lapso de tiempo necesario para procesar “la mirada”. El tiempo es más importante que la dirección de la mirada. “Para leer en la mirada se requieren, por tanto, dos pasos procesales: primero debemos percibir un movimiento y constatar de esa manera simultánea que procede de un objeto animado; luego, valiéndonos de la duración del contacto visual, decidimos el significado que esa percepción tiene para nosotros.

Ambas tareas se asignan a las dos redes mencionadas al principio: con la ayuda del sistema de neuronas en espejo podemos reconstruir los movimientos corporales de nuestros semejantes, mientras que la red social neuronal nos es necesaria para entender la vida interior de los demás. Ambos sistemas deben colaborar entre sí para llevar a cabo la cognición social cotidiana (*para nosotros, sería la extra-cotidiana*) que nos relaciona con nuestros semejantes (*para nosotros, espectadores*)”<sup>66</sup> (Ver: Vogeley, “Empatía miradas reveladoras” 2012:93) [ \_ ]

---

<sup>66</sup> Vogeley, Kai, 2012, ““Empatía miradas reveladoras”, en: *Mente y Cerebro*. Investigación y Ciencia, No 52, Barcelona, Prensa Científica, S.A.

## **Del texto al acto de habla.**

¿Qué es un texto teatral? Digo que el texto literario dramático es lo que pide ser relevado, es decir puesto en relieve. Se dice que leer un texto precisa por parte del lector, una actualización que no debe confundirse, valga la aclaración, con la *Puesta en relieve* (o en escena), que es una tarea concreta y fechada. El lector de un texto es eso y no más y tiene que dejar de lado el ser espectador. Hasta ahí llego, pues como lector de textos teatrales, soy de los que creo que es imposible separar los fines considerados en tanto lector y / o espectador. Soy de los que gozo en el desenredar el texto y colocarme en su interior para relievarlo en el imaginario de mis con-fabulaciones.

¿Existe una especificidad del texto teatral y puede el texto prescindir de la representación? ¿O la representación del texto? Todas son preguntas que de una manera adecuada son abordadas y focalizadas hacia una mejor manera de enfrentar el texto en el proceso del hecho teatral.

A ese respecto quiero referirme a lo planteado por Franco Ruffini en el capítulo “Texto y Escena” del libro de Eugenio Barba y Nicola Savarase *El ARTE secreto del actor*.

Un maestro del Zen propone a su alumno un *koan* o sea un problema paradójico, que invita a meditar.

-Escucha el sonido de las dos manos – le dice.

El alumno no tiene problema. Ya sea que las una, aplauda, frote o cualquier otro tipo de relación que pueda surgir de la propuesta. Luego lo invita a que escuche el sonido de una sola mano, de esa manera se inicia el proceso de *iluminación*.

“La premisa es la siguiente: si existe (y existe) el sonido de las dos manos, éste no puede ser más que la suma de los sonidos de cada una de las manos. De la misma forma se podría decir: si existe (y existe) el “teatro de las dos manos”, éste no puede ser más que la suma, o integración, de dos “teatros de una sola mano”: el “texto” y la “escena”, entendiendo por este último término todo el bagaje de las especificaciones humanas, técnicas, materiales, estéticas y otras que permiten “representar” el texto mismo” (Ruffini, “Texto y Escena”, 2007:361-362) <sup>67</sup>

.Por estar dentro de mi devenir como hombre de teatro transcribo lo correspondiente

---

<sup>67</sup> Ruffini, Franco, 2007, “Texto y Escena”, en: Barba, Eugenio y Savarase, Nicola, 2007, *El ARTE secreto del actor*, La Habana, Cuba, Ediciones Alarcos. Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica RT/B/B228)



a lecturas en voz alta y lecturas silenciosas del libro *Introducción al análisis teatral* de Jean Pierre Ryngaert

### **La lectura en voz alta de un texto dramático.**

“La lectura en voz alta es un acercamiento al texto descuidado en las prácticas universitarias, sea porque pensamos que no estamos capacitados y nos sentimos desarmados, sea porque se privilegia el enfoque intelectual en detrimento de las experimentaciones concretas. Sin embargo es un ejercicio precioso, incluso si uno no se siente para nada actor, a condición de seguir ciertas reglas.” (<sup>68</sup>Ryngaert, “Lecturas en voz alta y lecturas silenciosas”, 2000: 46).

Diría que ha sido, en nuestro caso concreto, el privilegio de la experimentación a nivel corporal, sobre la expresión oral. No he considerado la voz y el cuerpo como unidades orgánicas separadas. (Ver: Martínez, “Introducción”, 2010:4-5)<sup>69</sup>

Los ejercicios y juegos de *pasaje por la boca* parten, sea de consignas mecánicas, sea del deseo de experimentar las particularidades evidentes del texto. “Entre las consignas mecánicas, se deben probar todas las oposiciones de ritmo, de articulación, de nivel sonoro: se lee muy rápido o muy lentamente, se berrea, se susurra o se salmodia; se despacha el texto lo más rápidamente posible o se gustan, por el contrario, todas sus redondeles y sus asperezas; se prueban acentos y acentuaciones; se lee solo o de a muchos devolviéndose el texto; se varían los lectores y los enunciadores, con la menor cantidad de *a priori* posibles. Incluso se parodia, tal vez llegando hasta el exceso.

Cuando un texto presenta particularidades, debemos atacarlas de frente. Busquemos las variantes rítmicas de un texto no punteado, recorriendo cada vez caminos diferentes entre las palabras: banalicemos el alejandrino al extremo, como si se tratara de una conversación común, o intentemos llegar al canto, escuchando cómo los versos resisten esos tratamientos. Si se trata de Claudel (se refiere a Paul Louis Charles Claudel, poeta y diplomático francés, 1868-1955), arrojémonos en los versículos hasta quedarnos sin aliento para ver como “habla”. Encadenemos muy rápido los diálogos fragmentados que tal vez ya se responden. Convertamos a todas esas lecturas en ejercicios físicos.

---

<sup>68</sup> Ryngaert, Pierre, 2000, “Lecturas en voz alta y lecturas silenciosas”, en: *Introducción al análisis teatral*, Buenos Aires, ediciones artes del sur. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica TE R995).

<sup>69</sup> Martínez, Gilberto, 2010, “Introducción”, en: *La voz en movimiento*, Medellín, [s.n.] (Biblioteca Gilberto Martínez, signatura topográfica CT/C V977).

Escapemos de la lectura gris, triste y convencional, dominada por el miedo al fracaso o a dejar de lado el sentido. No hay fracaso posible porque no hay otro proyecto que ponerse el texto en la boca y hacerlo escuchar.

La lectura silenciosa nos es más familiar, pero ¿estamos seguros de sacar partido de ella, si en ella también estamos obsesionados por la urgencia de proceder a un análisis y a un sentido?

Intentemos entonces lecturas desordenadas y soñadoras, que se detengan, que vuelvan atrás, corran hacia adelante. Impongámonos consignas: no leamos, por ejemplo, más que el texto de un personaje de forma continua. Intereseamos exclusivamente de las didascalias que, leídas de punta a rabo, constituyen sin duda “otro texto”.<sup>70</sup> (Ryngaert, “Lecturas en voz alta y lecturas silenciosas”, 2004: 46-47)

Desde hace algún tiempo practico ya sea cuando voy a trabajar una puesta, o la mayoría de las veces, en la escritura de mis obras, la lectura en voz alta “a solas”, “silenciosa” en la medida en la cual soy el único oyente, con utilización de todas las técnicas que propone Ryngaert. Han sido fascinante y esclarecedoras, por ejemplo, las lecturas de las didascalias de Don Ramón de Valle Inclán, o las que escribí para *Rapsodia de cuchillos y perros*.

*Divinas palabras.*

“Jornada primera. Escena primera

*San Clemente, anejo de Viana del Prior. Iglesia de aldea sobre la cruz de dos caminos, en medio de una quintana con sepulturas y cipreses. PEDRO GAILO, el sacristán, apaga los cirios bajo el pórtico románico. Es un viejo fúnebre, amarillo de cara y manos, barbas mal rapadas, sotana y roquete. Sacude los dedos, sopla sobre las yemas renegridas, las rasca en las columnas del pórtico. Y es siempre a conversar consigo mismo, huraño el gesto, las oraciones deshilvanadas.*

**Pedro Gailo:** ...Aquéllos viniéronse a poner en el camino, mirando al altar. Éstos que andan por muchas tierras, torcida gente. La peor ley. Por donde van muestran sus malas artes. ¡Dónde aquéllos viniéronse a poner! ¡Todos de la uña! ¡Gente que no trabaja y corre

---

<sup>70</sup> Ryngaert, Pierre, 2000, “Lecturas en voz alta y lecturas silenciosas”, en: *Introducción al análisis teatral*, Buenos Aires, ediciones artes del sur. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica TE R995).

caminos! ... Pedro Gailo *se pasa la mano por la frente, y los cuatro pelos quédanle de punta. Sus ojos con estrabismo miran hacia la carretera donde hacen huelgo dos farandules, pareja de hombre y mujer con un niño pequeño, flor de su mancebía. Ella, triste y esbelta, la falda corta, un toquillón azul, peines y rizos. El hombre, gorra de visera, la guitarra en la funda, y el perro sabio sujeto de un rojo cordón mugriento. Están sentados en la cuneta, de cara al pórtico de la iglesia. Habla el hombre, y la mujer escucha zarandeando al niño que llora. A esta mujer la conocen con diversos nombres, y, según cambian las tierras, es Julia, Rosina, Matilde, Pepa la Morena. El nombre del farandul es otro enigma, pero la mujer le dice Lucero. Ella recibe de su coime el dictado de Poca Pena.*” (Valle Inclán, 2011:4)<sup>71</sup>

*Rapsodia de cuchillos y perros.*

Tragicomedia del mestizaje.

Preámbulo Siniestro.

*“Noche. Silencio roto por el borbollón acuoso producto del descenso vertiginoso del caudal del río al abismo, pocas veces, hasta entonces, visitado por hombre alguno. Espesa niebla oculta las figuras y deslíe las siluetas. Tierra gramada, cubierta de diamantes brisados desprendidos al mecerse la copa de los árboles. Todo señala un sitio de idílica melodía y contrapunto de chocar de aguas contra las moles de granito que encajonan el raudal. Ecos de mundos fantasmagóricos, habitados por mohanes y patasolas, como productos de alucinados mestizajes. Casi sin darnos cuenta se acerca una melodía de contenidos aullidos y jadeos de perros de caza, ininteligibles voces persecutorias y amenazantes, sordo galopar de caballos, como si cascos ceñidos de sendas capas rojas, acolcharan sus zancadas.”*

(Martínez, “Preámbulo siniestro”, 2005:21)<sup>72</sup>

### **Actos de habla y el “modus operandi”.**

De lo particular genética y culturalmente condicionado a lo situacional culturalmente convencionalizado.

---

<sup>71</sup> Valle Inclán, Ramón, *Divinas palabras*, Disponible en línea en: [http://www.4shared.com/rar/W--9KaNg/Divinas\\_palabras\\_-\\_Ramn\\_del\\_Va.html](http://www.4shared.com/rar/W--9KaNg/Divinas_palabras_-_Ramn_del_Va.html). Consultada el 26 de enero de 2011

<sup>72</sup> Martínez, Gilberto, 2005, “Preámbulo siniestro”, en: *Rapsodia de cuchillos y perros*, Medellín, Transeúnte Editor. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT A R221).

Etapas ordenadas como un “modus operandi” hacia delante, hacia atrás, en diagonales y espirales, en perpetuo movimiento que se generan en un poético “punto cero”.

Se considera la *fonética* como el estudio de los fonemas, su naturaleza y de la forma como estos son emitidos.

Nos referimos a la *fonología* cuando consideramos los fonemas y su finalidad funcional. Los fonemas son la parte sensible de los textos literarios dramáticos.

Primer nivel en la práctica.

Operaciones sobre el aparato fónico.

Se considera este como un todo y una parte constitutiva del ser humano. Ejercicios de concientización, relajación y dinamización del aparato fónico. (Cara. Labios. Lengua. Glotis. Cuello. Hombros. Brazos. Manos. Pecho. Espalda. Vientre. Pelvis. Piernas...).

Se considera en la poética de los ejercicios, la voz y el cuerpo, en y como unidad dialéctica.

### **Primer nivel en la práctica**

Lecturas atonales.

En mi práctica considero que debe establecerse con el actor un tono medio, lo que denomino “punto cero vocal” que debe oscilar entre 125 y 215 hercios (frecuencia del movimiento vibratorio). (Martínez, “e) punto cero”, 2010:32)<sup>73</sup> Este tipo de frecuencia tiende a una calidad grave del sonido lo cual desde el punto de vista fisiológico, si se agrega una buena articulación, no hace necesario ampliar la intensidad para su recepción lo que constituye un ahorro de esfuerzo. (Ver: Rodero, “2.El concepto: el tono de la voz masculina y femenina”, 2001:3)<sup>74</sup> Es una voz con presencia lo que no ocurre con las agudas y además, desde el punto de vista acústico, mejor apreciadas desde la lejanía dando desde el punto de vista psicológico seguridad, credibilidad y permite la flexibilidad y elasticidad necesarias para un manejar *bloques icónicos sonoros de intención*. (Ver: Martínez, “No lea palabras,

---

<sup>73</sup> Martínez, Gilberto, 2010, “e) punto cero”, en: *La voz en movimiento*, Medellín, [s.n.]. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT/C V977).

<sup>74</sup> Rodero Antón, Emma, 2001, “2.El concepto: el tono de la voz masculina y femenina”, en: *El tono de la voz masculina y femenina en los informativos radiofónicos: un análisis comparativo*, Valladolid, Universidad Pontificia de Salamanca. Disponible en línea en: [www.bocc.ubi.pt/pag/rodero-emma-tono-voz-femenina.pd](http://www.bocc.ubi.pt/pag/rodero-emma-tono-voz-femenina.pd). Consultada el 3 de febrero de 2012.

ni unidades melódicas, proyecte imágenes” 2010: 48)<sup>75</sup>

### **Operaciones sobre la dicción y ejercicios sobre los rasgos.**

#### *Rasgos*

Pertinencias de los actos de habla para que sean distintivos, marquen las diferencias y peculiaridades expresivas. Cada actor “rasguña” el texto de forma diferente y esa *excoriación* superficial debe servir de puerta de entrada al cuchillo que produce la *herida* profunda. (Locución. Ilocución. Perlocución.)

#### *Timbres y Entonaciones.*

Recordar que el timbre es la cualidad del sonido que nos permite distinguir dos sonidos de la misma intensidad y altura. A mayor frecuencia oscilatoria (numero de oscilaciones por segundo), mayor altura o tono del sonido.

El Timbre es la cualidad que confiere al sonido los armónicos que acompañan a la frecuencia fundamental. Esta cualidad es la que permite distinguir dos sonidos, por ejemplo, entre la misma nota con igual intensidad producida por dos instrumentos musicales distintos.

Timbres vocales. Rondó (composición musical cuyo tema se repite o insinúa varias veces), suave, melodioso, chillón, grito, susurro, cuchicheo. Utilizar la técnica de la emisión de voz sin producir sonido audible. (Martínez, “Técnica vocal sin emisión de sonido” 2010: 46)<sup>76</sup>. Rimas conso/asonante, verso blanco.

#### *Aliteración.*

Repetición notoria del mismo o de los mismos fonemas, sobre todo consonántica, en una frase. En *retórica* figura que, mediante la repetición de los fonemas, sobre todo consonánticos, contribuye a la estructura o expresividad del verso.

#### *Sílabas. Diptongos. Triptongos.*

Recordar que la combinación de una vocal abierta (*e*, por ejemplo) articulándose con una

---

<sup>75</sup> Martínez, Gilberto, 2010, “No lea palabras, ni unidades melódicas, proyecte imágenes”, en: *La voz en movimiento*, Medellín, [s.n.]. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT/C V977).

<sup>76</sup> Martínez, Gilberto, 2010, “Técnica vocal sin emisión de sonido”, en: *La voz en movimiento*, Medellín, [s.n.]. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT/C V977).

cerrada (*u*) hace que esta última, se comporte como una semiconsonante o semivocal (*puerta*) El caso de la *i* con la *a* en *aire* es similar.

#### *Hiato.*

Disolución de una sinalefa para alargar el verso.

#### *Diéresis.*

Gramaticalmente es la pronunciación en sílabas distintas de dos vocales que normalmente forman diptongo como *ru- i- na* por *ruina*. En mi obra *Crocamundos. El Cangrejo volador*, en ocasiones y con intencionalidad significativa utilicé cuando nombramos a uno de los personajes esta técnica: Pose-i-dón por Poseidón y en el momento de emitir la / i / se acompaña de un movimiento gestic de saludo señorial. (Ver: Martínez: 2007:12)<sup>77</sup>

#### *Sinéresis y Sinalefas.*

Se hacen sinéresis cuando se pronuncia *aho - ra*, por: *a - ho - ra* La sinalefa se refiere a la trabazón o enlace de sílabas por el cual se forma una sola de la última de un vocablo y de la primera del siguiente, cuando aquel acaba en vocal y este empieza con vocal, precedida o no de *h* muda. A veces la sinalefa enlaza sílabas de tres palabras: partiÓ A Europa. Entre nosotros es muy común el *sinalefar*, uni vocales por medio de la sinalefa. (D.D.L.E, “sinalefa-sinalefar”, 1992:1883)<sup>78</sup>

#### *Puntuación.*

La mayoría de las veces es un espacio sonoro en donde queda flotando el conflicto. Puede ser el lugar en donde la acción permanece en suspenso creando atmósferas. En mis puestas en relieve es constante mi advertencia de no bajar el punto.

#### *Entonación y Acentos.*

Con los actos de habla “ilumine las palabras” y genere “imágenes”. Para entender. En la práctica trabajo con imágenes que desencadenan lo que denomino *bloques icónicos sonoros de intención*. De esta manera “no se piensa”, eso está para los ensayos y un espectador no va al teatro a ver “un ensayo”. Se emite en un conjunto sonoro una imagen.

---

<sup>77</sup> Martínez, Gilberto, 2007, “Crocamundos. El Cangrejo volador.”, en: *Dramaturgia. Teatro para niños*, Medellín, [s.n.]. (Biblioteca Gilberto Martínez signatura topográfica CT A937).

<sup>78</sup> D. D. L. E, 1992, “sinalefa-sinalefar”, en: *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Real Academia Española.

“Ensayemos por ejemplo con un trozo de *El Parlamento del Caratejo Longas que llegó de la guerra*. Consideremos todo el parlamento como un grupo icónico que vamos a dividir en tres bloques. Consideremos eso como tres bloques (//) con su respectivo resonador. A su vez estos pueden subdividirse, dando origen a cambios no “ondulados o cantarinos” sino por bloques fundamentales de imágenes.

*Práctica.*

**Doña Rufa:** El cielo estaba tan hermoso, tan azul como azul pudo haber. Ese domingo, que fiesta. Salimos con toda la felicidad en los bolsillos a gastar en el mercado. // Duvigis...aún la recuerdo... que hermosa estaba esa hija brava y fuerte, tanto como yo, aunque la belleza se la sacó al papa... el pelo negro y fuerte, él que a pesar de sus mapas claros en el cuerpo tenía un señorío en el rostro y en la cabeza; y ni se diga del valor que tenía para enfrentar las desavenencias; tanto que si no es por su valor yo hubiera desfallecido en silencio... Que fiesta...Todo funcionaba bien. // cuando de pronto no sé cómo, ni por qué, lo vi con la camisa empapada de sudor y los ojos desorbitados huyendo... habían cerrado las cuatro puntas de la plaza los hombres armados hasta los dientes... aún resonaba en los aires el sonido de las campanas... huía de la estampida que por las cuatro esquinas soltaron... de la esquina al atrio, del atrio a la sacristía... a los muros calizos... los soldados saltaban a las ventanas en busca de piernas que colgaban arremolinadas y él de pronto se detuvo... quedó como estatua de sal (El texto fue escrito por la actriz Berta Nelly Arboleda para su personaje de Doña Rufa) (Ver: Martínez, “Algunos aspectos sobre la cultura fónica”, 2010: 62-63)<sup>79</sup>

*Fonemas y alófonos.*

*Fonema* (del griego): sonido de la voz. En fonología, cada una de las unidades fonológicas mínimas que en el sistema de una lengua pueden oponerse a otras en contraste significativo: por ejemplo las consonantes iniciales de *pozo* y *gozo*, *mata* y *bata*; las interiores de *cala* y *cara*; las finales de *par* y *paz*; las vocales de *tan* y *ten*, *sal* y *sol*, etc. Dentro del fonema caben varios alófonos.

El estudio de los fonemas es la fonemática, parte constituyente de la fonología.

---

<sup>79</sup> Martínez, Gilberto, 2010, “Algunos aspectos sobre la cultura fónica”, en: *La voz en movimiento*, Medellín, [s.n.]. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT/C V977).

Alófono: el que habla una lengua diferente y desde el punto de vista de la fonología cada una de las variantes que se dan en la pronunciación de un mismo fonema, según la posición de este en la palabra o sílaba, según el carácter de los fonemas vecinos, etc.: por ejemplo, la *b* oclusiva de *tumbo* y la fricativa de *tubo* son alófonos del fonema /b/.

*Ritmo. Operaciones rítmicas. Esquema rítmico.*

*Ritmo*: “Grata y armoniosa combinación y sucesión de voces y cláusulas y de pausas y cortes en el lenguaje poético y prosaico. // 2 metro o verso. *Mudar de RITMO*. // 3 figurado. Orden acompasado en la sucesión o acontecimiento de las cosas. // Música. Proporción guardada entre el tiempo de un movimiento y el de otro diferente.” (D.L.L.E, “Ritmo”, 1992: 1801)<sup>80</sup>

Para Gómez García. “Armoniosa sucesión de sílabas, notas musicales, movimientos, etc., que se obtiene combinando acertadamente duraciones, pausas, acentos y otros aspectos. Existe, por ejemplo, un ritmo propio del tiempo, movimiento y valor de las notas musicales; otro relativo a la forma de escribir y decir el texto (cadencia), en función de la ordenación de las sílabas y frases; y otro derivado de la dirección escénica, referido a la sucesión, alternancia y contenido de escenas y cuadros. Hay, asimismo, un ritmo del espectáculo en su conjunto.” (Gómez García, “ritmo” 1997:716)<sup>81</sup>

La palabra viene del griego *rhythmos*, “manera de fluir”. Desde el punto de vista de la composición, el ritmo es lo que determina la ordenación de las líneas, las formas, los colores, los movimientos y los sonidos.

En su libro *Psicología del Arte*, Henry Delacroix (1873-1937), psicólogo, profesor y decano de la facultad de letras de la Sorbona en París, escribe que “el ritmo estético nos muestra la organización del tiempo, del espacio y de la cantidad mediante una conciencia activa que construye conjuntos organizados en el corazón, de los que ella marca diferencias. El ritmo es, por tanto, un sistema de tiempos o de espacios unidos siguiendo un orden”. (Delacroix, citado por Souriau, “ritmo”, 1998: 957)<sup>82</sup>

Hay que diferenciar el ritmo del compás. El ritmo es un hecho natural y se apoya en

---

<sup>80</sup> D.L.L.E, 1992, “Ritmo”, en: *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Real Academia Española.

<sup>81</sup> Gómez García, Manuel, 1997, “ritmo”, en: *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Akal. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica RT B G633).

<sup>82</sup> Delacroix, Henry, citado por Souriau, Etienne, 1998, “ritmo”, en: *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica RG C S725).



las relaciones de intensidad y de duración de los sonidos, el compás es una división artificial.

El acento como elemento energético del lenguaje oral. En la lectura de una obra dramática es fundamental tener claro que los acentos son fundamento del ritmo total de la misma. Cuando se divide la obra dramática en secuencias se posibilita el encuentro del acento de la secuencia y su sentido en el proceso global de posibles significaciones.

Acerca del ritmo y la palabra dice Henry Delacroix: “En la palabra interfieren tres ritmos: el ritmo mecánico de la emisión fonética, el ritmo lógico del discurso verbal, el ritmo afectivo de la actitud subyacente. La frase no es únicamente una unidad que contiene grupos de soplos, grupos expiratorios, no se limita a agrupar las sílabas fuertes bajo las débiles, a construir las figuras rítmicas elementales, sumisas al ritmo de la respiración. La cantidad de los fonemas interviene a lo largo del grupo fonético del cual la sílaba forma parte, con el acento de intensidad de las palabras, con el acento de frase, con los desplazamientos de intensidad del acento enfático.” (Delacroix, “La música y la voz”, 1951: 196)<sup>83</sup> En literatura es “el orden acompasado en la sucesión de las palabras de una obra literaria. En el verso se produce por la repetición periódica de pausas, acentos, y de ciertos fonemas situados al final de cada verso. En la literatura española, y en la mayoría de las literaturas de origen románico, el verso está basado en la existencia de cuatro ritmos, que no tienen porqué aparecer coexistiendo en el poema. La aparición o no de ellos depende, fundamentalmente, de los gustos del poeta y, fundamentalmente de la época. Estos cuatro ritmos están identificados con las cualidades del sonido, y son: el ritmo de cantidad: Lo marca el número de sílabas métricas que tiene un verso. El ritmo de intensidad: Lo marca los acentos prosódicos, o de intensidad, que aparecen en el verso. Tanto su número como su situación son variables, pero siempre ha de aparecer un acento de intensidad en la penúltima sílaba métrica, llamado acento estrófico. El ritmo de tono: lo marca la entonación de los grupos fónicos. La longitud de cada grupo fónico (y su significado) junto a las pausas determinan el tono de la estrofa. El ritmo de timbre: lo marca la rima, que es la repetición total o parcial de ciertos fonemas al final de ciertos versos, a partir de la última vocal acentuada, o el acento estrófico.” (Trazegnies Granda, “ritmo”,

---

<sup>83</sup> Delacroix, Henry de la, 1951, “La música y la voz”, en: *Psicología del arte*, Buenos Aires, El Ateneo. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CG C D332).

2011: localizador de la R-Z)<sup>84</sup>

Pavis en su *Diccionario del Teatro* se refiere a ritmo como parte constitutiva y fundamental en la construcción misma del espectáculo. A cada momento recuerdo en los ensayos: el director lo que pone en relieve es un ritmo. Es decir “después del imperialismo de lo visual, del espacio, del signo escénico dentro de la *Puesta en escena* concebida como la visualización del sentido, se vuelve a buscar, tanto en la teoría como en la práctica (Vinaver, Vitez), un paradigma distinto de la representación teatral, el de lo auditivo, de lo temporal, de la secuencia significativa; en una palabra, de la estructuración rítmica.” (Pavis, 1998: 401).<sup>85</sup>

“Concebimos el ritmo como un patrón repetido, casi igual, a intervalos casi iguales. En lo sonoro, este patrón es un conjunto de sucesos (notas, golpes). El carácter de “casi igual”, es importante con tal de que haya semejanza, semejanza perceptiva entre las ejecuciones repetidas del patrón o motivo, hay repetición, retorno perceptivo, lo que mantiene la continuidad sonora, de modo que hay sucesos aislados, discretos, pero ligados en un todo que permanece. Como decía un místico musulmán, el ritmo es la quietud dentro del movimiento.” (Aldebaransoft, Dominio, “Ritmo y número”, 2007)<sup>86</sup>

Debo destacar el trabajo de Paola Maseau acerca del ritmo en la creación poética. “La «nueva teoría del ritmo», permite, en este sentido, que nuestra atención se centre en muchos elementos y que busquemos puentes o relaciones entre los distintos condicionantes de un texto: elementos rítmicos sonoros, métricos, semánticos. [...]. Es interesante entender el ritmo como lo hace Meschonnic, (Meschonnic, “Signification produite par le signifiant” 1975: 512)<sup>87</sup>, es decir, como «organización de las marcas del discurso». Esta concepción, nos permite entrever cómo funcionan todos los elementos de un discurso o de un poema actualizado y cómo se interrelacionan con el sentido. El ritmo no es para nosotros redundancia del sentido sino que al concebir el ritmo en la continuidad creemos que es el principio organizador de todo discurso: ni forma, ni estructura sino constituyente,

---

<sup>84</sup> Trazegnies Granda, Leopoldo de, “ritmo”, en; *Diccionario Literario*, disponible en: <http://www.trazegnies.arrakis.es/indexdi1.html>. Consultado el 29 de enero de 2011.

<sup>85</sup> Pavis, Patrice, 1998, “Ritmo”, en: *Diccionario del Teatro*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica RT B P338 1990).

<sup>86</sup> Aldebaransoft, Dominio, 2007, “Ritmo y número”, en:

<http://www.aldebaransoft.es/Musica/ritmo%20y%20numero.htm>. Consultada el 29 de enero de 2012.

<sup>87</sup> Meschonnic, Henri, 1975, “Signification produite par le signifiant”, en: *Le signe et le poème*, París: Gallimard.

«sustancia», término empleado por Teodoro Sáez Hermosilla (Sáez Hermosilla, 1998: 151)<sup>88</sup>, que reúne forma y sentido. El ritmo sería, para nosotros, el puente entre estos dos componentes. El significado no es nada sin el significante y viceversa. Esta teoría permite establecer una relación objetiva entre ambos constituyentes del lenguaje: intentamos discernir la acción de las marcas: las repeticiones, los paralelismos, las regularidades/irregularidades que hacen sentido y nos permiten saber más sobre el propio sentido (rima, metro, elementos fónicos, ritmo de contenido etc.). El examen rítmico permite vislumbrar cómo un texto «hace lo que hace», «son mode de signifier». El ritmo no es pues sistematizable, metro y regularidad entran en él como figuras. El ritmo se hace en cada texto, en cada discurso. Hemos pasado de una visión musical y métrica del ritmo a una visión discursiva. El ritmo no es ya una medida sino otra manera de ver y pensar el poema. Volver a pensar el ritmo hace que volvamos a pensar el sentido: la dicotomía reductora significado/significante es obsoleta: debemos interesarnos por la «signifiance» de todas las marcas. El signo se ve transportado de la «parole» al discurso.” (Masseau, “El ritmo de la traducción poética”, 2007: párrafo 7)<sup>89</sup>

Es difícil, sin lugar a dudas, conseguir una definición precisa del término. El hecho concreto es que a través de sensaciones fundamentalmente visuales, auditivas y cinestésicas viscerales (interoceptivas) y posturales (propioceptivas), sentimos y percibimos lo que denominamos ritmo. Alguna vez traté de enmarcar el ritmo dentro de una definición sentida y práctica como fue: el conjunto de aceleraciones y desaceleraciones y múltiples combinaciones que se dan como fenómeno energético de los elementos participantes en el hecho teatral y se percibe como una conmoción psico-sensorial, (emoción estética). “El corazón solo da cuenta de su ritmo cuando se “detiene”.

*Compás.* En música el signo que determina el ritmo en cada composición o parte de ella y las relaciones de valor entre los sonidos. Ritmo o cadencia de una obra musical. // de espera. Música. Silencio que dura todo el tiempo de un compás. Detención de un asunto por poco tiempo. Perder el compás: desentonar.

*Tempo:* Ritmo de la acción.

---

<sup>88</sup> Sáez Hermosilla, Teodoro, 1998, *La traducción poética a prueba: exégesis y autocrítica (ámbito francés-español)*, Salamanca - León: Universidad, Secretariado de Publicaciones.

<sup>89</sup> Masseau, Paola, 2007, “El ritmo de la traducción poética”, disponible en línea en: [http://www.aieti.eu/pubs/actas/III/AIETI\\_3\\_PM\\_Ritmo.pdf](http://www.aieti.eu/pubs/actas/III/AIETI_3_PM_Ritmo.pdf). Consultado en enero 29 de 2012.

*Operaciones melódicas:*

Del habla a la musicalidad: poesía, dramática, narrativa, cantinela y pregón

(Discurso, radio, coro, canción.)

El decir.

Actos de habla locutivos e ilocutivos y perlocución.

Crear planos de importancia, enfatizar nexos, correlaciones, coherencias dialécticas.

Parrafadas de imágenes y “ralentis”: rápidos y lentos. (Ver: Martínez, “Ejercicios complementarios”, 2010:53)<sup>90</sup>

### **Segundo nivel en la práctica.**

Operaciones sobre significaciones y connotaciones.

Significar. Más que una denotación, sensaciones en proceso.

Connotar. Dentro de una polisemia significativa.

Privilegiar. Para visceralizar e iconizar

Contextos.

### **Tercer nivel en la práctica.**

Del texto al habla en movimiento.

En la actualidad mis reflexiones teóricas buscan o intentan encontrar la relación que se da entre la producción/proyección/percepción del ritmo, con la de los procesos de sentido y significaciones, del texto interpretado y la conmoción producida en y por la *Puesta en relieve*.

Engrama(r).

Operaciones para “engramar” actos de habla.

Este término derivado de la psicología, definido en esa ciencia como la huella que deja cualquier acontecimiento en la memoria, lo he usado durante los ensayos desde hace algún tiempo para referirme al conjunto de sensaciones psicofísicas despertadas en las

---

<sup>90</sup> Martínez, Gilberto, 2010, “Ejercicios complementarios”, en: *La voz en movimiento*. Medellín, [s.n.] (Biblioteca Gilberto Martínez, signatura topográfica CT/C V977).

lecturas del texto, improvisaciones y / o representaciones, sometidas a procesos de sentido, significativos, que deben ser conservadas como experiencias de vida, (“heridas poéticas”), susceptibles de ser evocadas y reflexionadas para transformarlas en trozos de partituras a ser desarrolladas y a veces sometidas a nuevas improvisaciones.

*Comportamientos, actitudes y acciones.*

Los primeros se refieren a actitudes gestuales genotípicas, *Gesto fundamental* del personaje de donde deben emanar *actitudes y acciones* como distintivos fenotípicos. Este tipo de enfrentamiento en la construcción de un personaje puede ser sentido y reflexionado si se mira la secuencia de “El Discurso”, interpretada por Charlie Chaplin en el rol de Hynkel, en su obra *El Gran Dictador*. Ha sido una constante en mi trabajo. Ejemplos: personaje de Ofelia, en *Las Ofelias*, de Francisca, en *Francisca o quisiera morir de amor*, de El Caratejo Longas, en *El Parlamento del Caratejo Longas que llego de la guerra*, del personaje de *Tu Pesadilla*. (Ver: *Actos de habla y el gestus*).

Verdad y presencia. Mas que verdad se debe trabajar con el concepto de *efecto de verdad*.

El aquí y el ahora. En el proceso de “engramamiento”.

*Energía*. Campo de fuerza psico-motriz del actor fundamentalmente centrípeto, con el fin de relacionarlo con la “ley de la contención gestual”. Esta a su vez se relaciona con la “rigurosidad y la limpieza” en el tiempo y el espacio de los comportamientos, actitudes y acciones gestuales. Evitar el exceso de gesticulación que como multiplicidad de armónicos enmadejan los gestos.

*Forma*. Tan frecuente es su uso que es causa de graves malentendidos. (Del lat. *forma*) Figura exterior de los cuerpos. // Figura, configuración, estructura, conformación, modelo, aspecto. // Disposición de las partes de un cuerpo. // Modo de proceder: *obrar con buenas formas*. // Molde. // Tamaño de un libro. // Modo, manera. // Estudio de una obra literaria. // Estilo. // Palabras de un sacramento. // Hostia pequeña con que comulgan los fieles. // *Impr*. Moldes con las páginas de un pliego. // *Filos*. Principio activo y esencial de los cuerpos. // Buena condición física. *Estar en forma*. // *Méx*. Horma de azúcar. // *Amér*. Formulario. // De forma, de modo. // *En forma, en debida forma, o en buena forma*, con

todos los requisitos necesarios. (Serna M, “forma”, 1996:506)<sup>91</sup>.

Forma es el aspecto carnal de la obra de arte: tiene que ver con su estructura, con el conjunto de sus elementos y de la relación entre ellos, y por ende con un proceso de sentido y significación (contenido). La forma considerada como una estructura sónica está enmarcada en el seno de una relación tripartita: el aspecto sintáctico, (relación de los signos consigo mismos), el semántico (signos y significados) y el pragmático (relacionado con la práctica de los emiten y de los que reciben). *La forma no es el signo. Éste último significa. La noción de forma explícita que se significa a sí misma.*

La forma en el teatro es una potencialidad que se materializa en el devenir de la acción que al ser enmarcada en una concepción fenomenológica enfatiza los aspectos cualitativos de los procesos y sistemas complejos espacio-temporales y rechaza aspectos reduccionistas y cuantitativos.

“Una forma es algo que se distingue de un trasfondo y constituye la manifestación de una discontinuidad en las propiedades del medio” (Aranda Anzaldo, “forma”, 1997:110)<sup>92</sup>

*Forma y contenido.*

En los años 70 -80 los debates sobre forma y contenido eran continuos y ardientes. Se acusaba de *formalista* a aquellos que consideraban la forma totalmente separada de su función social y *contenutista* a los que solo consideraban *el mensaje*, la mayoría de las veces político, como única manera de analizar una obra escénica. A este respecto fue muy importante el debate sobre realismo y formalismo que se planteó por los años treinta y se prolongó hasta los años cincuenta entre Luckas y Brecht, fundamentalmente, acerca del realismo socialista. En varias ocasiones me detuve a reflexionar también sobre la polémica Ionesco – Brecht. La forma en la representación teatral impregna todos los niveles considerados en el hecho teatral. La forma teatral no existe en sí misma, sólo tiene sentido en la esencia de la teatralidad, del hecho escénico global y asociada a un proceso de sentido y significación, y con el cual se espera con-mover.

*Estructuras dramáticas.*

---

<sup>91</sup> Serna M, Alberto J., 1996, “forma”, en: *Como enriquecer nuestro vocabulario mediante el empleo de las raíces latinas*, Santafé de Bogotá, Idioma

<sup>92</sup> Aranda Anzaldo, Armando, 1997, “forma”, en: *La Complejidad y la Forma*, México, Fondo de Cultura Económica. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CG A662).

En Casa del Teatro he trabajado con tres tipos de estructura dramática: La clásica, la épica brechtiana y la poliédrica. La primera: planteamiento-desarrollo-conclusión. La brechtiana, a saltos, cada cuadro, es uno y perteneciente a un todo fundamentalmente en cuanto a la significación y la poliédrica sería como estudiar y conmocionarse con una estatua de Rodin colocada en la penumbra de un jardín. (fragmentación significativa de las partes que la componen). La imagen caleidoscópica sería una propuesta sugerente para enfrentar la estructura dramática. Se experimentó con el texto de Lauro Olmo (1922-1994) “La noticia” cuadro forma parte de la obra *El Cuarto poder* (1970). Tres directores analizaron y propusieron tres tipos diferentes de montaje de acuerdo a la estructura dramática escogida. El relieve conseguido con cada una de ellas fue diferente.

### *Emoción.*

Siempre me refiero a lo que he considerado la *emoción dialéctica*. El estomago piensa y al pensamiento le duele el hambre.

El hombre en la cultura occidental se ha pasado casi toda su vida preguntándose si primero es el pensar y después la emoción o por el contrario si esta precede al pensar. Esta dicotomía poco a poco se ha ido resolviendo gracias a la ciencia humana y a sus investigaciones. En mis puestas en relieve siempre he tenido presente los hallazgos de los investigadores sobre los fenómenos emocionales en arte y en los últimos años los aportes que se han dado gracias a las nuevas técnicas en el campo de la neurobiología.

Soy de los que creo que no hay una dualidad entre sentimiento y razón, y que por el contrario, se debe considerar a la luz de los hallazgos científicos que los fenómenos somáticos y los fenómenos psíquicos son dos manifestaciones de la misma cosa. Como actúan o interactúan ante una situación conflictiva enfrentada por un actor-personaje, o de un espectador de la misma durante una re-presentación es motivo de controversias.

A este respecto son dignos de atención los experimentos que realizaron los investigadores del Instituto de Psicología Experimental de la Música, Fundación Herbert von Karajan, Universidad de Salzburgo bajo la dirección del Dr. Gerhardt Harrer, (1917-2011), quien perteneció a la SS y en julio de 1940 fue el miembro número 8.121.657 del partido nazi.

De las consideraciones de principio que se hicieron antes de la sesión experimental sobre “Música y funciones vegetativas”, destaco: “a) El desencadenamiento de

sentimientos y emociones por medio de la música presupone cierta disposición emocional; el grado de reactividad emocional determina también la intensidad de los procesos afectivos provocados por la música. b) De capital importancia es sobre todo la actitud individual frente a la música en un momento determinado. Así, cuando se da la correspondiente disposición para la entrega, la reacción emocional es muy pronunciada, mientras que con una actitud crítica la respuesta emocional puede atenuarse mucho e incluso faltar. Por tanto la intensidad de las emociones ocasionadas por la música está hasta cierto punto bajo el control de la voluntad. [...]” (Harrer y col, “3. Aspectos somáticos”, 1974: 17).<sup>93</sup>

Podría decirse que dichas aseveraciones cuestionan lo planteado por la teoría brechtiana del distanciamiento y la emoción. En el teatro Bertolt Brecht no se refiere a un espectador crítico sino a un espectador receptivo con la correspondiente disposición para la entrega. [ \_\_ ]

Mi interés sobre el tema de la emoción y el teatro viene desde 1964 cuando enfrente la teoría brechtiana después de ver la presentación de *The Caucasian Chalk Circle*, Actors Workshop, San Francisco, CA, 1963, dirigida por Carl Weber (1925-).

El distanciamiento preconizado por Brecht, esa técnica que hace ver en lo cotidiano lo insólito, que hace que la interpretación fue, y aún sea mirada como una interpretación distanciada, fría, en donde no cabe la emoción fue motivo para adentrarme en la teatralogía y en la ciencia psico-neurobiológica para fundamentar una práctica consecuente con mi concepciones de un teatro de arte. .

“El error más perjudicial y sin embargo más común en las discusiones sobre la teoría de Brecht ha sido entenderla como algo fijo e inamovible, y por tanto considerarla bien como abstracción dogmática, inspirada en el comunismo, o reverenciarla como escritura sagrada”. (Broker, “Conceptos clave en la teoría y práctica teatral de Brecht”, 1998: 227)<sup>94</sup>

Mi propuesta sobre la utilización de esta técnica va más allá de los límites propuestos por Brecht. Digamos que si en los montajes se considera el distanciamiento para hacer al espectador consciente de ser “un ser socialmente condicionado”, porque no

---

<sup>93</sup> Harrer y col., 1974, “3. Aspectos somáticos”, en: *Música y funciones vegetativas*, Switzerland, CIBA-GEIGY. (Biblioteca Gilberto Martínez signatura topográfica CG/N M987).

<sup>94</sup> Broker, Peter, 1998, “Conceptos clave en la teoría y práctica teatral de Brecht”, en: *Introducción a Brecht*, Thomson, Peter y Sacks, Glendyr (Eds.), Madrid, Akal. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica RT Brecht I61).



involucrar al público en el compromiso con la escena, que esté activamente en el suceder escénico, que se sienta partícipe y hacerlo que esté, emocional y dialécticamente involucrado en la acción misma y eso se logra si tenemos clara la relación espacio temporal del hecho teatral en su totalidad. *Identificación* y efecto de *distanciación* activos. Emoción y raciocinio en unidad dialéctica. Emoción dialéctica, la cual debe ser aprehendida y propiciada en y por el impacto producido entre el hecho de la re-presentación y el espectador, a corto y a largo plazo. Desde hace varios años y fundamentalmente a partir de mi *Puesta en relieve* de la obra *Pareja Abierta* de Darío Fo, esta concepción la he venido desarrollando hasta lograr un alto nivel de participación, si es que así puede llamarse, del espectador con la situación dramática.

Los estudios experimentales han demostrado hasta ahora que existe una relación entre el sentimiento emocional estético (*vivencia emocional estética*) y el bagaje de conocimiento cultural en determinadas situaciones de creación y/o de recepción en el arte y entre la actividad cerebral y el previo conocimiento que se tenga antes de la realización de una obra, producto de un trabajo creativo.

«Como ejemplo demostrativo de lo anterior es pertinente el siguiente experimento llevado a cabo por el *Wellcome Trust de Londres*, en el año 2000, utilizando la R (esonancia) N (uclear) M (agnética)-f (funcional), con el objetivo de mostrar la diferencia entre la actividad cerebral en un pintor profesional de paisajes (Humphrey Ocean) y un pintor principiante, cuando pintaban un paisaje:

“In the brain of the amateur artista it was the visual cortex at the back of the head that was most active, in the professional, even when he appeared to be looking most intensely, it was not in the back, but the top and front, the area of association cortex, where the strongest activity was found” (49. Onians, John., *Neuroarthistory*, China, Yale University Press, 2007, p 166)

En este ejemplo, desde el punto de vista de las neurociencias, se considera que el profesional tenía un conocimiento previo, al cual uno ingresa para la observación y realización de la obra. A diferencia del novato, que no había aún construido una red neural específica, que le permitiera ingresar a la fuente de conocimiento previo que la red poseía y conectaba, lo cual le permitiría al profesional una mayor disposición y facilidad para la observación y realización de la obra de arte.» (Navarro Restrepo, “*Moldeamiento cognitivo*.”

Mirar-Ver-Conocer”, 2010: 23-24)<sup>95</sup>

El problema de la emoción es pues muy complejo y debe ser estudiado desde diferentes ángulos y no solo desde el punto de vista subjetivo sino objetivo e interrelación dada en sí y en el hecho teatral. La creación de la emoción del personaje en la situación dramática. No hay personajes, hay actores en situación, es una aseveración pragmática que evita “ideologizar” y crear personajes “a priori”

*Las emociones en relación con el actor y la creación del personaje.*

Estudio el trabajo de Elly A. Konijn. Emociones del actor. Teoría de las emociones-tareas. Resalto: “De modo que por muy triste, espantoso o trágico que sea el destino de sus personajes, por lo general los actores sienten intensamente emociones-tareas concretas que difieren de las supuestas emociones del personaje. (Anoto. *Acordémonos que el personaje es un “papel” y que no existen emociones del personaje “a priori”, el “pensarlas” dan como resultado clichés.*) Entonces, ¿cómo se puede comprender la expresión de las emociones del personaje a la luz de las emociones – tareas del actor? La teoría de estas últimas sostiene que la situación de representación constituye en sí una fuente de emociones intensas para el actor, que trata de realizar lo mejor posible las tareas vinculadas a la actuación ante un público crítico y atento. La radiación de las emociones – tareas y de las aceleraciones que las acompañan aumenta el poder de convencimiento, y contribuye a la vitalidad de la expresión. De una ilusión de espontaneidad a las emociones del personaje. El actor conforma las emociones-tareas de forma que tal manifestación en escena esté de acorde con la expresión de las emociones del personaje tal como las percibe el espectador.» [...] Exigencias a considerar «en la relación con la representación del personaje: 1) El actor debe analizar y conocer las emociones de la vida cotidiana para crear un modelo interno de su personaje. 2) debe poseer un instrumento expresivo conveniente o flexible para realizar una representación convincente y creíble de las expresiones emocionales. 3) debe entrenarse y ensayar para representar de manera más o menos automática el comportamiento del personaje: forma externa; 4) debe utilizar sus emociones – tareas para alcanzar una presencia que fortalecerá la ilusión de espontaneidad de las expresiones

---

<sup>95</sup> Navarro Restrepo, Carlos Eduardo, 2010, “Moldeamiento cognitivo. Mirar-Ver-Conocer”, en: *Imagen y Poder: de la iconografía religiosa a la Resonancia Nuclear Magnética funcional*. Trabajo de investigación para optar el título de Magíster en Historia del Arte, Medellín, Facultad de Artes Universidad de Antioquia. Biblioteca Gilberto Martínez Signatura topográfica y DVD por catalogar.

emocionales de los personajes. (Ver: Konijn, 2004: párrafo 5)<sup>96</sup>

*Investigación acerca de las emociones-tarea en acción.*

*Emociones-tareas concretas* a la luz de la propuesta metodológica de mirar-ver-aprehender-engramar e iterar para movilizar los signos mnésicos (ecforias) relevantes desde el registro de la memoria para su confrontación como un “constructo” sentido y significativo.

*Engrama*: signo mnésico de recuerdos globales (=imágenes, iconogramas). Engramar en mi práctica la he considerado como un proceso de aprehender el conjunto de relaciones que se dan en el accionar en los ensayos (iteración de la tarea escénica), entre el actor-personaje-actor y los otros elementos en situación dramática.

*Ecforia*: signo mnésico movilizado desde el registro de la memoria para los fines de la valoración.

*Constructo(s)*: concepto no manipulable físicamente pero si inferible(s) a través de las conducta(s). “Fenómeno no tangible que a través de un determinado proceso de categorización se convierte en una variable que puede ser medida y estudiada.”. (Wikipedia, “Constructo (Psicología)” 2011: “Párrafo 2”)<sup>97</sup>

En nuestra propuesta de ejercicio – ensayo.

*Mirar*. Aplicar la vista a algo. Existe una diferencia entre la palabra ver y mirar. Ver, relacionado con el sentido de la vista y mirar, con la actividad del sentido.

Sin embargo, *para Ver es preciso conocer* (Ludwik Fleck)<sup>98</sup> o sea realmente mirar y que en nuestro caso se da en el accionar en los ensayos, en una constante confrontar entre el sentir y el constructo de las acción(es) física(s) esencial(es). Las percepción(es) de las imagen(es) creada(s) (verl(as) ofrece(n) “un significado que a su vez hace referencia a la

---

<sup>96</sup> Konijn, Elly A, 1954, *Emociones del actor. Teoría de las emociones-tareas*. Disponible en línea: [http://www.teatroenmiami.net/modules.php?name=Konijn Elly](http://www.teatroenmiami.net/modules.php?name=Konijn%20Elly). Consultado en julio de 2010. Revista Conjunto 128

<sup>97</sup> Wikipedia, 2011, “Constructo (Psicología), en:

[http://es.wikipedia.org/wiki/Constructo\\_\(psicolog%C3%ADa\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Constructo_(psicolog%C3%ADa)). Consultado el 12 de febrero de 2012.

<sup>98</sup> Fleck, Ludwik, 1986, *La génesis y el desarrollo de un hecho científico*, Madrid, Alianza Universidad, citado por Navarro Restrepo, Carlos Eduardo, 2010.

intencionalidad.”<sup>99</sup> (Navarro Restrepo, “Moldeamiento cognitivo. Mirar-Ver-Conocer”, 2010: 20)<sup>100</sup>

*Metodología.*

a) Lectura atonal de la secuencia de la muerte de “*muertodehambre*” de la obra *El hombre del perrito* de Gilberto Martínez en vías de ser *Puesta en relieve*.

**Ña Marta:** Creo que nosotros los seres humanos no sabemos nada a veces de lo que sucede en el interno de un perrito. Por chiquito y “Muertode hambre” que sea. ¿Sabe usted que hizo?

**El Hombre:** Si usted no me lo dice.

**Ña Marta:** (*Estrujando la papa fuertemente hasta volverla una papilla informe para luego volver a la calma del recuerdo*) No me lo va a creer.

**El Hombre:** Después de lo que he visto y vivido creo que todo es posible.

**Ña Marta:** Un día después de que la enterramos, sentí, por la mañanítica unos golpes secos. Y de pronto, presentí que algo grave estaba pasando. Salí al patio de la casa. ***Y allí jadeando estaba “Muertodehambre”, entre dos piedras. Iba de una a la otra golpeándose, una y otra vez (lo imita.) Shhhhh tas... la cabeza... y shhh tas...***

***hasta que le explotó el cráneo.*** (*Pausa. Se siguen oyendo aullidos lastimeros de perros y de artefactos de guerra.*) Lo enterramos junto a su compañera. ¿Puede usted creerlo?

b) Mirar las acciones físicas del texto: **Y allí jadeando estaba muerto de hambre, entre dos piedras. Iba de una a la otra golpeándose, una y otra vez (lo imita.) Shhhhh tas... la cabeza... y shhh tas... hasta que le explotó el cráneo.**

c) Realización de las mismas: Crear las imágenes del foxterrier jadeando, crear el espacio entre las dos piedras mientras se narra la acción.

d) Realización de la secuencia con onomatopeyas o sea sólo el sonido de lo que se describe.

e) Aprender y engramar evocando vivencias.

---

<sup>99</sup> Navarro Restrepo, Carlos Eduardo, 2010, “Moldeamiento cognitivo. Mirar-Ver-Conocer”, en: *Imagen y Poder: de la iconografía religiosa a la Resonancia Nuclear Magnética funcional*. Trabajo de investigación para optar el título de Magíster en Historia del Arte, Medellín, Facultad de Artes Universidad de Antioquia. Biblioteca Gilberto Martínez signatura topográfica y DVD

<sup>100</sup> Navarro Restrepo, Carlos Eduardo, 2010

f) Improvisaciones. Agregar acciones físicas y vivencias de una micro-secuencia. Por ejemplo mientras se mira como el perrito va de una roca a la otra golpeándose la cabeza, surge la necesidad de detenerlo, y el animal muerde al actor-personaje quien trata de evitar que se suicide. Propuesta. Distanciar. Corte de la narración primigenia.

*Propuesta de improvisación.*

**Ña Marta:** *(Al público)* Mi padre después del accidente creyó que Muertodehambre había contraído la rabia y por eso me llevo a la capital en donde me aplicaron una vacuna de veinte inyecciones en la barriga dizque subcutáneas. Nadie comprendió que mi perrito había muerto de tristeza de amor. El relieve de la acción dramática que describimos plantea una relación espacio-temporal que podemos describir y analizar. Ña Marta ejecuta un “flashback” o *analepsis*. Es decir vuelta repentina y rápida al pasado. La *Puesta en relieve* también puede acudir al *racconto*, semejante a la *analepsis* pero de menos repentino y más pausado en lo que se refiere a la velocidad del relato. Su accionar crea la escenografía del suicidio de su mascota. La utilización de la atmosfera lumínica debe acentuar el efecto comunicativo. El Hombre permanece en el espacio – tiempo de la narración, escucha en silencio y deben hacerse manifiestos sus estados pre-expresivos como parte de la proxemia que se establece con Ña Marta que cuenta y encarna su “cuento”.

*Actos de habla y el gestus.*

*El gestus.*

Este término lo considero a la luz de las concepciones de Bertolt Brecht y clave en cualquier investigación que lo relacione con los actos de habla.

Podría definir ese término que pertenece al opus brechtiano y transcribir lo escrito sobre él, de tal manera, que no quedara duda de su vital importancia para mi modo de practicar el teatro. Prefiero más bien, en vista de su actualidad y nitidez, referirme a lo escrito por Manfred Wekwerth:

“El gestus es la actitud que un hombre, en una determinada situación, asume con respecto a otro hombre, y que determina todos sus medios de expresión: su postura corporal, su tono al hablar, sus gestos, la expresión de su rostro, en suma, todo. De modo que el lenguaje resulta efectivo en el escenario a partir del momento en que esté apoyado por un determinado gestus, específicamente el de una situación concreta: se discute, se

persuade, se ofende, se pide, se exige, se rechaza, se invita, se maldice, se conmina, se ordena, se adula, se condena, se abraza, etcétera. Brecht estará presente en el escenario donde haya un esfuerzo por establecer relaciones concretas entre los hombres, para a partir de ahí deducir toda la vida interna y externa de los personajes de la acción. Por ejemplo, la palabra alemana *Schon* (bello/hermoso/magnífico) tiene un solo significado en el lenguaje puramente teatral, a saber: la cualidad de ser bello/hermoso/magnífico. En el teatro del *gestus* puede significar mucho más, según la actitud y la situación en que se diga, en resumen, el *gestus* que le sirve de apoyo. Si a un hombre su amigo le pregunta si le puede prestar su auto por una semana y le responde ‘*schon*’, con seguridad no estará expresando su encanto. También la exclamación de un padre: ‘Eso sí está bueno’ cuando su hijo ha roto la ventana del vecino con su pelota de balompié, no quiere decir que el padre lo considere bueno. Un *gestus*, es decir, una determinada actitud, no lo adoptan solamente los personajes aislados, también una escena, incluso toda una *Puesta en escena*, puede tener un *gestus*, es decir, con respecto a la principal contraparte: el público. Por ejemplo, el *gestus* de la provocación. O del relato. O de la apelación. O el de la vergüenza. Una misma obra puede modificar su contenido por el cambio de *gestus*. [...] (Wekwerth, “quinta objeción” 2005: 4-15)<sup>101</sup>

En términos gestuales puedo decir que desde mi llegada a esta ciudad de Medellín, en 1965, los conceptos de gesto social y gesto específico, como aportes que he hecho al desarrollo del opus brechtiano sobre el tema, han gravitado en toda mi dramaturgia y en especial en mis puestas en relieve, y han estado íntimamente ligados al concepto de distanciamiento. El estudio de las obras cinematográficas de Chaplin y especialmente la escena del discurso del personaje Hynkel en *El Gran dictador*, han sido una fuente inagotable de reflexiones acerca de estos conceptos.

En Bertolt Brecht (1898-1956): entre las varias aproximaciones a una definición general del *gestus* dispersas en sus escritos, retengo como más completa la siguiente: “Por *gestus* debe entenderse un complejo de gestos, ademanes y frases o alocuciones que una o

---

<sup>101</sup> Wekwerth, Manfred, 2005, “Quinta objeción” ¿Una respuesta de Brecht a nuestro tiempo?, en: *Teatro*, Año XXVI, agosto, No 82, Buenos Aires, Revista del Complejo teatral de Buenos Aires.

varias personas dirigen a una o varias personas” (Brecht, 1973: vol. II: 26).<sup>102</sup>

El gestus social está o da pie para el estudio de las composiciones de una situación dada. De nuevo remito al estudio del discurso de Hynkel interpretado por Chaplin.

En el personaje: si se considera lo anterior y se trata de encarnarlo en el momento de enfrentar la noción de personaje, se crea el problema en la práctica concreta. Digo: el actor-personaje debe accionar de acuerdo a un centro géstico matriz (genotipo), que da lugar a comportamientos y actitudes gestuales en situaciones generales y específicas, que resumen su personalidad, y de ese centro deben partir gestos específicos (fenotípicos) que se explicitan en las acciones concretas que terminan por configurar el personaje como tal. Para conseguirlo me apoyo en la ley de la síntesis y contención gestual. Ensayar en este sentido es iterar las lecturas del texto y limpiar las expresiones gestuales, poco a poco, hasta lograr el equivalente unitario o gestus fundamental del personaje.

En mi experiencia las lecturas interpretadas, inicio de una puesta, son encarnadas en una gesticulación (voz en movimiento) excesiva, cuyo número no se puede precisar en cada actor. El actor y el director deben por lo tanto operar, ir a cada número dado de gesticulaciones hasta obtener la unidad o equivalente unitario o gestus fundamental. Ahora bien, doy un paso más en el proceso de encarnación o engrama del gesto, me refiero específicamente a los mecanismos sensorio motores que desencadenan los ensayos o iteraciones de una *Puesta en relieve* basada en lecturas interpretadas. Cuando uno mueve una mano para coger un teléfono por ejemplo, percibe esos cambios a través fundamentalmente de la retina y del sentido sensomotriz. Estos llegan al sistema nervioso cerebral y retroalimentan por vía de los receptores para regresar al sistema motor. Pero si voy más adelante, se producen, a través de las hormonas secretadas en la hipófisis, modificaciones que ocasionan un nuevo circuito, que permanece activo o se hace latente según sea el caso. A esta altura se plantea el siguiente interrogante: ¿qué consecuencias acarrea este segundo circuito? Las que se relacionan centralmente con un deslizamiento de la noción de propiedades de un objeto, que dejan de concebirse como pertenecientes al mismo (teléfono) y pasan a ser concebidas como pertenecientes al observador ( y teléfono

---

<sup>102</sup> Brecht, Bertolt, 1973, “El Gestus”, en: *Escritos sobre teatro*, vol. II, Buenos Aires, Nueva Visión. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica RT Brecht E74).

en situación dramática). O sea, solo suceden, si como en este caso, al teléfono le damos propiedades dramáticas, es decir que generen sentido y significación al contextualizarse. Por ejemplo que suene para avisar que se ha muerto un ser querido. (Ver: Foerster, “Visión y conocimiento” 1995: 91ss).<sup>103</sup> En el arte de ensayar es importante esta regla de oro: ningún gesto fundamental o específico se engrama sino está enmarcado en y por un proceso de sentido y de significación. Me propongo hacer la investigación sobre *La boca como personaje*. (Ver: *Memoria*, montaje realizado en junio 12 de 1997)

### **El inicio y desarrollo de una conceptualización acerca de la Puesta en escena como una *Puesta en relieve* y su técnica.**

Material y método.

En forma de reflexión metódica la investigación sobre el quehacer teatral, la *Puesta en relieve* y *Actos de habla*, se inicia en 1987 cuando se funda Casa del Teatro de Medellín, considerada como un espacio de confrontación del hecho teatral. Desde el punto de vista espacial se ha desarrollado el trabajo en dos sedes. Se ha contado y se cuenta con:

#### 1. Infraestructura

Aforo:

La sala tiene una capacidad total para 80 personas (dependiendo del tamaño y distribución de la escenografía varía el número de espectadores). Además, se cuenta con dos plataformas escalonadas (gradas) en donde se ubican las sillas, fáciles de armar y desarmar, lo que le da versatilidad y movilidad a la sala que permite utilizar el espacio en cualquiera de sus ángulos de acuerdo a lo que el espectáculo necesite.

Escenario:

La sala tiene un área de 10mt x 10mt para un total de 100mt<sup>2</sup>. Tiene caminadores, cerchas móviles de luces que permiten manejar con facilidad el espacio, además de cabina de luces. El piso es en concreto y el techo es de madera con una altura de 9mt, lo que hace que la acústica del lugar sea muy buena. Por lo anterior el escenario no tiene un área definida ya que depende y se acomoda a las necesidades de la obra.

---

<sup>103</sup> Foerster, Heinz von, 1995, “Visión y conocimiento: disfunciones de segundo orden”, en: Fried Schnitman, Dora, *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, Madrid, Paidós.



Además se cuenta con 11 plataformas armables de 2.40mt x 1.20mt x 15 cm, las cuales permiten darle altura y una mayor movilidad al escenario.

Tramoya:

La sala cuenta con un telón blanco para proyección de 6mt x 6mt, una pantalla pequeña de 1.5mt x 1.5mt y un televisor de 57 pulgadas para proyecciones. Caminadores alrededor de la parte superior de la sala para los técnicos, cerchas móviles y fijas para luces y decorados, bambalinas negras y grises para configurar cajas escénicas. La sala cuenta además con una cabina de control para iluminación, sonido y proyección de video.

Equipos de iluminación, sonido, proyección y efectos especiales.

La sala cuenta con los siguientes elementos

Biblioteca.

La Biblioteca Gilberto Martínez es una biblioteca especializada en artes escénicas; tiene como finalidad recoger, conservar y poner a disposición, de investigadores, profesionales, estudiantes y otras personas interesadas, la producción documental en diferentes formatos, generada por la actividad escénica. Se inaugura el 23 de agosto de 2002, cuando Casa del Teatro cumple 15 años de existencia. Fue creada como testimonio de una vida dedicada a la investigación y la práctica teatral del Maestro Gilberto Martínez, quien desde 1997 inició el traslado de su colección personal para donarlas a Casa del Teatro.

Cuenta con más de 8.000 volúmenes entre libros, revistas, documentos, material audiovisual y recortes de prensa, distribuidos en las siguientes colecciones:

- Colección Casa del Teatro: está conformada por toda la producción teatral de la Casa desde 1987 a la fecha.

- Colección Obras de Teatro: constituida por dramaturgias de escritores de América, Europa, Asia y África.

- Colección Libretos: compuesta por piezas de dramaturgos colombianos y latinoamericanos.

- Colección Teoría Teatral: formada por textos claves en el desarrollo del teatro que abordan temas como: Historia del teatro; Actuación, métodos y técnicas; Dirección escénica y producción teatral; Educación e investigación teatral; Teorías, corrientes y tendencias teatrales.

- Colección Autores: alberga información tanto de teatro como de crítica y biografía de los siguientes autores: William Shakespeare, Darío Fo, Luigi Pirandello, Eugene Ionesco, Bertolt Brecht.

- Colección Referencia: conformada por fuentes de consulta rápida y precisa, como diccionarios, antologías y enciclopedias, no solo del área teatral, sino también de las demás áreas del conocimiento.

- Colección Hemeroteca: compuesta por publicaciones seriadas nacionales e internacionales, del área teatral.

- Colección General: la integran textos que sirven de apoyo informativo para las artes escénicas como son: psicología, filosofía, ética, cultura y recreación, arte y estética, literatura y lingüística, geografía e historia, políticas sobre cultura.

- Colección Audiovisuales: en ella se reúnen las fuentes de información que están soportadas en formato audiovisual: discos compactos, casetes, vhs y dvd.

- Colección en Comodato: constituida por documentos de teatro, literatura, arte y música clásica, entregados a Casa del Teatro bajo la modalidad de comodato.

- Colección Archivo Vertical: recortes de prensa de teatro colombiano desde 1952.

### **La escogencia y/o el proceso de producción.**

Incluyen la escritura del texto literario y de los textos de la escenificación de cada una de las obras que a continuación menciono, sometidas a práctica-reflexión-práctica y teoría, siguen el orden de estreno de las mismas. El promedio durante el cual se ensayó cada una de ellas estuvo entre seis meses y un año. De la mayoría solo transcribo algunos puntos que consideré relevantes. De otros procesos de montaje hago un análisis un poco más extenso, por considerarlo necesario. Los textos literarios originales siempre sufrieron modificaciones durante los ensayos. Hay obras que tienen cuatro y cinco versiones (*textos escénicos*), antes de considerarse estar listas para estrenar. Pero un estreno ha sido siempre el inicio de una *nueva dramaturgia*, que al ser confrontada con el público(s) es susceptible de modificarla.

Reconocimiento.

La investigación y el trabajo de *Puestas en relieve y actos de habla* no hubiera, no es posible, sin la participación de todos aquellos creadores que nos han acompañado y han sido integrantes activos de las actividades de Casa del Teatro de Medellín.

Actores, actrices, escenógrafos, vestuaristas, músicos, personal técnico y administrativo.

Actrices: Magda Meneses, Gloria Tobón, Vicky Salazar, Sandra Zea, Bertha Nelly Arboleda, Ana María Ramírez, Clara Arango, Luz Adriana Morales, Marta Villada, María Eugenia Carvajal, Tania Granda, Zoraida Rodríguez, Adriana María Upegui, Tatiana Arango, Elizabeth Cárdenas, Juliana Arroyabe Velásquez, Paula Bedoya, Olda Marín, Patricia (Girllenny) Carvajal, Catalina Murillo, Isabel Cristina Mosquera,

Actores: Diego Casas, Juan Carlos Rivillas, Rafael de la Calle, Alberto Sierra, Eduardo Cárdenas, Jorge Angel Quintero, Nelson Pérez, Carlos Zapata, , Gustavo Gómez, Luis Carlos Medina, Víctor Viviescas, Weimar Agudelo, Elkin Holguín, Luis Fernando Montoya, Marlon Mazo, Fernando Quintero, Juan Fernando Quintero, Gabriel Jaime Córdoba, José Alfonso Pacheco, Jesús Eduardo Domínguez, Fernando Henao, Freddy Bedoya, Julio Sohanes,

Escenógrafos, vestuaristas, músicos, técnicos: Jaime Alzate (arquitecto), Margarita Patiño (vestuario y elementos escenográficos), María Soledad Londoño (escenografía), Sonia Martínez (música), Darío Rojas (música), Jorge Ignacio Sánchez (músico) David Medina y Edwin Jiménez (rap), Dra. Patricia García de Kausler (fotografía), Sergio Ceballos (videos y fotografía), Oscar Botero (videos y fotografía), Gustavo Castañeda, (luminotécnico), Freddy Marín, (técnico e ingeniero), Freddy Pulgarín (técnico), Claudia Peláez (administradora), Carlos Viviescas (promotor).

Personal actual Casa del Teatro. Gloria Tobón, Luisa Fernanda Gallego, Jazmín González Toro, Lorena Quintero, Paula Osorio y Dora Osorio.

En todo momento se ha contado con la colaboración y apoyo del Ministerio de Cultura de Colombia y de la Secretaria de Cultura Ciudadana de la ciudad de Medellín.



**Pareja abierta** de Darío Fo y Franca Rame. (Italia)

Estreno: noviembre 26 de 1987.

Elenco: Vicky Salazar - Fernando Quintero - Alberto Sierra. (Posteriormente en el rol de Pio: Juan Fernando Quintero – Gustavo Gómez – Eduardo Cárdenas.)

Escenografía, vestuario, maquillaje y luminotecnia: Grupo el Tinglado.

Música: Alberto Sierra.

Producción: Casa del Teatro de Medellín.

Dirección general y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Fábula: una pareja cerrada que quiere vivir el sueño de ser abierta.

El proceso de montaje de la obra del premio Nobel de literatura significó un reto por cuanto hubo necesidad de romper con toda la tradición teatral existente hasta el momento en lo que se refiere a las concepciones aristotélicas y de creación de personajes. Nos llevó a una reflexión profunda sobre las relaciones temporo – espaciales y de la significación de la actividad del público en la acción teatral.

El texto se fragmentó en secuencias y algunos aspectos “narrativos” se teatralizaron,

por ejemplo cuando Pio, el protagonista, le plantea a Antonia su mujer, que se sirva acompañar a la amante donde el médico para que le ponga la espiral anticonceptiva, la actriz se dirige al público y pregunta: ¿Hay un medico en la sala? y establece un dialogo con un galeno-espectador-, sobre la moralidad de tal petición, o cuando se plantea la necesidad de la esposa conseguir un amante para emular a Pio, se encuentra con un joven en un cabaret y se realiza improvisaciones que dan como resultado una escena nueva y siempre cambiante.

Los ensayos se realizaron en espacios no convencionales y con un mínimo de elementos escenográficos: una mesa y dos sillas. Espacios: cafeterías, salón comedor de apartamento y casa de familia, etc.

Vestuario y luminotecnia: diseñados y confeccionados por el grupo. El texto lumínico de acuerdo a las secuencias de claro-oscuros y/o iluminación de las áreas determinadas por la acción y especificidad de cada teatro.

Se profundizó en la manera como la platea puede involucrarse de una manera efectiva con la escena y en la técnica vocal y gestual de los actuantes. Se reflexiona sobre lo que denomino *el ojo kathakali* haciendo referencia al proceso fisiológico de *ver* en situación de re-presentación. Se consideran la *energía* y el tiempo. Hacer que el espectador este en el *dentro* y en *él fuera* de la situación con el actor (res). *Aplicar no mecánicamente sino de acuerdo a nuestras propuestas aquello de “ayudar a construir en el espectador una concreta espacialidad y dar vida a personajes”* (Ver: Barba, “Ojos y Rostro”, 2007:227)<sup>104</sup> *en una situación dramática*. Para ello desde el punto de vista técnico debe, por ejemplo, el actor o actriz, si es del caso, evitar el parpadear y fijar la mirada en concreto el tiempo necesario para que las imágenes se retengan y se relieven.

La pista sonora se ideó de acuerdo a las diferentes atmosferas y se escenificó la presencia del “amante” de Antonia al aparecer un actor del grupo guitarra en mano, cantando una canción paródica en la cima de una escalera, colocada en un lateral del escenario.

Esta producción estuvo en cartelera más de quince años y participó en diferentes festivales realizados en Manizales y Bogotá.

La reflexión que puede hacerse sobre la con-moción que la re-presentación de esta

---

<sup>104</sup> Barba, Eugenio y Savarese, Nicola, 2007, “Ojos y Rostro”, en: *El arte secreto del actor*, Cuba, Ediciones Tablas-Alarcos.

pieza tuvo sobre diferentes públicos de todo el país, daría lugar para hacer un libro. (Ver: Martínez, “Pareja Abierta”, 1994: 185-187)<sup>105</sup>

Soportes contextuales básicos fueron los escritos de Darío Fo y Franca Rame y documentos y escritos sobre la relación de pareja. Evidentemente lo más significativo surgió de la confrontación con los diferentes auditorios durante más de quince años de representaciones. (Ver: Fo)<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Martínez, Gilberto, 1994, “Pareja Abierta”, en: *Teatrario*, Medellín, Secretaria de Educación y Cultura de Antioquia. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT F T253)

<sup>106</sup> Fo, Darío, 1998, *Manual mínimo del actor*, Navarra, Hiru. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica R T FO M294) – 1987, *Pareja abierta: casi de par en par*, Madrid, Júcar. (Signatura topográfica RT FO P225) - 1994, “Los grammelots, los encajes y las bufonadas como objetos interculturales” en: Pavis, Patrice y Guy Rosa, 1994, *Tendencias interculturales y práctica escénica*, México, Gaceta. (Signatura topográfica T B P338)



**Los emigrados** de Slawomir Mrozek. (Polonia)

Estreno: agosto 8 de 1990.

Elenco: Víctor Viviescas – Luis Carlos Medina.

Escenografía, vestuario, maquillaje y luminotecnia: María Soledad Londoño.

Realización escenográfica: Jaime Alzate.

Música: aleatoria.

Dirección general y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Fábula: dos desplazados que luchan por sobrevivir en un mundo dictatorial, inexpresivo y en donde lo que domina es el dinero.

En esta *Puesta en relieve* se puso especial énfasis en la elaboración de la escenografía y la caracterización de los personajes. Se hace realidad la visión de una sala pensada para permitir la subversión del espacio y la relación actores – público.

Nadie sabe donde se desarrolla la acción de los emigrados. Quizá un sótano de un destartalado edificio con tubos enormes de desagüe como testigos de la incomunicación entre dos seres humanos. Un tosco campesino (XX) que emigra porque desea mejorar su condición económica y un intelectual presuntuoso (AA) pero vulnerable y sentimentaloides

que ha renunciado a todo éxito en una sociedad capitalista. Estos dos inmigrantes pasan la fiesta de fin de año en ese sótano mientras oyen los ecos lejanos y festivos a través de las cañerías de unos afortunados vecinos que celebran la llegada del año nuevo entre risotadas y destapar de botellas de champaña. Es una exploración del absurdo de la condición humana.

Llama la atención en la obra escrita por el autor polaco, que los personajes no se identifican con nombres, sino con letras. Sin embargo, los datos biográficos del autor nos dan la clave para situarlos. Mrozek huye en la década de los setenta de Polonia que es sometida por la Unión Soviética que le impone la dictadura del proletariado. Emigra y después de estar en Italia, Francia y México, regresa a mediados de los noventa a su país natal. A los personajes una mano dictatorial los persigue implacable.

Vestuario e iluminación: de acuerdo a la concepción de los personajes y el texto lumínico a las secuencias dramáticas evitando siempre la espectacularidad y obedeciendo a la sobrio y sombrío de la atmósfera sugerida por la concepción de nuestra *Puesta en relieve*. (Ver: Mrozek)<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Mrozek, Slawomir, 1990, *Los Emigrados* (libreto), Medellín. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica LT E 0005). – 1975, “Karol-Striptease-En pleine mer-Tango”, en: *Les voies de la création théâtrale*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica RT V889)





**Todas tenemos la misma historia** de Darío Fo y Franca Rame. (Italia)

Estreno: septiembre 26 de 1990.

Elenco: Sandra Zea.

Escenografía, vestuario, maquillaje, y luminotecnia: Zandra Zea y Alberto Sierra.

Música: Alberto Sierra y aleatoria.

Dirección general y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez y Alberto Sierra.

Fábula: la historia de amor de una mujer con un compañero sin sensibilidad que se ve obligada por necesidad a abortar clandestinamente.

Un proceso de montaje realizado como un estudio de la mujer, sus amores, su embarazo no deseado, sus sueños y pesadillas. Una butaca convertida en cama y al final en un teatrino. Al inicio de la representación, y durante un buen tiempo, la actriz estaba en una posición extrema, acurrucada y cubierta con una manta en una butaca, único elemento escenográfico de la re- presentación; para después girar en torno a la misma. Al final, la parte superior del espaldar del butacón adquiría la forma de un teatro de títeres. Ese accionar, exigió un intenso entrenamiento actoral.

En nuestra *Puesta en relieve* “la aparente escatología del pre-texto adquiere su atmósfera, poética, cuando las “palabrotas” son emitidas por el títere muñeca que maneja la actriz, la cual a su vez se transforma en Madre, Gato Feroz, Enano, Comadrona e Ingeniero Electrónico”. (Martínez, “Todas tenemos la misma historia”, 1994: 189)<sup>108</sup>. (Ver: Fo-Rame)<sup>109</sup>

*Vestuario e iluminación*: Diseñado y confeccionado por la actriz y la iluminación siempre en función de estar re-presentando una historia al espectador.

---

<sup>108</sup> Martínez, Gilberto, “Todas tenemos la misma historia”, en: *Teatrario*, Medellín, Secretaria de Educación y Cultura de Antioquia. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT F T253).

<sup>109</sup> Fo, Darío- Rame, Franca, 1986, “Todas tenemos la misma historia”, en: *Ocho monólogos*, Barcelona, Júcar. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica RT FO 016).



**Misterio Bufo** de Dario Fo. (Italia)

Estreno: junio 13 de 1991.

Elenco: Alberto Sierra – Diego Casas.

Escenografía, maquillaje y luminotecnia: Grupo el Tinglado.

Vestuario: Margarita Patiño.

Música: Alberto Sierra.

Producción: Casa del Teatro de Medellín.

Dirección general y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez

Fábula: la historia sagrada vista por los ojos el pueblo.

El proceso de producción de esta obra fue indiscutiblemente una experiencia nueva

y novedosa para nosotros. Los actores plantean la posibilidad de realizarla. Conseguido el texto lo hacen traducir. Se inician los ensayos. Realizan una auténtica dramaturgia de actor. Cuando consideraron que tenían algo para mostrar, me invitaron a que se las dirigiera. Es entonces cuando nos encontramos de nuevo con el maestro Darío Fo, con una escritura teatral abierta, que nos exigió lo que desde ese momento denomine la *culturización del actor*. Aunque con *Pareja Abierta* el término empezaba a adquirir categoría estética, con *Misterio Bufo* se aplicó de una manera más adecuada y profunda puesto que tuvimos que acudir a la historia bíblica y a los textos originales del autor y a las investigaciones históricas que les acompañan, como referencias fundamentales. Es entonces cuando supimos que no se puede improvisar sobre lo que no se conoce. “Clavar al espectador en la butaca: la “situación” Sartre escribió un ensayo titulado *Teatro popular, teatro de situación*. ¿Qué significa situación en teatro? Significa el mecanismo dramático que permite estructurar una determinada progresión del relato, para implicar al público en una tensión y hacerle partícipe del desarrollo del espectáculo. ¿Queda claro? Puede que haya sido algo rebuscado. Pero me entenderéis mejor si digo que la situación es la maquinaria que, en el relato, atrapa y clava al espectador a la butaca. Con una expresión más pintoresca, pero eficaz, Blasetti decía: «Es el pasador que sale del sillón y atornilla al espectador por el trasero» (Fo, “Tercera Jornada”, 1998:167)<sup>110</sup> Para el trabajo nuestro pensé que crear una situación dramática, como técnica, es generar una tensión que tienda a disparar la acción para que atrape a actores y espectadores y los atornille a unos en el acontecer y a los otros en las butacas.

El montaje se realizó de tal manera que pudiera presentarse en cualquier espacio no convencional. Y así es como esta obra maestra del autor de *Muerte Accidental de un Anarquista*, fue representada en parques, universidades, colegios, etc.

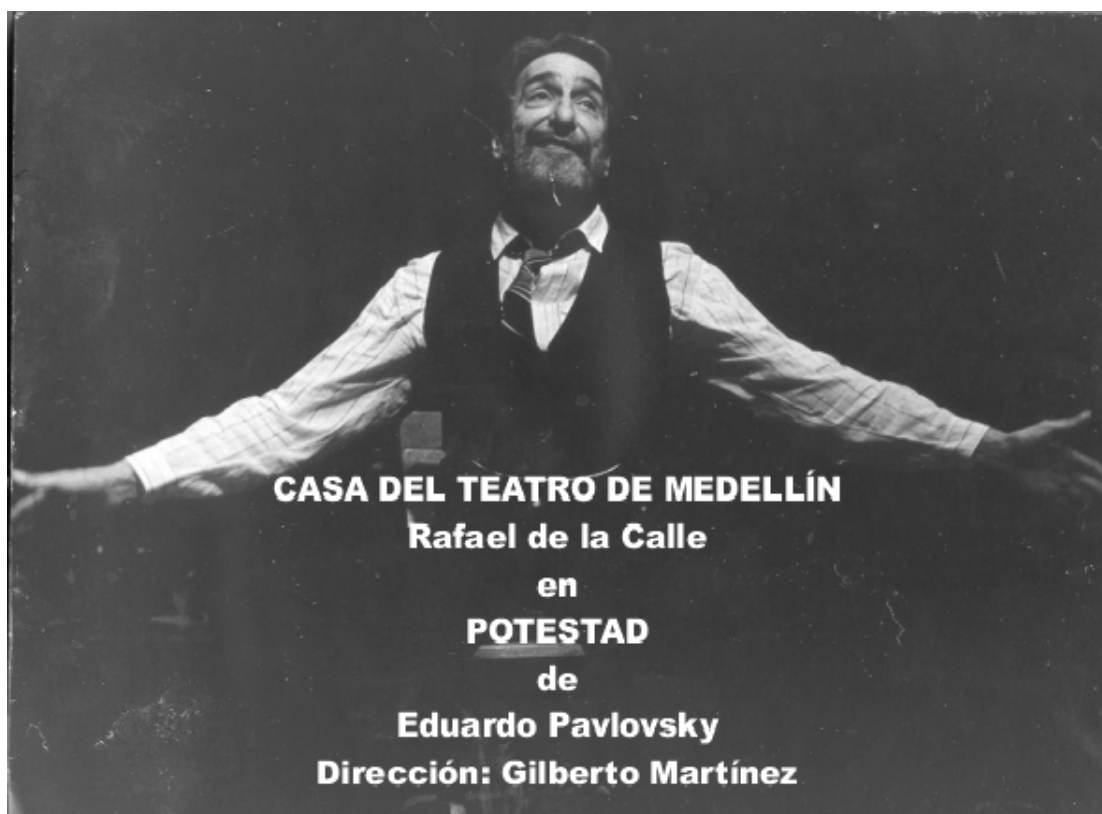
Vestuario e iluminación. El vestuario diseñado y confeccionado por el grupo de tela color mantequilla como vestuario de trabajo. Iluminación plana y una franca unión entre la platea y el escenario

(Ver: Fo – Petisco Torres)<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Fo, Darío, 1998, “Tercera Jornada”, en: *manual mínimo del actor*, Navarra, Hiru. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica RT/Fo M294)

<sup>111</sup> Fo, Darío, 1991, *Misterio bufo* (libreto), Medellín, Colección Casa del Teatro. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT A M 678). Actualmente ver: “El teatro de Darío Fo en la TV: Misterio Bufo”, en: Hernández González, María Belén, 2002, *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del*



**Potestad** de Eduardo Pavlovsky. (Argentina)

Estreno: agosto 14 de 1991.

Elenco: Rafael de La Calle.

Escenografía, vestuario, maquillaje y luminotecnia: Rafael de la Calle – Gilberto Martínez.

Música: aleatoria.

Producción: Casa del Teatro de Medellín.

Dirección general y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez

Fábula: la historia de niños argentinos desaparecidos durante la época de la dictadura, según el punto de vista del plagiario.

El encuentro con la poética del escritor y psicoanalista argentino fue todo un acontecimiento teatral y personalmente origen de una conmoción interior que revolucionó y confirmó la posición de compromiso que siempre he defendido como principio ético del teatro de arte.

Soportes contextuales fueron los escritos del autor y de los numerosos estudios que

---

*siglo XX*, Madrid, Visor. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T E R763). – Petisco Torres, Amat, 1956, *Sagrada Biblia*, Madrid.

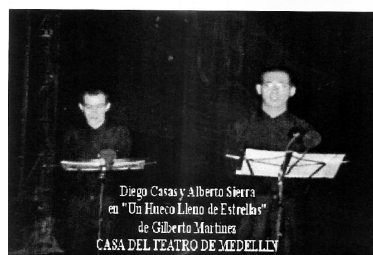
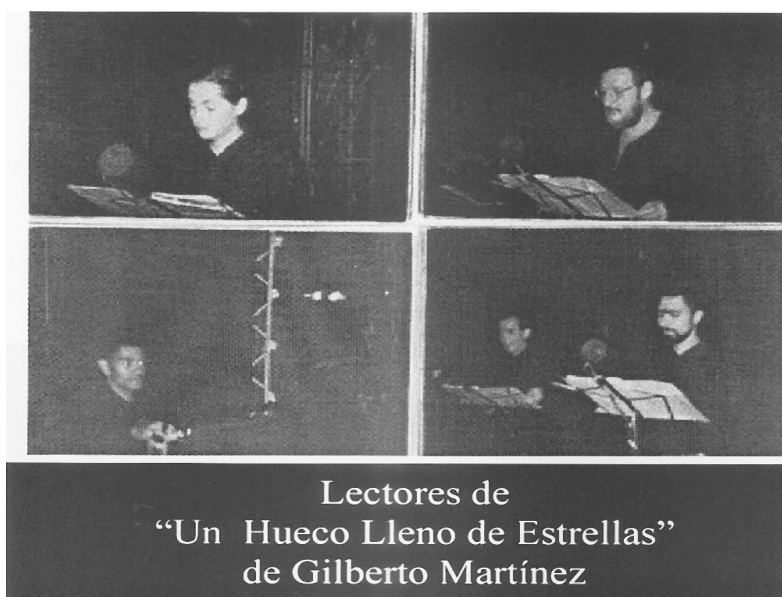
sobre su dramaturgia ha hecho por ejemplo el profesor Jorge Dubatti. Contacto personal, conferencias y escritos y documentos en video y grabaciones sobre la historia argentina de la época en la cual se sucede la acción.

De nuevo en esta obra me planteo aquello de que el texto (o Partitura teatral) nos da el Con-texto y no que el Con-texto nos explica el texto o Partitura teatral. Eliminamos hasta donde fue posible el tradicional trabajo de mesa y nos fuimos directamente a la práctica con lecturas repetidas, en movimientos, globales y parciales. La obra se nos presentó susceptible de dividirla en módulos y en zonas de transición. Cada acción fue disecada, con la minuciosidad con que un médico practica la necropsia, y la partitura gestual del personaje y de los “personajes” evocados, construida y des-construida, utilizando al máximo mis conceptos de agrandamiento, contención - composiciones escénicas – descentramientos, y “complicidad del espectador”, técnica de la “foto fija”, deconstrucción del texto encontrando grietas en los módulos, y las fisuras en las imágenes propuestas por la acción dramática” “Ya no siento vergüenza, siento que hemos logrado lo que queríamos, y al Dr. Pavlovsky nuestros agradecimientos por habernos permitido encontrarnos de nuevo con el arte del actor, con el “misterio de la creación, de la actuación dramática. Al terminar la función hubo un largo silencio” (Pavlovsky) Un silencio cargado de sangre, de temor, pero también de esperanza. Un silencio que no es mentiroso, es el silencio de la espera, de la esperanza de encontrar la placidez de los recursos, y no el de la desesperanza que nos llega. El silencio significativo del ritual humano del teatro.” (Martínez, “Historia de la Puesta en escena de Potestad”, 1994: 202). (Ver: Pavlovsky, 1987-2004-1997-1998-2000 y Martínez, 1994: 199-202)<sup>112</sup>

Escenografía. Vestuario e iluminación. En el escenario una tres sillas, una mesa y un teléfono convencional. El personaje llevaba un chaleco, camisa blanca de manga larga. Pantalón negro. Elegante y atildado. Un médico de clase media orgulloso de serlo. Texto lumínico de acuerdo a las secuencias. Iluminación selectiva de una persona del público cuando el personaje se refiera a ella como “Tita, Tita... tú por aquí.”.

---

<sup>112</sup> Pavlovsky, Eduardo, 1987, *Potestad*, Buenos Aires, Búsqueda, (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica TA AR P 338) - 2004, *La voz del cuerpo*, Buenos Aires, Astralib, (Signatura topográfica T F P 338) - 1997-1998-2000, *Teatro completo*, Buenos Aires, Atuel. (Signatura topográfica R T A338) – Martínez, Gilberto, 1994, “Historia de La Puesta en escena de Potestad”, en: *Teatrario*. Medellín, Secretaria de Educación y Cultura de Antioquia. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT F T253)



**Un hueco lleno de estrellas** de Gilberto Martínez. (Colombia)

Estreno: febrero 10 de 1992.

Elenco: Alberto Sierra – Nelson Pérez – Gabriel Jaime Córdoba – Diego Casas – Carlos Zapata -Gilberto Martínez – Actriz (opcional).

Escenografía, vestuario, maquillaje y luminotecnia: grupo Casa del Teatro.

Música: aleatoria.

Dirección general y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Fábula: basada en la historia de Maximiliano Tonú de Caño Ti - Vaupés – indígena Karapana quien buscó universidad civilizada para estudiar abogacía y poder servir posteriormente a su comunidad. Recién llegado es violado en la plaza de Bolívar de la capital de la Republica. Otra línea, dentro de la estructura dramática de la pieza, nos da a conocer el asesinato de un “payé” y por el cual es acusado injustamente Célmo Miquirucama de Mistradó – Chocó – indígena Embará. (Ver: Guillen, “Dos indígenas...”, 1979:1)<sup>113</sup>

Las atmósferas de las secuencias de la *Puesta en relieve* intenté darlas en los textos del narrador como personaje.

Didascalias en funcionamiento icónico.

**Narrador.-** La escena se divide en tres espacios lumínicos. Lateral-derecho-actor, el indígena. El actor con el torso desnudo y pantalón negro. Delante de él tres flechas de macana en triangulo y el arco correspondiente del mismo material. En el centro del triangulo formado por las flechas, un collar de chaquiras. Lateral-izquierda-actor, parte media del escenario, dos lectores en traje negro con sus libretos sobre atriles. Delante de ellos en el suelo, adecuadamente distribuidos, dos arcabuces en cruz y dos pares de botas de campaña. Hacia el proscenio el narrador, también de negro y su correspondiente atril. El indígena en cuclillas lleva pantalón blanco media pierna. No lleva calzoncillos. Sandalias. Ruana (o tundacé), suelta sobre el cuerpo. Camisa blanca y saco negro. Sombrero de hojas de pindó (cañabrava). Collar de chaquiras, cuyas innumerables vueltas constituyen con la nariguera, su único signo externo de riqueza. Dos jigras (mochilas) de lana de colores. En una lleva las hojas de coca y el calabazo de cal para el mambeo y en la otra, objetos personales. El indígena se ve receloso, son evidentes en su comportamiento la soledad y la “saudade” que le embargan. Saca un papel y lo mira. Lo guarda. De una de las jigras, saca las hojas de coca. El indígena inicia su ritual de la “mambeada” que consiste en una porción de hojas tostadas al sol, coca que se encarrila en la boca, generalmente en el lado izquierdo y que se mastica lentamente, con cal apagada. La mambeada consta la cantidad de hojas que se pueden coger en los cinco dedos y de la cantidad de cal que se coja entre el índice y el pulgar.

*(El indígena-actor, narra su viaje a la Capital, en cuclillas y en completa inmovilidad. Es*

---

<sup>113</sup> Guillen, Gonzalo, 1979, “Dos indígenas en Bogotá. II Primer Karapana en la Universidad”, en: *El Tiempo*, periódico, septiembre 6, B p.1



*el único que no lee. Los otros dos actores leen en forma paródica el viaje de los indígenas a la capital, relacionándola con el efectuado por Cristóbal Colón a las “Indias” mientras en el telón de fondo se proyectan diapositivas alusivas a los que se narra.)*

El indígena llega a la gran ciudad.

Un proyecto insólito: Lectura interpretada. (Beca Colcultura 1992).

“De varias maneras se puede analizar el proyecto “Un Hueco Lleno de Estrellas” de Gilberto Martínez, producción Casa del Teatro con la colaboración de los integrantes del grupo de teatro El Tinglado de la ciudad de Medellín.

Como algo simple que no produjo ningún resultado nuevo dentro del seno mismo del movimiento teatral colombiano. Como una búsqueda de algo que pasa por ser secundario ante la imagen gestica: la voz. Como un retornar a teatro de mensaje, crítico, revelador de condiciones sociales olvidado por las actuales corrientes estéticas y post-modernistas o analizarlo como un volver a las fuentes del teatro como tal, a la voz como parte integrada e utilizada como instrumento del actor, a la palabra como una aventura poética hacia la realidad, al cómo hacer dramática la técnica narrativa, tomar las acotaciones como parte activa del drama para suscitar en el espectador su propio montaje escénico y despertar su proceso de significación; el hacer cómplice del hecho teatral a los auténticos cronistas de la ficción, dando sus nombres. Puede ser considerado sólo como un simple ejercicio dramático o por el contrario como otra posibilidad que se abre en el cruce de caminos que actualmente se ha convertido en un nudo gordiano que nadie se atreve a desenredar. Hay un hecho concreto. Para los inmersos en este hecho insólito o proyecto teatral, ha sido una experiencia que ha ido en contra de todos los principios aprendidos durante años de entrenamiento. Se quiso llevar hasta las últimas consecuencias, desde el punto de vista formal el contenido de la forma, el pensar el pensamiento de la voz. Pensar que la voz es parte de la gestica del actor ha sido considerado una “herejía” por los académicos de la foniatría o del bel canto, pero para el actor en escena es un recurso poético de gran valor. Fue así como se recurrió a la técnica del inmovilismo, a la prácticamente ausencia de gesticulación y centrar la atención de los actores en su aparato fonador. No fue, no es fácil para un actor nuestro, permanecer más de un minuto quieto en un escenario ante la vista de alguien que lo observa. Ese preguntarse qué voy a hacer o qué va a hacer, es un cuestionamiento que se da en las relaciones espectador-actor, casi siempre

con referencia a un movimiento gestico de traslación; aún si se considera un simple enarcar de las cejas, que en este caso tratamos de omitir como experimento, el cual fue necesario emprender para descubrir nuestra suciedad gestica cotidiana, los ruidos del cuerpo alienado y llegar como dice Eugenio Barba aprender a aprender.” (Martínez, 1994, “Un proyecto insólito”, 1994: 3-5)<sup>114</sup>

Proyección. Durante los foros se quiso poner de relieve algo que en la pieza es fundamental y se refiere a la estructura lingüística propiamente dicha. Es evidente que es indispensable algunos conceptos claros en cuanto se refiere al problema de la aculturización que se dio en la inevitable convivencia (?) de tres mundos diferentes. (Ver: O.I.A, “Cultura Embera”, 1990-Bonilla, 1969-Pigafetta, 1986-Sepúlveda de, 1987)<sup>115</sup>

“Colonizadores, colonizados y esclavizados se movían en ámbitos diferentes. La diferencia de lengua y de cultura, en una época en que las diferencias no son aceptadas ni comprendidas, requiere imponer una imagen del mundo, la de los españoles, impulsando a los nativos a prácticas que no les son fácilmente asimilables. La alteridad ahora se piensa con respecto al orden del Estado moderno. Se hace indispensable el control social efectivo para gobernar un territorio tan disímil. Aculturar para dominar es imperativo. El primer paso es la imposición del castellano: este sólo hecho ya implica el ingreso a estructuras mentales y modos específicos de conocimiento y relación con el entorno diferentes: otro modo de ser lingüístico atomiza la identidad cultural de los sometidos.”(Ver: Ceballos Gómez, “Hechicería, Brujería e Inquisición en el Nuevo Reino de Granada” 1994)<sup>116</sup>

Su imaginación complete la escena. La acción hecha verbo en el espacio vacío. Encuesta evaluativa. Asistencia con una edad promedio de 28.4 años. Razón de la asistencia: Interés 52% - Combinación de factores 26% - Invitación 4.5% - Otras 17.5%. Historia: Bien contada 36% - Interesante 35% - Pesada 29%. Niveles de Lectura: Político 52% - Otros 48%. ¿Hizo su montaje?: 68%. Lectura: Buena 92%.

---

<sup>114</sup> Martínez, Gilberto, 1994, “Un proyecto insólito”, en: *Revista Teatro*, No 15, [s.n.] (Biblioteca Gilberto Martínez. Hemeroteca. Publicación seriada).

<sup>115</sup> Organización Indígena de Antioquia, 1990, “Cultura Embera”, en: *V Congreso Colombiano de Antropología*, Medellín, O.I.A. - Bonilla, Víctor Daniel, 1969, *Siervos de Dios y Amos de Indios: el estado y la Misión capuchina en el Putumayo*, Bogotá, Editorial Stella. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CG H B715). - Pigafetta, Antonio, “Viaje alrededor del Mundo”, 1986, en: *Revista de la Universidad de Medellín*, No 50, Medellín, U. de M. – Sepúlveda de, Ginés, 1987, *Tratado sobre las Justas Causas de la Guerra contra los Indios*, México, Fondo de Cultura Económica.

<sup>116</sup> Ceballos Gómez, Diana Luz, 1994, *Hechicería, Brujería e Inquisición en el Nuevo Reino de Granada*, Medellín, Editorial Universidad Nacional.

Además de las encuestas se realizó un foro con once invitados “invidentes”. La experiencia fue grabada en una cinta en donde se oye la descripción de las imágenes que se crearon en su imaginación durante el tiempo que duró la lectura interpretada. Ninguno expresó que la lectura fuera confusa o mal contada. Alabaron el trabajo de las voces. Tuvimos también conciencia de que lo insólito del trabajo para ellos en donde “no estaban tratando de ver al actor que se mueve de un lugar a otro sino que ellos lo movían en su montaje *imaginario* hacia que se constituyeran en un grupo de espectadores cuyas características muy específicas de percepción y de recepción no constituían la base para sacar conclusiones definitivas y que sus condiciones eran un aporte a la generalidad del proceso.

Por último se tuvieron dos sesiones de evaluación grupal en donde se analizaron la propuesta, el proceso de producción, el resultado y la confrontación con el público. La propuesta original no se logró llevar a cabalidad totalmente, creemos que parte de tal hecho se debió a interferencias en el proceso de trabajo, a veces suspensión de ensayos, ensayos parciales, la mayoría de las veces por estar realizando trámites administrativos de papeleo, consecución de fondos para poder cubrir los gastos debido a los inconvenientes que tuvo Casa del Teatro y su representante legal para poder obtener a tiempo la suma parcial de la Beca, y que eran indispensables para poder hacer ensayos generales de ajuste, de ritmo, en una obra en donde la parte tecnológica era muy importante, además de utilería, vestuario, luces, etc.

Creo como dramaturgo que la obra evidenció problemas. La utilización de anacronismos, hipérboles, etc., necesarios para contar tres historias en una, hicieron que algunos espectadores y actores les fuera difícil mantener el “plot” o sea el desarrollo de la historia principal lo que me obligó a estudiar la posibilidad de un análisis de la obra misma. El trabajo, tomado desde la perspectiva de una exploración en nuestro camino, creo, brindó resultados muy positivos y creó una fisura en el momento actual de nuestro teatro dando orígenes a epítetos que fueron desde lo “ridículo” hasta lo “genial” y que reconózcase o no, llevó a que una corriente de teatro leído se impulsara en el país.” (Martínez, “Un Hueco Lleno de Estrellas”, 1994: 3-28)<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> Martínez, Gilberto, 1994, “Un Hueco Lleno de Estrellas”, en: *Revista Teatro* No 15, Medellín, [s.n.] (Biblioteca Gilberto Martínez. Publicación seriada)



**Un día cualquiera** de Franca Rame y Darío Fo (Italia)

Estreno: noviembre 5 de 1992.

Elenco: Vicky Salazar – Diego Casas – Gabriel J. Córdoba.

Escenografía, vestuario, maquillaje y luminotecnia: Alberto Sierra – Vicky Salazar – Gilberto Martínez.

Música: aleatoria.

Dirección general y *Puesta en relieve*: Alberto Sierra y Gilberto Martínez.

Fábula: una mujer decide hacer un Video de su muerte para enviárselo a su amante quien la ha abandonado. En la TV una truculenta telenovela. Un teléfono suena y una voz femenina confunde al personaje con su siquiatra y empiezan los enredos. Unos ladrones penetran al apartamento de la mujer y sucede una escena digna de una de las mejores películas de la época del cine mudo.

Este montaje participó del Festival dedicado a la mujer organizado por Esquina Latina. Cali. Otra vez Darío Fo y ahora con una deslumbrante comedia a partir de un equívoco.

Esta *Puesta en relieve* tuvo como característica la utilización de artefactos mecánicos, la realización de un video, numerosos ensayos para coordinar en forma precisa un dialogo entre una voz telefónica y la protagonista. (Fo-Rame, “Una giornata qualunque” 1991)<sup>118</sup>

Escenografía, vestuario e iluminación. De acuerdo a la estructura y concepción de la pieza de Darío Fo.

---

<sup>118</sup> Fo, Darío, Rame Franca, 1991, “Una giornata qualunque”, en: *Coppia aperta, quasi spalancata*, Torino, Giulio Einaudi. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica RT Fo C785)



**La Guandoca.** Sobre relatos de Gabriela Samper de Gilberto Martínez. (Colombia)

Estreno: julio 22 de 1994.

Elenco: Bertha Nelly Arboleda – Zoraida Rodríguez – María Eugenia Carvajal – Vicky Salazar – Adriana María Upegui – Diego Casas

Escenografía, vestuario, maquillaje y luminotecnia: Gilberto Martínez – Nelson Pérez - grupo Casa del Teatro.

Música: Darío Rojas.

Dirección general y *Puesta en relieve*: Alberto Gilberto Martínez.

Fábula: detención y estadía en la prisión de Gabriela Samper.

“Recuerdo el intenso momento en casa del teatro durante la representación de “La Guandoca”. Patrice Pavis (desde París)

Participación de Casa del Teatro en Festival nacional de teatro en Cali, Festival internacional en Manizales. Temporada en la Casa del Teatro de Bogotá.

Este es un homenaje que quise ofrecerle a las mujeres que se comprometen y asumen la vida con coraje, sin olvidar que se debe luchar con amor para gozar de una auténtica libertad, en un país en donde no se mata por amor sino por un autogol.

La Dramaturgia de la obra *La Guandoca*, basada en el libro de relatos del mismo nombre escrito por la mujer de teatro y cineasta colombiana, Gabriela Samper, fue considerada uno de los modelos de la nueva dramaturgia colombiana. Su proceso de elaboración fue descrito en el *Teatrario*, (Martínez, “La Guandoca” 1994: 266-300)<sup>119</sup> diario de trabajo del director, y constantemente reelaborado de acuerdo con la proyección que el espectáculo tuvo en diferentes espacios, y con muy variada clase de públicos. Indiscutiblemente las presentaciones más gratificantes fueron las realizadas en las cárceles de mujeres de Bogotá, Cali y Medellín, en donde la carga emocional y significativa llegó a niveles nunca imaginados con los creadores de la obra. Su proceso de montaje y de producción ha servido de base para foros en los cuales la experiencia se ha asumido como la de un grupo comprometido con una realidad a la cual, los avatares políticos del fenómeno teatral, han llevado a olvidar, algunos hasta despreciar, en aras de un presuntuoso esteticismo formal. La dramaturgia no puede ser un saco de falsas armonías sino más bien relieve intenso de las contradicciones.

“La Puesta en espacio estaría más dentro de la visión de Peter Brook del Espacio vacío. Cuando me refiero a romper el espacio de significación *relievo* las relaciones que establece el actor en el espacio de la representación de tal manera que la “acción” pueda ser desplazada sin considerarla dentro del marco académico (escenario a la italiana, circular, etc.), impregnándola de aleatoriedad.” (Martínez, “La Guandoca”, 1994: 269)<sup>120</sup>

Música. Compuesta especialmente por Darío Rojas en la cual utilizó tiples y como instrumento para tocar: copas de aguardiente.

Escenografía, vestuario e iluminación. Color: el gris. Al fondo un practicable en cruz. Bastidores de tela de saco de fique que aforaban a lado y lado y dos bloques de madera pintados del mismo color en el piso, que servían de asientos. Camisones grises e iluminación de acuerdo a las áreas de trabajo que se planteaban. La Luz fue un personaje más. (Ver: Martínez, 2002-Samper, 1975)<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Martínez, Gilberto, 1994, “La Guandoca”, en: *Teatrario*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT F T253)

<sup>120</sup> Martínez, Gilberto, 1994, “La Guandoca”, en: *Teatrario*, Medellín, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT F T253)

<sup>121</sup> Martínez, Gilberto, 2002, “La Guandoca”, en: *Teatro Alquímico*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT A T253+) - Samper, Gabriela, 1975, *La guandoca*, Bogotá, Tercer Mundo. (Signatura topográfica TA CO S192)



**Homo Dramaticus** (versión: **Homo Ludens** de Gilberto Martínez y el grupo El Tinglado) de Alberto Adellach. (Argentina)

Estreno: abril 26 de 1995.

Elenco: Alberto Sierra - Nelson Pérez - Diego Casas– Gustavo Gómez. (En versiones posteriores: Carlos Zapata.)

Escenografía, vestuario, maquillaje y luminotecnia: Gilberto Martínez – Alberto Sierra.

Música: aleatoria (en vivo).

Dirección general y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Fabula: dos hombres juegan – las bienaventuranzas – la marcha de la multitud hacia una muerte inesperada.

“Esta obra de Alberto Adellach, estrenada en agosto de 1969, en el teatro del Bajo, Argentina; está construida de tal forma, que partiendo de situaciones totalmente inexplicadas, centra la denuncia en autenticación de la imágenes por una descripción espacial atemporal en la medida de su generalidad lo que da lugar a piezas abiertas a infinidad de interpretaciones, dependiendo del contexto en el cual se presentan” (Martínez,

“Homo Dramaticus”, 1994: 191)<sup>122</sup>

La pieza consta de tres cuadros:

Criaturas – Palabras y Marcha.

En Criaturas dos personajes juegan a la guerra y al final quedan flotando en el espacio al estallar la capsula espacial que han piloteado.

Palabras. “Bienaventurados los pobres de espíritu... etc.... y el silencio como respuesta. El autor propone unos contestatarios. Al final de nuestra *Puesta en relieve* solo se escucha después de ser asesinado el profeta, un llanto infantil. La improvisación que se escogió para establecer una desarticulación gestic – textual consideraba al actor en el paraíso tratando de agarrar y desprender del colgajo del árbol del mal, la manzana del pecado original mientras “Dios” lo observaba. (Ver: Barba, “Primer montaje del actor”, 2007: 210)<sup>123</sup>

En el último cuadro de Marcha se trató de desarrollar las propuestas escénicas de Oscar Schlemmer, en su programa de trabajo teatral, al consejo de maestros de la Bauhaus, movimiento artístico alemán de los años 20-30.

Taller teatral para la *Puesta en relieve* de Homo Ludens ó Homo Dramaticus.

Sección actoral y *Puesta en relieve*.

Perfiles en cuanto contenido:

a) Resolución o propuestas a realizar planteadas a la dirección de cuestiones concretas, en relación con la obra. Naturaleza de las mismas: ideal – creativa – o artesanal – práctica. b) referirse a elementos escénicos del color, espacio y movimiento. c) lenguaje y tono, ideas y composiciones teatrales. Contenido en los diferentes campos: a) elaboración de mascarar, vestuario y maquillaje. b) elaboración de instrumentos musicales y accesorios. c) disposición escénica del espacio, organización de la escenografía y cambio de la misma d) confección de modelos escénicos, alzados, perspectivas e) gimnásticos, danzantes f) estudios y creaciones musicales, lingüísticas g) improvisaciones, repentizaciones, composiciones dramáticas h) representaciones coreográficas, diagramas, partituras. Se confrontó el plan de estudios de teatro experimental en la Bauhaus de Dessau en 1927 (Ver:

---

<sup>122</sup> Martínez, Gilberto, 1994, “Homo Dramaticus”, en: *Teatrario*, Medellín, Secretaria de Educación y Cultura de Antioquia. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura Topografica CT F T253)

<sup>123</sup> Barba, Eugenio, Savarese, Nicola, 2007, “Primer montaje del actor”, en: *El ARTE secreto del actor*, 2ª edición, Cuba, Alarcos.



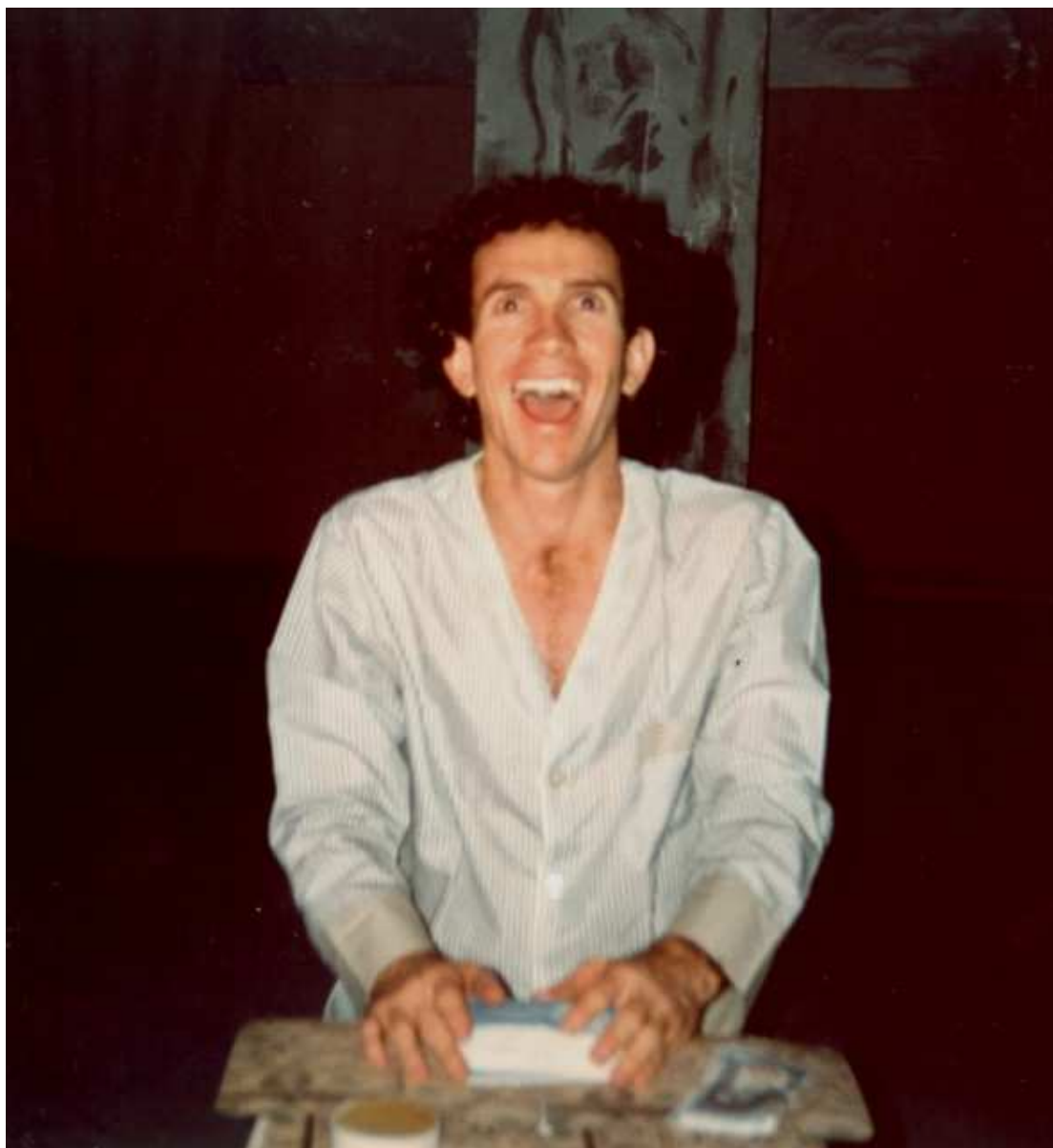
Schlemmer, “Hombre y figura artística”, 1992: 237-242)<sup>124</sup>. (Ver: Adellach)<sup>125</sup>

Escenografía, vestuario e iluminación. Objeto de especial atención fue la concepción y la realización de la escenografía de cada cuadro de la obra de Adellach. El mínimo de elementos. En *Criaturas* los dos personajes iban de camisa blanca, pantalón y zapatos negros. Cinta negra a modo de corbatín de poeta centenarista. Sendos paraguas negros, de empuñadura. La luz en íntima relación con el juego de los actores y la pista sonora ejecutada por un actor-músico, a la vista del público. En *Palabras*, el actor solo con un pantalón negro bombacho y descalzo. Luz cenital. Y en *Marcha*, en una primera versión los actores iban vestidos con sendas trusas completas, no ceñidas, de colores y luces cambiantes de acuerdo a la las secuencia de marcha hacia adelante y muertes consecutivas.

---

<sup>124</sup> Schlemmer, Oskar, 1992, “Hombre y figura artística”, en: Edgard Ceballos, 1992, *Principios de dirección escénica*, Selección y Notas, México, Hidalgo.

<sup>125</sup> Adellach, Alberto, 1974, “Homo Dramaticus”, en: *Obras de teatro*, Buenos Aires, El Tablado.



**Tu pesadilla** de Gilberto Martínez. (Colombia)

Estreno: junio 14 de 1995.

Elenco: Diego Casas – Gilberto Martínez.

Escenografía, maquillaje y luminotecnia: Gilberto Martínez.

Vestuario: Margarita Patiño.

Música: aleatoria.

Dirección general y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Fábula: un desempleado encuentra el trabajo de quemar billetes viejos en el sótano de un banco.

Cuando entra el público los actores están en escena. No se debe ver exactamente cuál es el lugar de la acción. La misma se sucederá durante la representación y sus convenciones nos harán pensar en otro lugar que no sea el escenario. Tal vez en el imaginario de cada espectador. Sótano. Caja No 6. Los espectadores ven la escena iluminada con una luz verdosa-podrida, tenue. Nada se mueve. Cada objeto representado deberá ir adquiriendo su significación en la medida de su accionar. Se escucha el crujir del horno de cremación de billetes que permanecerá encendido durante toda la representación. El personaje se pone en movimiento. Ha estado como encostado en algo que no se presiente claramente en qué consiste, pero que en la pesadilla puede semejar a un costal forrado de billetes verdes. Los espectadores tendrán todo el tiempo que sea necesario para recrearse en ese lugar de pesadilla. El personaje de pronto saca una mano, una extremidad inferior, otra y así en forma sucesiva, primero rítmica y luego torpemente. Sale de su encierro límbico como una crisálida emerge de su capullo en donde reposa como oruga. Va vestido de camisa blanca y pantalón blanco a rayas. En el lateral fondo izquierda actor, un saco cuelga de un perchero y al pie del mismo unos zapatos de charol, no embetunados. La cara es una “máscara” de color claro pálida que denota perplejidad, asombro, ánimo, desaliento, a veces ira, agresividad, sometimiento, toda la gama humana de sentimientos que emergen en una pesadilla y que sólo son existencia en la esencia misma de la pesadilla. Yo, tú, nosotros. Pesadilla. El personaje no es un tipo flaco, ni gordo, es una “sorpresa” des-personificada que la van construyendo desde un temblor y un llanto infantil hasta la mecanización perfecta en su accionar de contar, seleccionar, inicializar, fechar, separar, movilizar, perforar, separar, acumular, prensar, perforar y cremar billetes color verde que a causa de la luz se ven como papeles miasmáticos que despiden efluvios mortecinos, o de brillantes colores que alegran a los que los poseen, en el mundo del capitalismo salvaje y a su corolaria sociedad de consumo. En el fondo centro del escenario una especie de pirámide de billetes y a lado y lado, paredes plásticas compartimentalizadas en donde reposan billetes viejos de la colección del abuelo. Billetes de todos los países y todas las denominaciones, en contraste con los que reposan en el centro, que envuelven y son parte de la cama del personaje: verdes dólares. A un lado, un rollo de papel indispensable, en donde en cada sección hay impreso un billete de dólar, que cual serpiente viscosa se desplaza hasta un televisor que está también al fondo. Delante de éste un sillón, en donde

reposa otro personaje sobre el cual cae una larga túnica roja cardenalicia, con destino papal. Música satánica de ultratumba.

Yo

deberé estar prisionero, privado de mi libertad. ¿Cual libertad? La que nunca he tenido.

La que ganaré mediante el arte. Esa que perderé un día después de conquistada, solo para merecerla después.

La libertad que ha de ser mía para siempre, y tuya también.

Menos de las sombras,  
menos de las tinieblas.

Encarcelado, entre una celda asquerosa, ni oscura, ni iluminada, inmunda, a media luz apenas. Penumbra sospechosa y maldita. Enjaulado como un pájaro, triste pájaro, ave negra o ave fénix. Deberé haber cometido un delito, delito capital, algún discurso, una cuartilla. ¿Expresaría una opinión? ¿Rezaría mi credo?

¿Cantaría mi canción? ¿Pensaría, quizás? Habré dicho que no me importa el Presidente de la Republica. Que el Arzobispo es homosexual, o que Dios no existe... pude haber imaginado que mi vida es la paz y que el hombre es la felicidad... ¿Habré afirmado que soy artista? ! Bah! ... No sabré nada, tu tampoco, nadie lo sabrá, no lo sabrá tampoco Dios. ¿Cuál Dios? ! Bah! ... pero estaré prisionero. Depravado. Execrable. Maldito y abominable. Lo que dirán: un "reo". Convicto y confeso.

Yo.

Acusado y acusador.

Yo.

"Quisiera ser como aquel que otro ha sido una vez"

Cercándote. Cuatro paredes. De ladrillo verde. De papel. Papel moneda. Cuatro. Ladrillo verde color ladrillo... Uno sobre otro. Muchos. Otros y otros. Centenas y centenares. Más, más y mucho más. Ordenados. En rigurosa disposición. Geométricos. Geométricamente. Por millares. Cubistas. Ordenados por geometría. Paredes juntándose. Amontonándose. Juntas. Las cuatro. Acosándote. Por tus cuatro linderos. Tus puntos cardinales. Acosan. Asfixian. Asediándote. Sitiado. Muros. Murallas. Más bien murallones. Espesos. De ladrillos papel moneda. Paredones. Qué bien. ¿Paredones? Geometría perfecta. Color

opaco. Gastado por el uso. Cuadrado perfecto de paredes. Cuadrilátero de murallones. Cuatro. Espalda. Pecho. Derecha. Izquierda. Ladrillos. Norte. Sur. Paredones. Oriente. Occidente. Cuatro. Acosándote. Estrechándote. Te asfixian. Te estrangulan. Amurallada celda. Cuadrículada. Calabozo asediado. Sitiando. Prisión. Cuatro al cuadrado.

Nosotros tenemos hambre hambreada.

Necesitamos trabajar trabajoso.

Queremos hacerlo.

Hambre. Nosotros.

Ganar unos pesos asquerosos  
o monedas herrumbrosas.

Tener conque comprar algo,  
Queremos subsistir. Trabajo.

Pesos monedas. Un poco:  
algo. Producir. Cambiar. Pan.  
Monedas por pan. Por techo...

El tipo de escritura ofrece una gran dificultad para la memorización y engramación del texto. Su composición fue motivo de un estudio de la manera rítmica como debía emitirse el texto propiamente dicho.

Reviso libros. Me encuentro un ejemplar de Letras Nacionales 3 de julio - agosto (-) y en el *Tu Pesadilla* de Eutiquio Leal. Algo me golpea. Me remite a *Gaspar* de Peter Handke, a *Los Mofetudos*, mi primera obra estrenada, en 1.965, a *Un Hombre es Un Hombre*, de Bertolt Brecht; al alucinante proceso de la alienación humana nunca bien entendido y siempre justificatorio de las acciones más violentas; y a la búsqueda de la fisura por la cual debemos introducir el estilete de la creación develadora de sentido y de la presencia. Leo que el escritor, hoy ya fallecido, nace en Chaparral, Tolima, en 1.923. Que su niñez transcurre entre las labores agrícolas, que estudió en Bogotá y Tunja y que ha oficiado de jornalero, soldado, agente viajero, periodista y conferenciante. Que ha escrito versos que ha considerado malos y que sus cuentos los ha considerado literatura comprometida. Que gana varios concursos. Que en 1.965 gana dos distinciones en el concurso de cuento organizado por el Quinto Festival de Arte, con sus relatos: “Tú Pesadilla” y “Hambre para que amanezca”, y que ha escrito tres piezas teatrales imposibles

de llevar a escena. De ese entonces sueño con ponerlo en relieve y solo como parte de un resultado que como todo lo que creo se refiere a un proceso de producción de sentido individual o colectivo, es solo un instante en el mismo a veces retomado, a veces dejado, pero siempre presente, aunque el producto aparentemente sea otro y dado a conocer en otro tiempo y otro espacio.

**Voz:** ¡Sí! ¡Usted!... Está sonámbulo. Muy deficiente, por no decir malo. ¡Queda usted despedido! (Pausa y cambio) Darás vuelta sobre ti mismo. Quedarás boca arriba y alzarás la frente un poco. A medias. Eso es. Muy bien. La sacudirás y entreabrirás los ojos. Medio verás. Cegatonamente. Lagañosamente. Volverás en ti mismo, pero poco a poco. En ti. En mí. En nosotros. En vosotros. Serás. Seremos. Te despabilarás. Verás un tanto bien. Tú, Yo, Nosotros...Vosotros... Nosotros...Tú.....Yo... Harás conciencia. Despertarás. ....Tú y todos nosotros. ¿Dormías?

**Actor:** ¡Pesadillábamos!

Se prende el televisor y se pasa un video con la música del “Bolero” de Mauricio Ravel en donde hay una representación circense alusiva al poder del dinero y sus consecuencias.

Investigación sobre la técnica de entrenamiento de la voz sin emisión sonora.

La fase cefálica de la fonación insonora.

“La Fase Cefálica de la Fonación Insonora constituye el complejo proceso de análisis y síntesis corticales en los cuales están comprometidas todas las proyecciones corticales de los elementos anatómico - funcionales del aparato fónico, principalmente de las cuerdas vocales... Gracias a estas proyecciones corticales se pueden encadenar comandos en serie en los cuales se producen descargas de impulsos recurrentes a nivel de las cuerdas vocales, en cuya dinámica, se involucra toda la musculatura laríngea, (incluirla la mucosa que recubre las cuerdas), sin producir el sonido audible. El fenómeno puede ser observado por laringoscopia efectuado en estas condiciones. (Nótese que en la laringoscopia no se ven las cuerdas vocales como tales sino la mucosa). Estos procesos permiten desencadenar “vibraciones” integradas en frases habladas, sin producir un sonido audible en la laringe, pero con una activa participación de la laringe misma, del aparato fonológico en su totalidad, como si se pronunciaran las respectivas frases con el sonido audible. Frecuentemente las cuerdas vocales sufren de traumas que surgen cuando se canta

con sonido sin preparar bien las imágenes musicales, primero como proceso cortical, o sea sin sonido.” (Traducción de Diego Casas). (Ver: Cernei, 1987)<sup>126</sup>.

En consecuencia: los sonidos deben ser primero pensados, es decir, elaborados a nivel cortical. como cualquier imagen cortical, también la imagen sonora musical (dramática. Este sería mi aporte) necesita de tiempo para que sea formada y grabada en la memoria. (Engrama)

Ejercicio.

Emisión de imágenes. Escojo la palabra “*Cercándote*” de la obra *Tu Pesadilla*, ya mencionada. Argumento: Un desempleado consigue trabajo en un banco. Su nuevo oficio es el de quemar billetes gastados o fuera de circulación. La palabra “*Cercándote*” está dentro del contexto de “*Cuatro paredes de ladrillo verde. Color ladrillo,*” que en la pesadilla lo van aprisionando.

Primer Nivel del ejercicio: con los ojos cerrados para facilitar la imagen de encerramiento, ir modulando la palabra, viendo y/o evocando lo más preciso posible, la imagen de una pared enfrente del actor con el vocablo CER, luego una pared posterior con CÁN, luego una izquierda con DO y por último una derecha con TE.

Segundo nivel: ir articulando la palabra escogida, sin emitir sonido y siempre con la imagen de las cuatro paredes cercándonos; los vocablos “paredes” se mueven. Repetir y Repetir. Tomar conciencia de la imagen incrustada en el aparato fónico, es decir de los músculos y caja de resonancia.

Tercer nivel: emisión de sonido. Tomar conciencia de la presión sub-glótica ejercida, de la impedancia o resistencia que se opone a la columna de aire, de la velocidad y ritmo de “lanzamiento” de la misma, si ésta necesita del soporte de los músculos abdominales, diafragma, glúteos, de las piernas y en qué medida.

Otra imagen utilizada fue la proporcionada por los fonemas Eje – Núcleo - Al Centro - Sandwich. El contexto es que las paredes lo cercan y lo convierten en un Sandwich. La palabra “eje” nos sugirió que una varilla atraviesa el cuerpo del actor desde la cabeza a los pies. Algo como proponer que la palabra se deslice como una varilla a lo largo de nuestro cuerpo cuando se module el fonema, sin emitir sonido. Luego la imagen se

---

<sup>126</sup> Cernei, Elena, 1987, *L'enigma della voce humana: la bioritmologia dell'apparato fonatorio e le sue importanti implicazioni nella fisiologia dell'organismo*. Roma, Quo Vadis. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica TC C415).

centra en el pecho y se desplaza para sentir que la pared anterior y posterior del tórax son rodajas de pan representadas en los vocablos “sand”, la anterior y “wich” la posterior. El “relleno” es el interior del tórax. Cuando la imagen tira la pared anterior del tórax hacia atrás y la pared posterior hacia adelante, la emisión se convierte en un verdadero “sandwich” sonoro. Otro ejercicio del mismo tipo se realizó con las imágenes sugeridas por el texto “te has de culebrear. Boa constrictor - te contorsionarás - retorcido el cuerpo, como liana, como varilla de incendio”. El actor, en este caso Diego Casas, al pronunciar la primera imagen giraba la mandíbula en una auténtica contorsión articularia... “Te has de culebrear Boa constrictor...” pues su imaginario lo llevó a pensar que un gran reptil que culebreaba por su cuello asfixiándolo.

Este tipo de ejercicios por las dificultades que presentan, exigen un considerable tiempo de preparación por lo cual no serían adecuados para ser utilizados durante toda una obra. Lo que propongo es encontrar los puntos nodales del desarrollo de la acción, y trabajar sobre ellos. Los puntos nodales serían aquellos textos (imágenes téxticas) que generan el clímax necesario, punto de alta tensión conflictiva, para que la acción o la situación teatral, se desarrolle o cambie de dirección en el interior de un personaje o de los elementos involucrados en una situación dramática. En este punto de las definiciones reflexionadas a partir de las prácticas significantes, es el actor - persona el que debe crearse su propio “Opus”, entendido como un cuerpo de normas en vías de estructuración. Cada cual debe descubrir cómo está estructurado su aparato vocal y buscar en cada caso la práctica más correcta. Les estoy brindando esa oportunidad a los actores además de presentarles un método útil de alto nivel científico y poco riesgoso. (Martínez, “La Fase Cefálica” 2010: 47-62)<sup>127</sup>

Escenografía, vestuario y luminotecnia. Concebida como un sótano de banco en donde cuelgan del techo tiras de billetes viejos de todas las nacionalidades y cadenas de dólares impresos en papel higiénico. Un cajón ataúd en el centro del escenario. Al fondo: pantalla de proyección. El actor vestido de pijama y el empresario cubierto por manto cardenalicio. Luz sombría que se agranda o atenúa según el juego dramático. El público se iluminaba en la secuencia climática de rompimiento y quemazón de billetes.

---

<sup>127</sup> Martínez, Gilberto, 2010, “La Fase Cefálica de la fonación insonora”, en: *La Voz en movimiento*, Medellín, [s.n.] Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT C V977 versión del 2000).





**Prométeme que no gritaré** de Víctor Viviescas. (Colombia)<sup>128</sup>

Estreno: agosto 3 de 1995.

Elenco: Bertha Nelly Arboleda – María Eugenia Carvajal – Tania Granda – Zoraida Rodríguez – Vicky Salazar – Adriana Upegui – Martha Villada – Weimar Agudelo – Diego Casas – Elkin Holguín – Marlon Mazo – Luis Fernando Montoya.

Escenografía y luminotecnia: Nelson Pérez - Gilberto Martínez – Grupo Casa del Teatro.

---

<sup>128</sup> Viviescas, Víctor, 1988, *Prométeme que no gritaré*, Medellín, [s.n.] (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica Libreto LT P 0003).

Maquillaje y diseño de vestuario: Mauricio Mejía Correa.

Director musical y arreglista: Jorge Ignacio Sánchez. Darío Rojas.

Director General y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Co-producción: Casa del Teatro, V Festival Iberoamericano de Teatro Santa Fe de Bogotá. Un Festival Creador. 1996.

Fábula: Pacto suicida de dos jóvenes en un salón de salsa.

Se estrena la obra y “se conoce la noticia que el proyecto global de “Prométeme que no gritaré” de Víctor Viviescas es escogido por el jurado internacional constituido por Carlos José Reyes (Colombia), Patricia Medina (México) y Juan Margallo (España), para participar en el Festival Iberoamericano de Bogotá. Se realizaran esta segunda y una tercera etapa como coproducción con el Teatro Nacional. De hecho se inician los ensayos el jueves 5 de octubre del año en curso, en donde se hace una evaluación de lo hasta ahora conseguido y de donde surgen indicaciones y nuevos derroteros para plasmar el proyecto en toda su dimensión estética significativa y proyectiva. Somos conscientes de la responsabilidad adquirida, con nosotros mismos, con el autor y con el compromiso artístico. Propongo un reordenamiento de la estructura narrativa de la pieza” (Martínez, Segunda y Tercera etapas”, 1996: 28) <sup>129</sup>

Desde hacía varios años conocía el tex-partitura de la obra de Víctor Viviescas y realmente me impactó y más cuando vi el espectáculo bajo su dirección con los alumnos de la Escuela Popular de Arte de Medellín.

“Desde entonces soñé con llevarla a escena y se convirtió en un sueño pasional. Esa historia de sangre, ese “Romeo y Julieta” acá en Medellín me tocaba y me toca en lo más profundo de mi sensibilidad artística y social. Como profesional (de la medicina) fueron muchos los hechos de sangre que me ha tocado vivir y que recuerdo como pesadillas de una ciudad que cambia la navaja por el changón en término de unos pocos años por ser más seguro que el tiro que el tajazo rasante del filo platinado del arma blanca, o el fino orificio producido por la aguja con canal central que chupa la sangre al usarse en el “meti-saca” de las noches de la ciudad. Borrachos peleándose la vida con heridas dérmicas como finos cortes de Gillette en duelos machistas de nunca acabar, prostitutas entrando a la Poli con el dedo índice en el esternón taponando el agujero producido por el punzón de la rival, para

---

<sup>129</sup> Martínez, Gilberto, 1996, “Segunda y Tercera etapas”, en: *Pométeme que no gritaré*, Revista Teatro No 17, Medellín, [s.n.] (Biblioteca Gilberto Martínez. Hemeroteca. Publicación seriada.)

no desangrarse y que produce la ruptura de una arteria y la disección perfecta de la aorta y la pulmonar en su arranque desde el corazón. Pero la historia de dos seres jóvenes que pactan suicidarse en el baño de una discoteca bajo los efectos de la música de Richie “el viejo” y que se prometen no expresar en un grito, su angustioso dolor de vivir, me conducían y me conducen a esa pregunta que nos hacemos todos y que en la actualidad es en la mayoría, un inconsciente colectivo: ¿Dónde vivo, que medio social es éste en el cual vivo, que permite este tipo de parafernalia suicida y delirante? Encuentro el grupo. Catorce personas de la más diferente procedencia, algunos con experiencia al haber participado del primer montaje con el autor. Lo más importante, en principio, era que el colectivo entendiera la simbiosis entre la historia dramática y la música.” (Martínez, 1996, “Prométeme que no gritaré” 1996: 1-2) <sup>130</sup>

Los ensayos se iniciaron fundamentalmente engramando la esencia de la salsa o sea, tratando de encontrar el pulso esencial de la misma, lo que denominamos “el bit” y procedimos a realizar sesiones musicales empleando solo la clave como instrumento.

“No quise representar actemas, translaciones de cada actor con aparentes significados violentos y catárticos, por el contrario quise mostrar un condensado friso pasional compuesto por “quien está ahí”, “quince puñaladas, quince”, “vos, no sos mi tipo” “cuadros de la taberna”, “aquí dónde usted me ve”, “intermezzo necesario”, “qué rico Medellín de noche (o la fauna de la ciudad)”, y “finale trémulo con estremecimiento” para finalizar con prométeme que no gritare, y salir emocionalmente preguntándonos: ¿Dónde vivo, en qué medio social vivo que permite este tipo de parafernalia suicida y delirante? «¿Os preguntáis el porqué de nuestra muerte? Ah, somos inconformes de esta realidad. No la aceptamos, no. Sencillamente en nuestro concepto de verdad, el universo no es como debiera ser. Mejor dicho, daría mucho, muchísimo que desear, y como a nuestro alcance no está en poderlo remediar, entonces queremos desaparecer. (Rosmira y Agustín. 20 de septiembre de 1975). Testimonio de dos adolescentes antes de suicidarse.»

Príncipe: Una paz lúgubre trae esta alborada. El sol no mostrará su rostro, a causa de su duelo. Salgamos de aquí para hablar más extensamente sobre estos sucesos lamentables. Unos obtendrán perdón y otros, castigo, pues nunca hubo una historia más dolorosa que esta de Julieta y Romeo. (*Salen*)” (Ver: Martínez, “Prométeme que no gritaré” 1996: 2 -

---

<sup>130</sup> Martínez, Gilberto, 1996, “Prométeme que no gritaré”, en: *Revista Teatro*, No 17, Medellín, [s.n.] (Biblioteca Gilberto Martínez. Hemeroteca. Publicación seriada.)

Shakespeare, “Romeo y Julieta” 1969: 310)<sup>131</sup>

Escenografía, vestuario, luces. Escenario desnudo. Cada actor entraba con una silla de madera. Vestuario abigarrado, diseñado y confeccionado para cada personaje según su característica. Las luces en juego con las secuencias dramáticas.

---

<sup>131</sup> Martínez, Gilberto, 1996, “Prométeme que no gritaré”, en *Revista Teatro* No 17, Medellín, [s.n.] (Biblioteca Gilberto Martínez. Hemeroteca. Publicación seriada.)  
Shakespeare, William, 1969, “La Tragedia de Romeo y Julieta”, en: *Obras Completas*, Madrid, Aguilar.



**Pluft el fantasmita** de María Clara Machado. Versión del grupo Casa del Teatro.

Estreno: octubre 8 de 1995.

Elenco: Carlos Zapata – Diego Casas – Vicky Salazar – Alberto Sierra – Gustavo Gómez – Nelson Pérez – José Fernando Quintero. – Gabriel Jaime Córdoba – Clara Arango.

Escenografía, vestuario y luminotecnia: Gilberto Martínez - Casa del Teatro.

Maquillaje: Casa del Teatro.

Pista sonora: Gilberto Martínez.

Director General y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Fábula: La búsqueda del tesoro de Capitán Bonanza.

La primera vez que enfrenté el texto de Maria Clara Machado fue con el grupo de la Escuela Municipal de Teatro de Medellín en el año de 1965. Experiencia inolvidable con uno de las obras más significativas de la autora brasileña.

La sencillez de su estructura dramática pero no por ello rodeada de peripecias capta la atención del público al cual está dirigida. El tiempo – espacio en el cual transcurre la acción permite un diseño de los roles claro y acabado.

El relieve fue basado fundamentalmente en el conocimiento acerca del teatro como un lenguaje en donde hay una efectiva complementariedad de todos los lenguajes artísticos.

Por primera vez hice un estudio de los horarios, la motivación para asistir sobre todo

cuando se tiene en cuenta que muchos espectadores adultos descubren que hay un teatro para niños solo cuando tienen hijos. Se trabajó en nuevos espacios como el del grupo de títeres la Fanfarria.

Comprobamos que a pesar del ser el espectáculo teatral efímero deja una huella positiva en los niños al sentir y configurar en un personaje como Pluft, elementos de amor y solidaridad ante las posibles eventualidades negativas de la existencia.



**Rojos globos Rojos** de Eduardo Pavlovsky. (Argentina)

Estreno: agosto 8 de 1996.

Elenco: Rafael de la Calle – Vicky Salazar – Luz Adriana Morales.

Escenografía, maquillaje y luminotecnia: Gilberto Martínez – Rafael de la Calle, Vicky Salazar.

Vestuario: Margarita Patiño.

Pista sonora: Gilberto Martínez – Rafael de la Calle.

Director General y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Fábula: en algún lugar de la provincia de Buenos Aires, está “El Globo Rojo”, un teatrillo marginal en donde un viejo actor y las Popi representan su número de varieté bajo el lema de nada se puede entregar, hay que resistir.

Enfrentar el texto de *Globos* de Eduardo Pavlovsky era profundizar de nuevo en su dramaturgia y el contexto social de la Argentina, en cierto modo con profundas afinidades con lo que sucede en nuestro país. Era necesario relevar los puntos álgidos de contacto y marcar las diferencias para de ese modo conmover hacia un desvelamiento.

En la puesta tuve siempre presente la propuesta escenográfica de un espacio central rodeado por los espectadores, que poco a poco, a medida que entran, se van acomodando en sus asientos mientras los actores se preparan para iniciar la función.



**Me/moría** de Alberto Sierra. (Colombia)

Estreno: julio 12 de 1997.

Elenco: Bertha Nelly Arboleda – Vicky Salazar – Nelson Pérez – Diego Casas – Gilberto Martínez.

Escenografía y maquillaje: grupo Casa del Teatro.

Luminotecnia: Nelson Pérez.

Vestuario: Margarita Patiño.

Pista sonora: Nelson Pérez - Gilberto Martínez

Director General y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Fábula: dos mujeres que venden su cuerpo sueñan con poseer una tienda para vivir en paz.



La boca como personaje.

Investigación.

La boca como personaje.

Inicié la investigación que denominé *la boca como personaje* en julio de 1997 con una secuencia extraída de la de la obra *Me/moría* del dramaturgo colombiano Alberto Sierra.

Sustentación.

«8. Mímica.

Este es el título de un célebre texto de Mallarmé referente al teatro; el rostro, y muy particularmente la boca, es el lugar de encuentro entre la palabra y el cuerpo.

8.1 Los Significantes.

Si la mímica concierne al conjunto del rostro, cada expresión mímica puede considerarse como un todo, como una unidad expresiva que compromete la totalidad de la expresión – o bien podría realizarse una disociación analítica y estudiar aisladamente los dos conjuntos que forma los ojos y las cejas por una parte, y la boca y los músculos que la rodean por otra. En ciertos casos (ver infra), esta disociación es un hecho, y sucede que el comediante actúa con una parte de su rostro independientemente, o incluso, en contra de la otra. [ \_\_\_ ]

8.5. Mímica y palabra verbal: la boca.

Prolongamiento u oposición, la mímica y la palabra están en conjunción permanente de forma tal que el órgano de la palabra está al mismo tiempo en el centro de la mímica: boca-palabra, boca-mímica, constituyen la misma herramienta: llamada, rechazo, pregunta y provocación, todo lo que es apertura hacia el otro (directa o como repercusión) pasa, sin juego de palabras, por la apertura de la boca. Esta doble relación con el otro, mímica y hablada, es al mismo tiempo metonimia de las otras funciones de la boca, la de la oralidad, placer de comer y relación devoradora con el otro, mordedura o beso. Este punto físico donde palabra y mímica se reúnen llega al espectador y como la imagen metonímica del placer, el del seno maternal, y quizá establezca algún privilegio en este espectáculo de la palabra.

También en el estudio del trabajo del actor resulta necesario examinar con la mayor atención posible esta relación del hablar y del expresar mediante la boca, espacio privilegiado de los grandes mimos hablantes como Darío Fo y, en el cine, Charlie Chaplin.» (Ubersfeld, “El trabajo del comediante”, 1996:167-237)<sup>132</sup> [ \_\_ ]

La máscara.

“Basado en lo anterior propongo la media máscara como técnica de separación de los dos conjuntos mencionados del rostro. La máscara es anti-mimética por excelencia. Desde el punto de vista del lenguaje expresivo. Es un signo estable que en nuestro caso no representa ningún arquetipo o patrón determinado si no que es la media máscara del actor, el actor mismo está aislado en la máscara que deja la boca libre y libre también al actor con la palabra construyendo al personaje con la boca. Se da entonces la mediación entre la palabra-gesto de la boca y la palabra fónica”. (Martínez, “La máscara” 1998:18)<sup>133</sup> [ \_\_ ]

Metodología.

De la obra *Me/moría* del dramaturgo Alberto Sierra se escogió la escena dos. Ésta considerada como una estructura completa, con sus niveles superficial y profundo, se dividió en *Secuencias*.

“Había una vez”

1ª Secuencia.

**Carmen:** ¡Muchas papas! Qué haya papas y papas, yucas y sandías, tomates y papayas...

**María:** Sí, tendrá papayas, sandías y también tomates.

**Carmen:** Y carnes... carnes de tarrito, de todos los tamaños, de todos los colores...

**María:** ¡Muchos tarritos!... una estantería llena solamente de carnes de tarrito.

**Carmen:** Y... ¿qué más tendría? Contame...

**María:** ¡Mucho grano! Maíz, frijol, alverja, garbanzo... ¡bastante garbanzo!

**Carmen:** ¡Sí! Muchos, muchos... ¡Me gusta! Y contame, cuando la pintemos, cuando me toque a mí la parte de arriba y a vos la parte de abajo...

---

<sup>132</sup> Ubersfeld, Anne, 1996, “El trabajo del comediante”, en: *La escuela del espectador*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.

<sup>133</sup> Martínez, Gilberto, 1998, “La máscara”, en: *Revista Teatro*, No 18, Medellín, Impresos Begón, [s.n.]

**Maria:** ¡De rojo y de blanco!, pintando una con la brocha gorda y otra con el hisopo, una por arriba y la otra por abajo... le ponemos un nombre bien bonito, ¡cualquiera, pero bonito!... será bonita y bien grande... ¡muy grande!

**Carmen:** Va a tener, no uno, sino dos o más patios y atrás una alcoba...

**Maria:** ¡Muchos! ¡Muchos! Será la tienda más linda del barrio... ¡lindísima! estoy de luto, mataron al que fiaba por bruto"... y no prestamos envases, que traigan la olla (*ríen*)

**Maria:** Vamos a hacer todo eso (*ríe*)

**Carmen:** Y la gente nos mirará bien, tendremos vecinos (*pausa*) ¡nadie sabrá de nosotras! y... ¿Qué más?... contame... contame...

**Maria:** ¿Para qué?... ¿para qué Carmen? Creo que es suficiente... no te voy a contar más...

**Carmen:** Vení, seguime contando... aquello que me dijiste... de los panes... de los panderos...

**Maria:** ¡Basta! Por qué te empeñas en repetir lo mismo... en que te cuente, te cuente y te cuente ¡ya!... no te quiero contar más... no podemos soñar despiertas... es apenas un sueño que sólo se realiza con dinero... mucho dinero, que precisamente nosotras no tenemos... ¿comprendes eso? (*pausa*)... parece que no... no lo comprendes.

**Carmen:** ¿Qué?

**Maria:** Lo del dinero.

**Carmen:** ¿Qué?

**Maria:** ¡DI-NE-RO! ¡No tenemos!

**Carmen:** ¡Y qué!

**Maria:** Como que ¡y qué!... ¡claro! Para vos todo es muy fácil, tú no piensas... andas en otro cuento, en otra onda, estás siempre...

2ª Secuencia.

**Carmen:** ¡Tengo hambre!

**Maria:** ¿Ves?... estás viendo... ¡oíste! ¡tienes hambre!... entonces coge una carne de la

estantería de los sueños y cómetela.

**Carmen:** No es malo tener hambre... tú también, algunas veces lo has dicho y no...

**Maria:** ¿De qué estamos hablando?...

**Carmen:** ¡No sé!

**Maria:** ¡Qué tú eres la única que siente hambre y que no tiene dinero! ¡Yo también!  
Estamos en las mismas.

**Carmen:** Pero, ¡y yo!

**Maria:** ¿Cómo? ¿yo? ¡mierda!... siempre piensas en primera persona...

**Carmen:** No te enfades... sólo decía... decía solamente...

**Maria:** Tú, nunca... ah... (*pausa*)... sólo decías... lo sé... nunca pretendes nada y haces siempre lo que no pretendes y en ese ir y venir te mantienes, con ese mismo ir y venir me metes en tus problemas... siempre lo resuelvo yo... y tú qué haces... nada... ¿por qué te quedaste callada con lo del allanamiento?

3ª Secuencia.

¡habla!, ¡no tú no hablas, porque no sabes!... porque no pretendías... (*pausa*) ¡no has querido hablar y no importa! ¡no me importa!... perdería, pierdo y sigo perdiendo tiempo, preguntándote cosas que los hechos ya contestan... ¡un... allanamiento!... no es difícil imaginarlo... ¿entonces? No sé por qué diablos te pregunto... ¡no sé!  
(*Carmen busca en un cajoncito, saca unas pastillas*)... llega la policía, nos registra el chuzo, se nos llevó la plata, el licor, los cigarrillos y todo aquello que no se llevaron lo destrozaron...no faltó sino que alzaron con vos... pero... ellos no pierden el tiempo con lo... ¡de-se-cha-ble!... no es difícil imaginar el allanamiento, se convirtió en el pan nuestro de cada día, pero vos no decís ¡nada! Y lo peor es que yo tampoco... vivimos tan allanadas, que uno más ¡qué importa!... ¡y no volvas a traer a ese marica de Pelusa! ¡nunca!... tenemos suficiente con lo de nosotras, pero ¡claro! ¡claro!...el Pelusa ese te trae noticias de tu amorcito, de tu soñado amor... de tu... (*Le quita las pastillas a Carmen y se las bota*)

Este texto se da a los 2'16'' de la filmación en el DVD máster:

¡A-MOR-CI-TO!

Carmen: ¡Basta! (coge la botella de aguardiente, se toma un trago).

Maria: Y, si no... mírate... me dices, basta... ¡basta de qué!... porque te digo que eres una idiota, en pensar en él...

Carmen: ¡Basta!

Carmen: (Abofetea a Maria) ¡Basta!

(Termina a los 2'27)

Maria: ¡Basta, de qué! ¡No entiendes! ¡No quieres entender!

El análisis de esa secuencia en donde la palabra *¡Basta!* adquiere una dimensión gestica muy significativa, nos relievamos la manera como la boca-personaje emite los tres “basta”. El primero es contenido, apresado por los labios, que permanecen entreabiertos hasta el segundo *¡basta!* que aún contenido, resuena mascullado, para finalizar en uno finalmente explosivo y violento. Al mismo tiempo la puesta contemplaba la atmosfera tempo-espacial dada por la utilización de las atmosferas lumínicas adecuadas para obtener un proceso sensorial perceptivo del conflicto planteado en la secuencia dramática.

#### 4ª Secuencia

**Maria:** Está bien... basta... está bien... no podemos hablar de las cosas que nos afectan, debemos, tenemos que ser horizontales en nuestro pensamiento... parece que hubiéramos nacido para vivir, para ser, para estar en posición horizontal... está bien... basta... no hay que reprocharte, porque no piensas, porque no pienso, porque, también es horizontal nuestro lecho y si te invaden, y si te registran, si te roban tus cosas, tus sueños, si nos allanan el alma... entonces no queda otra cosa que decir sino ¡basta!... esa horizontalidad que contiene también esa palabra... parece que nada puede salirse de esa horizontalidad... ¡está bien!... está bien... basta... ¿Qué pasó con el hombre que se llevó Pelusa?... no me mires así... lo sé... en este hueco horizontal se sabe todo... ¡ese hombre!... animal erecto... el hombre es el único animal erecto... ¡ese animal!... se yergue para andar, busca reposo en los taburetes... en nosotras... y lo busca porque la urbanidad no le permite acostarse fuera de su cama... ¡qué vaina entender que el hombre es un reptil frustrado!... por eso... ¡camina!... solamente me preocupo por vos... ¿solamente, dónde está?

**Carmen:** No te entiendo.

**Maria:** Yo tampoco, así que tranquila. ¿Dónde está?

**Carmen:** Ya pasó... ya pasó... me duele la cabeza... ¡ya pasó!... por qué recordar... lo de otros días, ya pasaron... y si lo sabes para qué me lo recuerdas... ¡para qué!... te encanta esta morbosidad de hacerme sentir mal, pero... ¿y qué?... ¿para qué?... como soy, estoy contigo... vos sabés que lo amo y lo asumo... lo olvido cuando estoy dormida y sueño con él... ¡sólo el recuerdo!... mi recuerdo... me conoces y sabes que mi vida es una línea torcida de puntos chiquiticos... ¡recuerdos!... el último y el primero... cosas que me cuentas... que me gusta escuchar... me gusta repetir o repetirme en cosas de nada... ¡el último y el primero!... de ese ser que a veces quiero olvidar, ¡pero que amo!... entonces... bueno ese es ¿el donde está! De lo que amo. El otro ¿dónde está? Se lo llevó Pelusa. ¿Qué piensas?

**Maria:** No sé... Tengo maquilladas mis ideas... parece que el reloj ya no marcará el paso conmigo... soy vieja... y entonces...

**Carmen:** A mí se me escapan el presente y el pasado... mi entonces, se revuelve en un desorden total... no hay entonces...

**Maria:** Conservas la billetera de ese hombre.

**Carmen:** Y sólo me queda la mirada opaca, esa que nadie comprende.

**Maria:** ¿Dónde la tienes? ¿por qué la tienes?... ¿no te pagó?... ¿hizo algo?... ¿qué te hizo?

**Carmen:** ¿El... a mí? ¡nada!... sólo entró en mi cuerpo sin permiso de mi cuerpo... se confundió con mis vísceras sin permiso de ellas... me besó sin mis labios consentirlo... ¡pero qué hijueputa! ¡ese es mi trabajo!

**Maria:** ¿Y qué la hiciste?

**Carmen:** Me dejó una impresión maluca... otro día y otro... me sabe raro todo esto.

**Maria:** ¡Nos podemos meter en problemas!

**Carmen:** Shhh... oigo como se acerca la sirena... Shhh... oigo sus pasos... ya casi entran... Shhh...

**Maria:** *(Sacude a Carmen)* ¡entrégame esa billetera! *(la estruja y Carmen cae al piso)*

¡entregamela!

Se transcriben cuatro secuencias para poder tener una idea de la situación dramática global y específicas, objetos de la investigación.

Metodología.

Se realizaron ensayos de filmación con una cámara Sony Video Hi8, de las bocas de los personajes. Por separado, la de Carmen y luego la de María mientras sostenían el diálogo. Luego se registraron apartes, los que se consideraron significativos, y algunos de ellos con estímulos por parte del director, repitiendo las frases en cámara lenta, en forma acelerada, balbuceándola, susurrándola, sin emitir sonido. Luego se hizo edición de algunas secuencias superponiendo los labios. Estudio de lo filmado y luego edición final para la representación.

Proyección y reflexiones.

En el mes de noviembre de 1997 “se hicieron solo tres presentaciones de *Me/moría*, los días miércoles de las tres semanas que duro la temporada, con base a la hipótesis de *la boca como personaje*. Telones negros. En el medio centro un telón blanco de proyección. Hacia el proscenio a lado y lado, los dos personajes femeninos, sentados, inmóviles. Un rayo de luz iluminaba sus bocas. El actor, interrogador tres, en el medio, sentado en las graderías, hacia a su vez de luminotécnico, técnico de luces y proyectaba el video de las bocas de Carmen y María. En la oscuridad, fondo de la escena, los otros dos personajes. Pelusa, lateral izquierdo. Solo voces y video en movimiento. La plástica y la imagen sonora en una combinación sensorialmente efectiva, bocas que semejaban gusanos, vulvas entreabiertas, túneles sin fondo, oscuridad de existencias iluminadas por resonadores traídos de la vital existencia humana de dos seres que se debaten entre los sueños y las alegrías más íntimas, futuro incierto pero real en el imaginario de dos mujeres que nos cuentan sus amores y extravíos. Un escaso público, algunos teatreros curiosos, fueron los partícipes de esta investigación *sui generis* en nuestro medio.” (Ver: Martínez, “Teatrario. Septiembre 23 de 1997”, 1998:18-19)<sup>134</sup>

¿Puede ser la *boca* un personaje? Si se considera el *gestus fundamental* de un actor-

---

<sup>134</sup> Martínez, Gilberto, 1998, “Teatrario. Septiembre 3 de 1997”, en: *Revista Teatro*, No 18, Medellín, Impresos Begón, [s.n.] (Biblioteca Gilberto Martínez. Hemeroteca. Publicación seriada.)

personaje y no se focaliza, en este caso solo, en la “boca” del actor, es claro que no es del caso. Pero si focalizamos el relieve y la atención en el “órgano bucal” y elaboramos el concepto partiendo de la base que ella es “un actor-personaje”, podríamos decir que su “mímica” gestual y sonora podría ser conceptualizada y en un proceso de semiosis dar un conjunto de relaciones que nos indicarían un sentido y generarían un proceso de significación dando lugar a un *gestus* fundamental de *la boca como personaje*.

Este principio que voy a denominar el *principio de focalización de la imagen* en el accionar dramático me ha permitido relieves algunas secuencias de mis obras haciendo que el punto focal de la composición de la misma se descentre hacia algo que no sea el *gestus fundamental* de un personaje, en donde la atención se fija primordialmente sobre la globalidad de la superficie corporal y sus *acciones físicas*. Comportamientos y actitudes. Hago confluir la visión, no solo del espectador, sino también del actor, hacia una parte del cuerpo que considere vital y altamente relevante. Ejemplo en la secuencia de la violación en *la balada de la p...* en donde un extremo de un calabazo en forma de falo penetra en la cavidad de una caracola marina en forma repetida mientras la actriz está semi-sentada en el suelo con las extremidades inferiores y los pies hacia adelante, focalizo exclusivamente por medio de la luz, los dedos de los pies, que danzan y se convulsionan, se abren y se entrecruzan en una danza dolorosa y angustiada. (Martínez-Carvajal, DVD, “La balada de la p...” 2011: minuto 26 al 27’:40’’- 28’:02’’ al 28’:15’’) <sup>135</sup>

Escenografía, vestuario y luminotecnia. Se consideró la acción dentro del marco de un tapete persa. Manta, una sombrerera y otros elementos significativos de acuerdo a la condición de prostitutas de los personajes. La escena del interrogatorio se lograba con una atmósfera lumínica adecuada. Cada elemento tenía una función y un relieve de sentido y significación.

---

<sup>135</sup> Martínez, Gilberto-Carvajal, Patricia, 2011, “La balada de la p...”, en: DVD, Medellín, Casa del Teatro.





**El Parlamento del Caratejo Longas que llevo de la guerra de Gilberto Martínez.**  
(Colombia)

Estreno: noviembre 12 de 1998.

Elenco: Bertha Nelly Arboleda – Nelson Pérez – Diego Casas.

Escenografía, maquillaje y luminotecnia: Casa del Teatro.

Vestuario: Margarita Patiño.

Pista sonora: Sonia Martínez.

Director General y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Fábula: vamos a contar un cuento..... en el teatro, sobre el reclutamiento.

Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) en su "Prólogo a la contribución a la historia y recepción de los teatros", aseguraba explícitamente: "¿Quién no ve que la representación es una parte necesaria de la poesía dramática? El arte de la representación merece por tanto nuestra atención a la par que el de la composición. Debe tener sus propias reglas y esto es lo que queremos investigar. Estas aspiraciones latían en el acta de nacimiento de esta nueva práctica escénica." (Lessing, citado por Hormigón, "Trabajo dramaturgico" 2002: 136)<sup>136</sup>

Nos encontramos en 1914. Max Herrmann (1865-1942), historiador literario y considerado el padre fundador de los estudios de teatro en Alemania; en su obra *Estudios sobre historia del teatro alemán de la Edad Media y el Renacimiento* establece una diferencia significativa entre «Drama» y «Teatro». Tal diferencia nos pone a considerar al primero como un género literario dialogado, en conjunción con anotaciones y específica articulación de espacios y tiempos y cuya forma de *expresión* y expansión, (si consideramos la difusión con relación al impacto que produce el objeto artístico así elaborado), son los medios impresos. Por el contrario el teatro es el arte del verbo operante y encarnado, el relieve del verbo en un espacio y en un tiempo determinado. (Ver: Hormigón, "Trabajo dramaturgico", 2002:137)

En nuestro medio en el prólogo de la obra *Almas de ahora*, escrita en 1944 y publicada un año después, Antonio Álvarez Lleras (1892-1956) considerado uno de nuestros más prestigiosos dramaturgos, plantea:

"Si por una parte la obra de teatro es manifestación artística de particulares características debe ser, por otra, creación literaria y, por tanto contener ideas, expresar tendencias, encerrar un objetivo social preciso, ya que su radio de acción no se limita a las salas de espectáculos sino que alcanza al público lector y en veces sobrevive a través del tiempo para enseñar y deleitar a la par". (Ver: Álvarez Lleras, 1945)<sup>137</sup>

En mi libro *Teatro. Teoría y Práctica teatral* escribí: "Y es que en una sociedad

---

<sup>136</sup> Hormigón, Juan Antonio, 2002, "Trabajo dramaturgico", en: *Trabajo dramaturgico y Puesta en escena*, 2ª edición, Madrid, ADE. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suarez.)

<sup>137</sup> Álvarez Lleras, Antonio, 1945, *Almas de ahora*, Bogotá, Editorial Centro-instituto gráfico Ltda.

como la nuestra, el enfrentamiento con la dramaticidad, del hecho teatral, puede darse desde la posición de escritor o lector de libretos teatrales; con más o menos conciencia de sus especificidades; hasta ser, como en la actualidad se practica: arte y parte de la obra misma”. (Martínez, “Notas sobre el libreto teatral” 1986: 47)<sup>138</sup>

Llego de San Francisco, California, 1964-65, fundador de la escuela de teatro, busco temas para teatralizar, leo, confronto, amalgamo, encuentro que el tema del cuento *A la plata* y su forma de desarrollarlo Don Tomás Carrasquilla, tiene a todas luces una tendencia a la teatralidad que me conmociona.

Teatralidad implica presencia de conflicto y/o conflictos. La noción de conflicto está muy arraigada en el drama. Hasta se llega a asegurar que no hay drama sin conflicto. Solo se transforma aquello que contiene una contradicción que no puede existir sin dos elementos, dos términos que hacen que las imágenes accionen y se transformen en movimiento constante. La dialéctica de lo imaginario. Las primeras improvisaciones sobre el cuento no dieron la medida de la dramaturgia ameritada por la excelsitud de la obra de Carrasquilla. Allí quedaron en el diván de los recuerdos.

Acumulé experiencias, de vez en cuando releía el cuento de Don Tomás Carrasquilla. Inicé una dramatización de *La Marquesa de Yolombó*. Sumido en la realidad del momento actual, (de una violencia que nos azota los sentidos y el ánimo, la muerte de compañeros, allí delante de nuestros ojos, la impunidad, o el falso oropel de las medallas conseguidas en combate contra los enemigos del orden y ni una pensión meritoria para aquellos que no son generales y/o militares de alto rango); siempre aparecía como una constante, (inclinada sobre mi imaginario, gravitando en una órbita de crisis de instituciones, de valores y del arte teatral mismo); esa historia del Caratejo Longas enmarcada en una de las guerras que existieron por estos lares, la de los mil días, y que al parecer es la misma que actualmente vivimos y padecemos.

Antecedentes de una historia campesina contada para la escena por sus protagonistas.

“Hay una verdadera “literatura de guerra” en Antioquia, con 150 años de realizaciones notables, y conviene releerla, reestudiarla, porque está llena de lecciones para

---

<sup>138</sup> Martínez, Gilberto, 1986, “Notas sobre el libreto teatral”, en: *Teatro. Teoría y práctica*, No 27, Medellín, Ediciones Autores Antioqueños. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT/A T253).

el convulsionado presente”. (Ver: Naranjo, “Literatura de guerra”, 1999)<sup>139</sup>

Hay antecedentes teatrales si es que queremos remitirnos a la historia del teatro popular. Paradójico y anacrónico hablar en nuestros tiempos de este tipo de teatro, pero ahí están los hechos. Los niveles de lectura de toda fábula teatral necesariamente, para negarla, acentuarla o afirmarla, contienen una categoría social que no es posible dejar de lado sin caer en un nivel de pobreza estética materializado en la *Puesta en escena*, y es la política. Esta se afirma, se niega o se soslaya, pero está implícita en todo fenómeno o hecho humano. El arte teatral como un arte de relaciones entre los hombres no puede desconocerla olímpicamente. Uno de los antecedentes que hay que poner de presente es el que conocemos como *El Parlamento de Ruzante que llegó ayer de la guerra* de Angelo Beolco. Allí el autor cuenta la historia de un hombre feudal, inmerso en las contiendas bélicas. Desde ese entonces se toma conciencia de una nueva lucidez. “Aprenden los hombres que las armaduras de hierro son más fuertes que la carne humana y más débil que las nuevas armas de fuego, bombardas y arcabuces”. (Programa de *El Parlamento de Ruzante* montada por el grupo La Candelaria bajo la dirección de Carlos Parada en 1970). Conocen que el botín es menor que el riesgo y que la vida común es mejor que la muerte gloriosa. Entonces dicen su “No” a la guerra. Es necesario “huir, huir hasta donde nos quepa un resuello”. ¿Pero es posible eso en las guerras de nuestros tiempos? La risa dolorosa del Caratejo, las circunstancias y un destino aparentemente inexorable nos demuestran que la vida es más absurda que la más anacrónica de las anécdotas teatrales urdidas a expensas de un cuento como el de Don Tomás Carrasquilla, que historiza nuestro devenir histórico a través de las prácticas del reclutamiento y posterior participación en una guerra que el Caratejo no entiende ni para remedio y con la que trata de lucrarse gracias a su vivacidad congénitamente adquirida y desarrollada. Y para qué preguntarnos de las razones psíquicas que llevan a Doña Rufa y a Eduvigis a resolver sus destinos como la vida manda. Ahí están los hechos, macabramente elaborados por las circunstancias bélicas que los rodean, que se inician con el tan famoso y temido reclutamiento (una de sus prácticas siendo la del menudeo), y terminan con las de nunca acabar, las condecoraciones, “ni an se sabe por que”. Y el personaje “sombra” de toda esta historia que se las gana todas sin nunca trabajar: el patrón.

---

<sup>139</sup> Naranjo, Jorge Alberto, 1999, “Literatura de guerra”, en: *Literario Dominical*, Periódico *El Colombiano*, 27 de junio. Medellín.

Hacia 1901 se hace una convocatoria a los narradores antioqueños para que escriban sobre el tema de El Recluta. Y en esa convocatoria aparece el cuento *A la plata* de Carrasquilla. Como curiosidad, el prologuista de la publicación, Mariano Ospina V. hace editar una página en blanco con signos tipográficos, de líneas punteadas, antes de firmar:

.....

He aquí el texto de la convocatoria:

#### Advertencias

«Damos el siguiente tema para un cuento corto que no traspase los límites de tres columnas de El Cascabel: Un pobre recluta que ha hecho campaña en la presente guerra civil y que a su regreso encuentra en su hogar... lo que quieran que encuentre los Sres. Tomás Carrasquilla, Efe Gómez, Dr. Eusebio Robledo, Julio Vives Guerra, Alfonso Castro, Armando Carrera y K. Ombre y Manuel Uribe Angel (¿?) a quienes suplicamos encarecidamente tenga la fineza de desarrollar dicho argumento. No se trata absolutamente de un concurso. Deseamos - usando y abusando de la benevolencia de nuestros amigos - que el público lector vea tratado el mismo asunto por ocho escritores distintos, en ocho estilos distintos, de ocho distintas maneras. »

La edición de los cuentos me fue suministrada por la Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Los cuentos han sido motivo de estudio por el escritor Alberto Naranjo y mereció un artículo el cual fue publicado en el Revista de la Universidad Nacional de esta ciudad y que para el grupo de trabajo fue una de las determinantes en la concepción de la escritura y montaje, dramaturgia, de la obra *El Parlamento del Caratejo Longas que llegó de la Guerra*. En ese artículo se hace mención de un cuento, el cual no fue incluido en esa edición, firmado por Manuel Uribe Ángel, y que encontré en el Tomo IX de la Biblioteca Popular. Colección de Grandes Escritores Nacionales y Extranjeros - Bogotá - 1895. Librería Nueva. Jorge Roa. Editor. , y que termina así: «Traemos el campesino; amarrado con mucha frecuencia. Lloro el pobrecito, echa de menos el halago cariñoso de la madre, el afecto de los hermanos, el frescor del río vecino, la belleza de la heredad, las noches en familia, la amistad con el vecino y acaso los amores con la prima. Sin embargo, ya lo tenemos en el cuartel. Pongámosle ahora el chaquetón, armémosle con el Remington, digámosle para qué sirve la bayoneta, para qué la cápsula, hagámosle dar algunos movimientos de conversión a derecha e izquierda y coloquémosle luego de centinela en el

cuerpo de guardia ó mandémosle a desempeñar una comisión. ¿Qué es eso? ¿Es un hombre? No ¿Es hierro? Tampoco. ¿Es paño o es bayeta? Nada de eso. ¿Qué será, pues? ¡Un demonio!». ¡Oh Gloria inmarcesible, oh tristeza mortal! (Cualquier parecido con la temática de *Un Hombre es un Hombre* de Bertolt Brecht es pura coincidencia).

Escritura.

Digamos que *El Parlamento del Caratejo Longas* fue escrito como una sucesión de monólogos y soliloquios alternando con escenas dialogadas, con el fin de ser representado.

Parlamento (o tirada). Discurso largo y con estructura aparentemente (en mi obra), autónoma pero que admite su origen literario y retórico.

Monólogo. (Del griego monólogos, discurso de una sola persona) Discurso de un personaje que no tiene el propósito de obtener respuesta. En el parlamento del Caratejo, con características de relato entendido como la presentación de acontecimientos pasados o que no pueden ser representados directamente y de actitud reflexiva del personaje que se enfrenta a un conflicto delicado para el que pone argumentos y contra-argumentos, dilema, para optar por una conducta.

El monólogo, al ser considerado anti-teatral, como obra de teatro, ha sido ensalzado, vilipendiado y soslayado por muchos catalogándolo como un género o forma teatral menor. Esto adquiere visos de certeza cuando vemos una gran proliferación de este tipo de representación en movimientos teatrales en donde la demanda es cada vez mayor y los recursos para producir cada vez más escasos. Pero creo que existe una gran equivocación al respecto ó al menos una confrontación con la práctica más adecuada para que este último aserto adquiera toda una validez dialéctica.

Un soliloquio es un hablarse a sí mismo estando solo en el escenario. (Pero para actuarlo, siempre se habla a alguien, ese alguien de quien siempre esperamos la respuesta correcta). Un discurso de un personaje consigo mismo que posee dimensiones épicas (narrativas) y/o líricas (poéticas), que a veces lo determinan con valores propios que lo hacen autónomo. (*To Be o not To Be*. Hamlet).

El tema.

Para algunos me quedé corto en el tratamiento de la violencia: ¿será que se te olvidó lo que está pasando en Colombia? Otros me recordaron algunas obras en donde se presentan escenas de guerra de “lejanas” tierras. Me dijeron: si se asume el

posmodernismo al acercar el texto, pues también debe hacerse a través de las técnicas de la imagen.

El texto.

Requirió de cinco versiones. Creo que esta palabra puede ser confusa cuando se trate de referirnos al texto como parte de una dramaturgia total y globalizadora. Lo que más me sorprendió fue la necesidad de la corporización de personajes que pedían ser oídos y la compleja urdimbre de los mismos que hacían que adquirieran características nunca imaginadas por el texto narrativo de Don Tomás. Como es lógico el enfrentamiento dentro de la escena de los personajes es algo que cada vez se desenvuelve más dejando de ser personajes típicos en situaciones típicas para adquirir dotes personales propias, algo que está por lograrse a cabalidad con maliciosas y viscerales respuestas.

*Puesta en relieve y “pistas” dramáticas.*

Por primera vez tengo la experiencia de un montaje que se ajusta antes de la primera representación pública. Las diversas circunstancias dadas en las cuales estábamos involucrados los que constituíamos el grupo de montaje del Caratejo hicieron que las líneas dramáticas se fueran armando. Lo primero fue la lectura del cuento teniendo en cuenta la dramaturgia como un Parlamento, como un monólogo si así puede llamarse, que tarde o temprano daría como resultado una rara y peculiar manera de enfrentar el conflicto planteado por el cuento de Carrasquilla. La aparición de nuevas relaciones y el estudio de las distintas atmósferas en las cuales se desenvuelve la historia, gran alma del drama, motivaron un enfrentamiento con el texto que permitió la propuesta de sombras chinescas, por ejemplo, que se adecuara a una violencia verosímil ante la generada por el encierro por no mencionar sino la primera y fundamental parte del Gestus fundamental de la obra. Se empezó a armar el “muñequero” y a pensar en lo que después constituyó parte integral del montaje: la utilización de “Songs”.

La fuerza de los hechos llevó a que apareciera la visión de Rufa. Ese parlamento que escribió la actriz, Berta Nelly Arboleda, fue varias veces confrontado con la totalidad de la pieza para que no se convirtiera en un trozo de epicidad en medio del argumento y planteamiento, desarrollo y apertura del Conflicto dramático.

El personaje de Simplicio fue una sorpresa grata. Fue fácil de articular por que cuando menos pensamos era el que daba la visión global de las peripecias por las cuales el

Caratejo respondía a su temperamento y cultura especial de campesino. Además en el desenvolvimiento de sus aventuras por la obra, aclara, justifica y aún defiende su agraciado destino muy bien aprovechado y guardado en su sayo. Pero si en teoría era fácil su articulación, en la práctica es bien difícil para el actor que interprete el personaje. Hasta el momento no hemos querido caer en psicologismos, ni en grandes argumentaciones para justificar comportamientos, actitudes o actos del personaje, y esta reflexión cabe para los otros protagonistas del drama; más bien hemos querido que vayan surgiendo como respuestas a las intervenciones y confrontaciones con el público. Es en las intervenciones, en las réplicas y contra-réplicas, en el uso de técnicas de evocación, y de mimesis, como creo que se irá conformando un “corpus” gestico- vocal de los participantes en este divertimento cruel del Caratejo Longas.

Las canciones y su letra.

Para Sonia Martínez, bolerista consumada, fue un reto. De eso estoy seguro. Mi relación con ella surge desde el mismo momento en que escribo la primera versión del Caratejo. Hacemos reuniones en donde expreso mis ideas, en parte extraídas y elaboradas para las circunstancias y particularidades de la obra, de Weill - Brecht e indiscutiblemente de las extraídas al ver la película *Los Misterios de Offenbach*. (Szabó, 1996)<sup>140</sup>

Evidentemente la capacidad de Sonia, su susceptibilidad para captar los momentos cruciales de la historia, su obsesivo poder de creación fueron cristalizándose hasta dar lugar a unas pistas que en su conjunto pueden organizarse con base a una temática promovida por la obra misma, pero que sacadas de su contexto, en el que fueron compuestas y elaboradas, pierden su significación plena. Valen por sí mismas, pero contextualizadas adquieren su verdadera dimensión teatral. Proceso significativo ha sido “el Song” de Los Piojos. En un principio fue tomada como un divertimento, una especie de nodo relajante en donde su pegajosa melodía hiciera que nos dijéramos: Estamos como que odiamos “los piojos”.

Durante el montaje, Diego Casas, (el Caratejo), necesitaba construir su línea gestica referente a la canción. A veces se perdía dentro de la búsqueda de otras motivaciones y líneas dramáticas que necesitaban un desarrollo más acorde con el personaje que iba a ser montado, construido, transformado de un campesino a una máquina de guerra y premiado por intensos deseos e “intereses” de gloria in-mortal. De pronto, aparece el retablo del

---

<sup>140</sup> Szabó, Istvan (1996), *Offenbach Mystery*, Budapest, European Union. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica DG B S996).



cuadro de Brueghel “el Viejo”, la lucha de las arcas de dinero y la canción se convierte en una canción sobre los mercaderes de armas. Linda lección de proceso de producción de sentido.

“La Llanera” que canta la actriz Berta Nelly Arboleda, por su construcción y su significado teatral es sin lugar a dudas el más complejo de los “Songs”.

Mientras se canta se detiene la acción. La clave es la frase del Caratejo: “Esta cáscara guarda el palo”. (Saca y muestra su vestido de gala, aquel que le servirá para recibir la condecoración que según él lo redimirá de toda carencia económica). Se corta la línea dramática de la guerra y al terminar la canción, se inicia la que se refiere a Duvigis, la hija de Rufa y el Caratejo. Este tipo de trabajo teatral requiere de un gran dominio de la escena y de las técnicas de actuación. Se trata de “distanciar” la escena. Esto podría ser motivo de profundas reflexiones teóricas pero pienso que en este momento del desarrollo de la dramaturgia es más importante la consecución de resultados prácticos que hacer generalizaciones conceptuales que darían lugar a que me dijera: “el papel puede con todo”. Mejor sigamos con la aventura y ahondemos la recreación llevada a sus máximas consecuencias, hasta llegar al fondo y la razón de la “herida”. Lo único que deseo es que Uds. sean partícipes de este proceso de significación.

Ejemplo de monólogo interior para el actor que haga de Caratejo Longas mientras se sucede la acción final:

Mierda de Guerra.

La Guerra. Que lejos de enseñanzas  
de Academia Militar,  
de manuales de maniobras en terrenos,  
descampados y desconocidos,  
en busca de enemigos camuflados.

Que lejos de multitudes  
en donde germinan sonrisas  
de rostros orgullosos y esperanzados.  
Apeñuscadas madres, esposas, hijas,  
novias aterciopeladas y sirvientas  
que agitan pañuelos bordados

húmedos de despedida y sueños  
de príncipes con zapatillas de cenicienta.  
Despedida de brillos y retumbar de tambores y clarines,  
de pechos levantados y culos apretados  
con ansias de glorias prometidas,  
glorias patrias, mierdas de gloria  
en cruces de oro, plata y bronce desteñidos.  
Glorias inmarcesibles,  
glorias “in” - mortales.  
Gloria de mierda para todos los comandantes,  
Generales, Tenientes y sub.  
Salve cabo de guardia que solo cumples ordenes  
animales, para animales humanos domesticar.  
Mierda para el estandarte  
en el que ahora sucumbo, solo,  
con cuernos y sangre de mente asoliada.  
Quédense con su maldita gloria  
y sus falsas banderas.  
Yo cabalgué en potros de hierro,  
pisoteé y despojeé a los muertos,  
anónimos amigos,  
ahora eso y aquí, tirado en el barro y desonrao,  
aterido de frío con hambre y sed,  
piel ardiéndome por la fiebre,  
solo y perdido  
con violentos cólicos  
en cuclillas  
con fragueta abierta  
y pantalón quitao,  
y algo que cae por mis botas rotas  
mientras me visto para la ceremonia,

lleno de miedo de guerra  
de ser sorprendido así,  
de vergüenza de falso macho guerrero.  
Construido y derruido.  
¿No me oyen?  
Voces en las plazas de las condecoraciones,  
helicópteros y cañones de salva  
apagan mis voces.  
Cantad, Cantad.  
Esto es la guerra.  
“Santo Dios,  
si es que lo hay más allá  
de esta bóveda negra”,  
¡esto es la guerra!  
Esto y nada más.

*(Gilberto Martínez)*

Escenografía, vestuario y luminotecnia. Al ritmo de la música en la primera parte de la obra, el reclutamiento, se utilizó la técnica de las sombras chinescas. Un ejército de muñecos de madera vestidos de cabos reclutadores y otros de familias campesinas. Los personajes con vestidos diseñados y confeccionados, evitando el costumbrismo, con telas toscas pero limpias. Una batea original de barequero del Cauca. Vestido militar de la época de la guerra de los mil días. Pantalla de proyección. Semplicio de sombrero llanero y zurriago. Una vaca alcancía de barro. Luces de acuerdo a las secuencias dramáticas.



**Las Monjitas** de Eduardo Manet. (Cuba-Francia)

Estreno: julio 15 de 1999.

Elenco: Gustavo Gómez – Diego Casas – Gilberto Martínez – Ana María Ramírez.

Escenografía, maquillaje y luminotecnia: Casa del Teatro.

Vestuario: Margarita Patiño.

Pista sonora: Gilberto Martínez.

Director General y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Fábula: Durante una revolución en Haití dos monjas esperan a una Sra. de la alta sociedad con el fin de robarle sus joyas y poder escapar del país.

La producción de un proceso de sentido, significaciones y su relieve contempla también al actor como tal. En ese sentido me tuve presente en esta *Puesta en relieve* a lo planteado por mí por muchos teóricos-prácticos de la teatralidad y que Juan Antonio Hormigón concreta así: “Lo que confiere especificidad al hecho teatral respecto a otras formas de expresión artística, es la coincidencia temporal y espacial entre quienes construyen la representación y quienes participan en ella como espectadores. Igualmente a la existencia del sujeto-actor, que enuncia y construye imágenes y discursos referidos al contexto social, y centrifuga y confiere su estatuto específico en la comunicación escénica

al conjunto de sistemas de significación no actorales. La existencia del actor presupone, el personaje en el sentido más amplio del término.” (Hormigón, “El trabajo del director de escena con el actor”, 1991: 97)<sup>141</sup> La puesta incluye pues, como uno de los aspectos fundamentales, la *construcción del personaje*.

En agosto 6 de 1971 estrené el montaje de *Las Monjas* (<sup>142</sup>) del escritor cubano-francés Eduardo Manet, con el grupo de la Corporación Teatro Libre de Medellín en donde hice el rol de La Madre Superiora. Fue considerado uno de las interpretaciones más relevantes de *la época, durante las presentaciones que se hicieron en el Festival Latinoamericano de Teatro Universitario e investigación en la ciudad de Manizales*

“La Corporación Teatro Libre, anteriormente Escuela de Teatro de Medellín, demostró gran madurez en la escenificación de los textos escogidos, resultado directo de un método de enfrentamiento al texto teatral elaborado por el director del grupo Gilberto Martínez. Las monjas, de Eduardo Manet, fue un éxito rotundo tanto por su planteamiento temático como por su escenificación. La pieza es una reflexión grotesca y violenta sobre los últimos momentos de una clase minoritaria dominante, en este caso tres monjas interpretadas por tres actores, cuya avaricia y crueldad se revelan aún bajo la situación revolucionaria que amenaza. El montaje es de una agilidad asombrosa. Por una parte, las acciones son violentas y crueles. Por otra, el lenguaje se torna igualmente agresivo, logrando crear una atmósfera amenazadora. La calidad interpretativa — especialmente la de Gilberto Martínez y Luis Medina—es probablemente lo mejor que brindó el teatro colombiano.” (Castillo-Sandoz, “V Festival Latinoamericano de Teatro y I Muestra Internacional”, 1973: 56)<sup>143</sup>

Escenario, vestuario y luminotecnia. Atmosfera de sótano. Una mesa rustica de madera y dos banquetas. Sendos pendones con figuras de ángeles flamígeros, al fondo. Los personajes de monjas con interior de lana burda. Luces mortecinas.

Quise de nuevo con el nombre de *Las Monjitas*, volver a estudiar el rol de La Madre

---

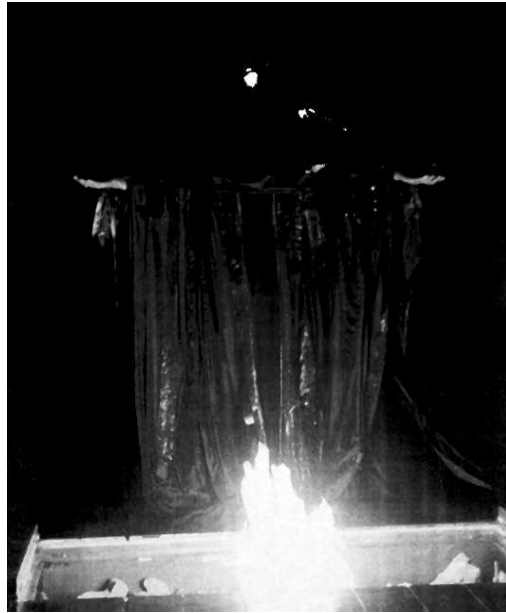
<sup>141</sup> Hormigón, Juan Antonio, 1991, “El trabajo del director de escena con el actor”, en: *Trabajo dramaturgico y Puesta en escena*. Serie Teoría y práctica del teatro No 2, Madrid ADE.

<sup>142</sup> Manet, Eduardo, 1967, *Las Monjas*, La Habana, [s.n.] Libreto (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica LT M0010).

<sup>143</sup> Castillo, Susana D., Sandoz Montalvo, María Elena, 1973, “V Festival Latinoamericano de Teatro y I Muestra Internacional”, en: *Latin American Theatre Review*, Fall, Kansas, University of Kansas. Disponible en PDF V Festival Latinoamericano y I Muestra Internacional. <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/download/170/145>

Superiora. Y sobre todo, en la práctica relieves la concepción acerca de la *construcción del personaje* en el iterar de los ensayos y las presentaciones.

A través de mi trabajo teatral desde los años cincuenta en adelante, he recorrido y profundizado en la práctica y a la teoría, acerca de ese misterioso acontecimiento, y en ese montaje he llegado a considerar que el yo-persona-actor-se *disuelve* en el “otro”-personaje, sin que el hecho de disolverse haga perder su identidad, solo que se encuentra en el “otro” – “yo” ficcional al *fisicalizarse* o encarnarse. Esto que parece confuso a primera vista, quizá sea más claro si nos apropiamos de lo enseñado por el maestro Buenaventura: “V-2 El primer problema para un actor en relación con el enunciado verbal, en el proceso de *Puesta en escena*, está constituido por las imágenes fónicas del personaje. No por la voz del personaje, porque éste es un falso problema. [...] De la misma manera el primer problema del actor con la Expresión Corporal, en el proceso de la *Puesta en escena*, no es *su cuerpo* sino *el cuerpo del personaje* y la manera como ese cuerpo de ficción utiliza el propio cuerpo”. (Buenaventura, “El enunciado verbal y la *Puesta en escena*”, 1985: 60).[\_] Aquí me aparto un poco del maestro pues si el personaje como tal – persona – no existe, es una ficción, el cuerpo del mismo tampoco existe, es una posibilidad un *ser en potencia*, posible de *fisicalizar* y crearse (encarnarse), ser verosímil y dar lugar a un efecto de verdad. De ahí que todo el trabajo práctico en las puestas en relieve y actos de habla parte de la realidad misma del cuerpo del actor-persona con el cual se trabaja.



*Ofelia Sibilina*



**Ofelia Isabelina – Ofelia de Queiroz**



**Ofelia Testimonio – Ofelia Contestataria**

**Las Ofelias** de Gilberto Martínez. (Colombia)

Estreno: junio 4 del 2000.

Elenco: Vicky Salazar – Nelson Pérez – Diego Casas – Gilberto Martínez – David Medina – Edwin Jiménez.

Escenografía, maquillaje y luminotecnia: Nelson Pérez - Casa del Teatro.

Vestuario: Margarita Patiño.

Pista sonora y proyecciones: Gilberto Martínez

Director General y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Fábula: ver la descripción de cada uno de los cuadros que componen la pieza.

Obra representativa de la concepción de *Puesta en relieve*. Sometida a una intensa elaboración de investigación, las reflexiones y conclusiones fueron condensadas y publicadas en el libro *Teatro Alquímico*. (Martínez, “Acerca de una dramaturgia globalizante. Las Ofelias.”, 2002: 5-66)<sup>144</sup>

La pieza consta de cinco cuadros: Ofelia Sibilina, Ofelia Isabelina, Ofelia de Queiroz, Ofelia Testimonio y Ofelia Contestataria.

Cada una ofrece un relieve significativo pero coherentemente integrado en el proceso de sentido y significación contextual.

*La Ofelia Sibilina* toma textos (intertextualidad) del apocalipsis de San Juan (Petisco Torres, “Apocalipsis de San Juan”: 1956: 1499-1518<sup>145</sup>), poesía náhuatl (<sup>146</sup>), Carl Orff (“Teatro para el fin de los tiempos.” (De Temporum fine Comœdia), 1970-1971)<sup>147</sup>, y se refiere a *La Historia del Nuevo Reino de Granada* de Juan de Castellanos (1522-1607)<sup>148</sup>

*La Ofelia Isabelina* desarrolla el conflicto entre Polonio (ó Corambis, como figura

---

<sup>144</sup> Martínez, Gilberto, 2002, “Acerca de una dramaturgia globalizante. Las Ofelias.”, en: *Teatro Alquímico*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT/A T253t)

<sup>145</sup> Petisco Torres, Amat, S.J., 1956, “Apocalipsis de San Juan”, en: *Sagrada Biblia*, Madrid. Editorial Apostolado de la Prensa, S.A.

<sup>146</sup> Manuscritos de la Universidad de Texas.

<sup>147</sup> Orff, Carl, 1970-1971, “Las Sibilas alaban a Dios como creador del cosmos y benefactor del mundo. Este dios, sin embargo, pasará un juicio de las almas de los vivos y los muertos. Cada persona será juzgado por sus hechos: los virtuosos se salvarán y los impíos perecerán eternamente.”

<sup>148</sup> Castellanos, Juan de, 1886, *La Historia del Nuevo Reino de Granada*. Vol.1-2. Madrid, Editada por Antonio Paz y Meliá.



en el primer “cuarto” (Q1) denominado “mal cuarto” (1603)<sup>149</sup>, dedicado a los actores de las obras de Shakespeare. Notar como el significado además se refiere a un género de arañas saltadoras) y Ofelia, de la obra de William Shakespeare *Hamlet*, expresado como una relación incestuosa entre padre e hija. Proyección cinematográfica de la escena cuando aparece Ofelia y se encuentra con Hamlet, en la versión de Laurence Olivier (Película de 1948).

*La Ofelia Qüeiroz*, utilizando poemas de Pessoa se muestra el encuentro del poeta con su amante después del regreso de su madre de África.

Proyección de un vientre uterino y desarrollo de un feto en espirales.

“**Ofelia:** Y tú que me parece que me has amado, ahora que muere tu padrastro y regresa tu madre del África, en donde te criaste y también viviste tu saudade infantil, me dejas, lo presiento. Con mi ánimo de modistilla e insignificante mecanógrafa seguiré como fantasma errando por salones de recuerdos, almacén de letras de maquina Remington en donde balbuciente golpeo tecla por tecla en el anonimato, y tú que me dijiste un día que tu postura era monárquica, cristiana agnóstica, opuesto a toda iglesia organizada, iniciático con puntos suspensivos, nacional místico, anticomunista y anti-socialista, que has combatido siempre y en todas partes a los tres asesinos del gran Maestro de los Templarios: la Ignorancia, el Fanatismo y la Tiranía, me dejarás y te enterrarás en el monárquico, gnóstico místico, nacional cristiano e iniciático, ignorante, fanático y tiránico VIENTRE DE TU MADRE. Ophelia Qüeiroz. Mecanógrafa Naval. Lisboa, marzo 30 de 1935.” (Martínez, “Ofelia Qüeiroz” 2002: 55-62)<sup>150</sup>

*Ofelia Testimonio.* Se escribe a partir de una grabación de la entrevista realizada por el hombre de teatro David Domb a una reclusa en el hospital mental de Antioquia, privada de la libertad por haber sido testigo de un asesinato político: el de toda su familia “picada como cebolla”. Esta *Puesta en relieve* fue especialmente significativa y solo transcribo lo referente a su proceso de recepción, el cual fue ampliamente investigado y reflexionado.

Investigación. Estética del proceso de recepción.

Cuando me refiero a una Investigación experimental en teatro me refiero a aquella

---

<sup>149</sup> “Corambis” ver: Diccionario de Oxford de Shakespeare. Disponible en línea en: <http://www.answers.com/topic/corambis>. Consultado en Mayo 14 de 2000.

<sup>150</sup> Martínez, Gilberto, 2002, “Ofelia Qüeiroz”, en: *Teatro Alquímico*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT/A T253t)

que al ser planteada cuenta con determinada infraestructura para ser llevada a cabo y ser consciente del alto riesgo que se asume, pues es necesario poseer conocimiento del método científico que implica el manejo de variables con el propósito de comprobar o rechazar hipótesis.

“La meta de este tipo de investigación es explorar y determinar ya sean las causas y razones por las que ciertas formas teatrales poseen tal o cual posibilidad expresiva, así como también encontrar nuevos paradigmas en la expresión teatral sustentados en observaciones científicas, como pudiera ser el trabajo de formación y de entrenamiento actoral. A determinado entrenamiento, corresponden determinados resultados” (Ver: Solórzano y Weiss, 1997:74)<sup>151</sup>

Nos tenemos que referir a la palabra *impacto*. Utilizada de muy diferentes maneras según los intereses en juego.

Impacto: (m. del latín *impactus*, participio pasado de *impingere*, chocar, impeler, golpear: de *in*, contra y *pangere*, tocar, dar). Choque de un proyectil en el blanco. || Huella o señal que en él deja. || *Fig.* Repercusión, influencia importante. // Impacto en el diccionario de la Lengua Española: (del lat. *Impactus*.) m. Choque de un proyectil o de otro objeto contra algo. || 2. Huella o señal que deja. || 3. Efecto de una fuerza aplicada bruscamente. || 4. *Fig.* Golpe emocional producido por una noticia desconcertante. || 5. *Fig.* Efecto producido en la opinión pública por un acontecimiento, disposiciones de la autoridad, noticia, catástrofe, etc.

En medicina son bien conocidos los efectos del choque de un proyectil o de otro objeto contra “algo”. El *efecto inmediato* que conlleva decisiones operatorias inmediatas y el *efecto a largo plazo* producido por la onda expansiva que el proyectil causa desde el mismo momento en que se desplaza por el cuerpo humano.

Estos son los efectos que debe contemplar un estudio sobre la recepción e impacto que produce una obra artística y en nuestro caso, una obra teatral.

---

<sup>151</sup> Solórzano, Carlos - Weisz, Gabriel y colaboradores, 1997, *Métodos y Técnicas de investigación teatral*, México, Escenología, Universidad Autónoma.

Son pocos, por no decir que no existen, estudios que desarrollen técnicas para objetivar de una manera científica *el Impacto* de una obra teatral y más si se considera que entra, por sus características, dentro del denominado el mundo del arte.

La mayoría de los estudios sobre el *Impacto inmediato* se basa en datos estadísticos, el *Impacto social*, sobre la cantidad de espectadores que es capaz de generar el espectáculo, dando origen al mal llamado Teatro Comercial, por ejemplo.

Acerca del *Impacto a largo plazo* definitivamente no ha sido un campo digno de ser explorado. No me detengo a reflexionar los intereses que llevan a no considerar ese campo, como un campo de investigación cada vez más necesario para el feliz desenvolvimiento de la obra artística, dentro de lo específico del arte teatral. Apunto más a la enorme dificultad y costo de lo que significa montar las técnicas necesarias para tal fin.

A las estadísticas, la valoración del éxito, no de la calidad artística, de una obra se mide de manera subjetiva la mayoría de las veces, en nuestra cultura siempre, por la cantidad y tiempo de duración de los aplausos al final de la representación. Cuan engañosa apreciación.

Existe una matemática de los aplausos que a su vez tiene que ver con la estética y la psicología de masas. En Budapest, el físico Tamás Vicsek, de la Universidad Eotvos, ante la característica sincrónica del batir de palmas, aclara:

“En húngaro, este aplauso sincronizado se llama “aplauzo de hierro”. En una época, después de un concierto o representación, bajaban una cortina de hierro entre el escenario y el público (acordémonos que era un requisito obligado en la construcción de los teatros en otros tiempos, para así en caso de incendio evitar la propagación del fuego de la platea al escenario o viceversa) que aplaudía rítmicamente para inducir al director de la orquesta o a los actores a salir a través de una pequeña puerta en el centro de la cortina”. (Vicsek, “Batiendo palmas”, 2006, párrafo 2)<sup>152</sup>

El batir de palmas en un principio tiene un inicio caótico, desordenado, que se transforma luego en uniforme, sin que exista la señal de un líder, que obedece a la ley de la

---

<sup>152</sup> Vicsek, Tamas, 2006, “Batiendo palmas”, en: *La dinámica de los aplausos*. Disponible en línea en: <http://www.ecuadorciencia.org/blog.asp?id=609>. Consultada por última vez en febrero 10 de 2012.

interacción, la cantidad crítica del batir de palmas que provoca la sincronía sin que se demuestre por ello un fenómeno de acumulación gradual. Inconscientemente cuando el público aplaude tiende a sincronizarse. La conclusión de algunos científicos es que la sincronía del batir de palmas crea una sensación acomodaticia de colectividad, mientras que los aplausos rápidos son más entusiastas. “Pese al ruido y al entusiasmo, una multitud que aplaude al unísono no se diferencia mucho de un coro de grillos.” (Glausiusz Josie. 2006. Ver: “La dinámica de los aplausos. Batiendo palmas.”)

Para mí fue muy placentera tal aseveración. ¿La podré asociar con la frase de Bertolt Brecht cuando nos señala que una buena obra de teatro es la que divide? Siempre he desconfiado de los aplausos sincrónicos en función de sí tuvo o no - éxito la representación. En mis obras siempre he tratado más bien de analizar el “silencio”, la atmósfera que se establece al final y que lleva a decirme como espectador: una obra de teatro no se debe ver, se debe asumir.

A este respecto recuerdo el silencio que siguió a la representación de la obra *La Disciplinaria (The Bridge o El Puente)* del autor norteamericano Kenneth Brown, en el Teatro Pablo Tobón de Medellín (1967), que se prolongó después de terminada la obra por espacio de 10 minutos. ¿Ni los actores ni el público sabían qué hacer? ¿O por el contrario el impacto emocional les impedía a los espectadores a moverse de los asientos? Lo que sí hemos experimentado en la gran mayoría de las representaciones de *Ofelia Testimonio* es un impacto generador de “silencio”, “un taco en la garganta”, un retardar en el batir de palmas, un quedarse pegado al asiento como manifestación de que algo en el escenario ha pasado y con lo cual no se puede ser indiferente. Si esta reflexión la llevamos al terreno de las hipótesis a investigar ¿Cómo comprobarla?

De todas maneras mi trabajo lo quiero considerar como un punto de partida para nuevas investigaciones.

Instrumental y Metodología: Cámara de Filmación Sony. Cámara fotográfica digital. Televisores de 33 y 21 pulgadas. Proyector de pantalla. VHS con funciones de alta velocidad, lenta, cuadro por cuadro, pausa. Seis filmaciones del público durante las representaciones en la Casa del Teatro de la ciudad de Medellín de la obra que llamamos “Las Ofelias”. Dos visiones del personaje Ofelia: *Ofelia de Quêiroz* y *Ofelia Testimonio*.

Una cámara de Video Sony se camufló en la pequeña mesa en donde se colocaba el proyector, para pantalla de cine, de la cinta VHS.

El énfasis del estudio se hizo sobre el público de “Ofelia Testimonio”. Por razones técnicas, imposibilidad de prender o apagar la cámara, sin que el público se diera cuenta debido a que el montaje de los dos cuadros iba ligado, se filmó parte del público de “Ofelia Queiroz” durante las presentaciones. La iluminación del sector del público enfocado por la cámara en el momento de iniciar la presentación de Ofelia Testimonio recibió un trato lumínico diferente de manera que pudieran observarse sus reacciones.

La filmación pues fue continúa desde la entrada del público hasta el final de los aplausos cuando ellos se producían.

La reproducción de las cintas se hizo de varias maneras: en forma normal, de los dos cuadros. A alta velocidad, de los dos cuadros. Discriminación de apartes de la Ofelia Testimonio que a su vez se estudiaron: a alta velocidad. A baja velocidad. Cuadro por cuadro. Cuadros fijos. Secuencias fotográficas.

En contexto:

*Los picaron como cebolla...*

*Entonces fracasé con un chulavita*

(Existe el antecedente del efecto producido cuando el personaje de Ofelia en *La Guandoca* dice:

*- Me voy con uno del DAS.*

La situación en el momento en el cual se decía ese texto en la obra era para producir como de hecho pasó, una risa que podríamos de calificar de “crítica” y / o “negra”. (¿)...(?)

*¿El nombre del padre de mis hijos?*

*Enrique Domingo Ramos,*

*Domingo de Ramos Enrique.*

(Este texto fue escrito a propósito. Con él quise ver, casi manipular una acción – reacción, pues en nuestro contexto el Domingo de Ramos es una fiesta especial de gran significación

cultural religiosa en un pueblo que se considera con-sagrado, no con-sagrado, al Sagrado Corazón de Jesús.)

Estudio de momentos álgidos de la interacción dada durante la representación.

Conversación con una de las protagonistas.

Conclusiones:

No dejan de ser más que aproximaciones. Veamos algunas. Cuando se pasan a alta velocidad los Videos y se visualizan los comportamientos globales, “proceso de homogeneización” de los espectadores, es posible decir que en el primer cuadro, *Ofelia de Queiroz*, reina una cierta comodidad gestual, dada por el ritmo de la *Puesta en escena* en donde predomina el lenguaje ritmado, sincopado del decir de los versos de Pessoa, los silencios, la complicidad de las proxemias corporales o la disonancia de las mismas en el momento de la separación de los amantes. Pero todo bajo un armonioso desarrollo del conflicto.

Por el contrario cuando se pasa al cuadro de la *Ofelia Testimonio*, el cuerpo se incomoda, las relaciones entre los espectadores y entre los espectadores y el espectáculo se tornan conflictivas, expresándose en un continuo movimiento sincopado, como que algo incomoda en el asiento. ¿Cómo algo que no se quiere escuchar y / o ver?

Creo que aún me falta más trabajo en la visualización de los apartes que escogí como puntales para el estudio de los espectadores en la *Ofelia Testimonio* y que sacar conclusiones sería prematuro. Podría decir que existe una reacción evidente cuando se oye el nombre del padre de los hijos de la protagonista, muy sutil la respuesta y / o el comportamiento gestual, cuando se escucha la frase *los picaron como cebolla*, que se acentúa cuando se observa que la frase se encarna en el actor y al tiempo se presenta la imagen pictórica correspondiente. Un punto de “distensión” se da cuando dos espectadores, al parecer pareja, se interrelacionan al observar la acción – narración del viaje a Cartagena con los hijos de papi. La alusión al Tercer Reich es otro de los puntos críticos de “distensión” del conflicto principal.

Me voy a referir a la respuesta de una de las espectadoras y de su compañera en una de las representaciones de la temporada. La secuencia la denominé:

El abrazo de la solidaridad. El gesto como forma de expresión de una intención.

La secuencia se toma desde que se inicia la acción de la ida de la protagonista al cementerio a reconocer a su hijo.

La espectadora A, llora.

*Ofelia Contestataria.*

Poema musical en Rap.



**Film en la muerte de la madre de Buster Keaton** de Gilberto Martínez. (Colombia)

Estreno: marzo 20 de 2001.

Elenco: Diego Casas -Vicky Salazar.

Escenografía, maquillaje y luminotecnia: Casa del Teatro.

Vestuario: Margarita Patiño.

Video: Gilberto Martínez.

Director General y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Fábula: Un hombre en una mecedora espera. Una voz describe las acciones físicas durante su niñez, de la toma de un vaso de leche. Sabe la noticia de la muerte de la madre y debe ir al entierro. Durante la ceremonia se le desencadena un acceso incontrolable de risa.

Fue creada por que necesitaba demostrarme como afirma Taléns que “el cine y el teatro no son universos significativamente distintos, antes más bien, como lo que son, dos formas diferentes, específicas, de significar una realidad más común a menudo de lo que a primera vista parece”. Y continua Jenaro Taléns en el prólogo *A propósito de Film*: “Porque si el discurso fílmico ha conseguido afortunadamente, liberarse de la carga literaria propia de sus inicios, no hay que olvidar que lo que así se denomina, peyorativamente,



literario no es en absoluto una esencia irremplazable de la escritura, sino característica de una de sus etapas de desarrollo histórico (la que se inicia con las primeras literaturas burguesas en el Renacimiento y sí aún perdura es ante todo como arqueología no consciente) y que toda la obra de Beckett no es otra cosa que el intento de eliminarlo. «En el fondo de esta noche abovedada, ahí es donde estoy injertado, no comprendiendo lo que oigo, no sabiendo lo que escribo» dice la voz de *Relatos y textos para nada*. Parafraseando a Claes Oldenburg podríamos afirmar que la escritura beckettiana se esfuerza en neutralizar los significados, ya que los significados no se dejan expulsar...”

En mi caso los significados están tan presentes como los fragmentos de memoria de la violencia en la cual vivo sumergido, o porque no decirlo, en la cual me ha tocado desenvolverse.

El hombre de teatro trabaja con palabras e imágenes que quiérase o no, ya es un problema de cada cual, significan. Toda significación puede que, y de hecho muchas veces sucede, no sea buscada, denotada (podría ser la palabra); pero está en la memoria del otro ojo que observa. Por muy objetivo que pretenda ser, la subjetividad impregna cada uno de mis actos de creación.

Para este trabajo utilicé: VHS: FILM. By Samuel Beckett with Buster Keaton

Directed by Alan Schneider. APPLAUSE. New York \* London. 21 minutes

FILM. Samuel Beckett. Prólogo y traducción de Jenaro Taléns. Tusquets Editores. S.A.

Barcelona 1969 Grove Press Inc. 2a Edición: abril 1985. FANTASMAS EN EL

CEREBRO. V.S. Ramachandran y Sandra Blakeslee. Editorial Debate. Madrid. 1999.

ALBUM de dibujos de Peregrino Rivera Arce. Recuerdos de Campaña. Bucaramanga 4 de Enero de 1900. Museo Nacional de Colombia. Bogotá. 1999

Un aspecto de la VIOLENCIA. Alonso Moncada. Bogotá .1963

FOTOS de archivo particular. (Ver: Martínez, “Film en la muerte de la madre de Buster Keaton”, 2001:1-24 y 2002: 211-217)<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> Martínez, Gilberto, 2001, “En la muerte de la madre de Buster Keaton”, en: *Revista Teatro* No 20, Medellín, [s.n.] (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección hemeroteca. Publicación seriada).- 2002, en: *Teatro Alquímico*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT/A T253t).



**Tierra de nadie** de Jorge Díaz. (Chile)

Estreno: abril 17 de 2001.

Elenco: Diego Casas – Nelson Pérez.

Escenografía, vestuario y maquillaje: Casa del Teatro.

Pista sonora: Gilberto Martínez.

Director General y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Fábula: dos actores ambulantes, su relación y sus recuerdos.

Fue una *Puesta en escena* tradicional de un texto que se refiere a los actores ambulantes españoles. Ñaque se refiere a la compañía de ese tipo que consta solo de dos actores. El relieve se buscó a nivel de la actuación emparentada a todas luces con la comedia del arte. Se hizo especial relieve en la escena que se refiere a la tortura a la cual fue sometido uno de los personajes.



**Tengamos el sexo en paz** de Jacopo Fo. Versión de Darío Fo y Franca Rame. (Italia)

Estreno: julio 24 de 2001.

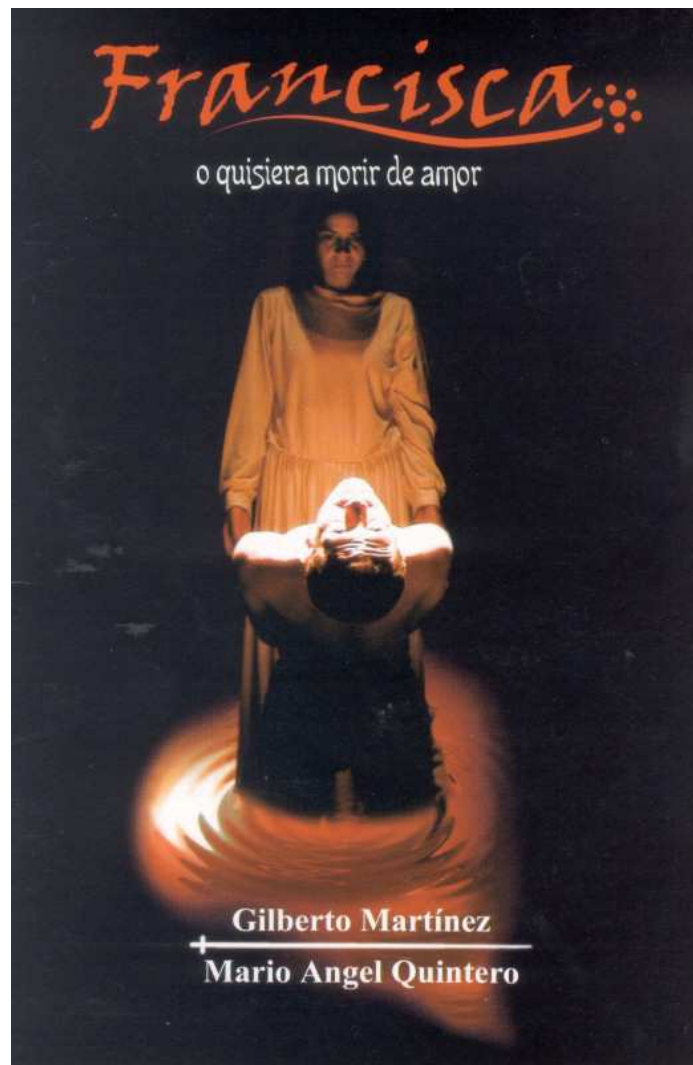
Elenco: Vicky Salazar. – Eduardo Cárdenas.

Escenografía, vestuario, maquillaje y luminotecnia: Casa del Teatro.

Pista sonora: aleatoria.

Fábula: Una actriz cuenta su versión de la relación de pareja de Adán y Eva. Asuma el papel de una experta en impotencia masculina, nos da una lección de orgasmo femenino y termina con la fabula de los tres deseos.

Es la creación artística de una obra que se inicia desde el primer enfrentamiento con el público, donde confluyen todos los elementos del hecho teatral, desde la escogencia del tema hasta su presentación y que permite comunicar, cuestionar e interpelar al público, relacionándose actriz y espectador en el acontecer cotidiano, con una temática tan contundente como es la del amor y la sexualidad.



**Francisca o quisiera morir de amor** de Gilberto Martínez y Mario Ángel Quintero. (Colombia)<sup>154</sup>

Estreno: abril 4 de 2002.

Elenco: Bertha Nelly Arboleda – Diego Casas – Gilberto Martínez.

Escenografía, maquillaje: Casa del Teatro.

Luminotecnia: Nelson Pérez.

Vestuario: Margarita Patiño.

Música: Darío Rojas.

Fábula: breve crónica de la vida de Francisca.

---

<sup>154</sup> Martínez, Gilberto-Angel Quintero, Mario, 2002, *Francisca o quisiera morir de amor*, Medellín, Edición Gilberto Martínez. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT A F818). En VHS y DVD.

Nació en una hacienda de campo llamada “Las Playas” (Actualmente la avenida la Playa entre Girardot y el Palo) En 1762 bautizada en la Iglesia de la Candelaria con el nombre de Maria Xava, después se conoce con el nombre de Maria Francisca Pascuala Javiera de la Santísima Cruz Arango y Ángel.

1769 - 7 años. Hace voto de castidad. Y promete “no manchar ni aún con el más ligero pensamiento el tálamo nupcial de sus desposorios”

1772 - 10 años. Se entrega a la penitencia y mortificación y promete no volver a comer carne en toda su vida, a no ser por obediencia. Usa cilicios los miércoles, viernes y sábados de todo el año y duerme en la desnuda tierra. Usa sandalias de rallo con las púas hacia las plantas y se oprime entre dos cruces claveteadas de puntas aceradas y bien ajustadas. Se confiesa cada 8 días y comulga dos días a la semana por orden de su Padre confesor, Padre Posadas.

1774 - 12 años. Domina los ímpetus de la ira. Alboreando la juventud la sorprende el Padre Arango leyendo una comedia, y lleno de intensa ira divina, le arrebató el pérfido libro y lo arroja a la candela en presencia de sus amigas y familiares. Después de esto agrega a sus ejercicios acostumbrados de cilicios, la dolorosa y sangrienta práctica de las disciplinas y azotes expiatorios. En la flor de la edad se le ofrece un ventajoso matrimonio y lo rechaza. Sufre tifo o tabardillo y le queda de por vida un vómito diario. A los votos de obediencia pobreza y castidad agrega no cometer jamás pecado venial.

1803 - A los 41 años, empiezan sus relaciones con el padre franciscano Fray Rafael de la Serna. Cuando por primera ocasión viene al confesionario del padre Serna, este le ordenó hacer una confesión general Y en este punto se inicia la obra...

Es el período en donde se instala la Inquisición en la Villa de la Candelaria...

Dramaturgia del texto Francisca o quisiera morir de amor.

Justificación.

Es evidente la justificación de la escogencia de un texto como el que presentamos a consideración para llevar a escena. Pero quizás razones más profundas nos han llevado a penetrar en la vida de la mujer que llevó el nombre de Francisca Xaviera Arango, y esas sean las que en última instancia nos incitaron a reflexionar sobre la condición de ese ser humano que tomó la determinación de querer morir de amor.

¿Hasta dónde hay una transferencia de personalidades entre Francisca y Fray

Rafael? Esta pregunta fue la que en última instancia llevó al planteamiento final de la pieza. Hace mucho tiempo escribí, para finalizar un corto artículo sobre teatro colombiano, que los verdaderos temas de una dramaturgia nacional están enmarcados en la rica y sugestiva historia de nuestro “mestizaje”. Y me di a la tarea como dramaturgo de indagar en nuestros libros de “historiografía”, aquellos hechos, anécdotas y / o cualquier acontecimiento que tuviera en su interior la teatralidad, la presencia de conflictos, de núcleos de desarrollo del entramado de una historia que debía de nuevo ser contada, aprehendida con los mecanismos propios del hecho teatral y por lo tanto develada. Y porque no, estudiar y manejar los resortes del actualmente menospreciado, Teatro documento.

En el caso que nos ocupa, el resultado de la indagación y estudio por más de cuatro años de la obra *Vida de Francisca de la Cruz – La Flor Divina del Valle de Aburrá*; escrita por Fr. Rafael de la Serna O.F.M. en 1808 – Preparada, anotada y prologada por Fray Gregorio Arcila Robledo O.F.M – en 1948 – en el cuarto centenario de los franciscanos en Colombia – 1950, impresa por orden de la Gobernación de Antioquia 1950, y luego el exorcismo hecho a una joven colombiana, presentado en programa televisivo en Abril de 1991 por la cadena ABC en el prestigioso programa 20/20, fueron los detonantes para iniciar la escritura y luego culminación de la obra: *La Portentosa Vida de la Sierva Francisca Xaviera de la Cruz y algunas Otras Escenas Inquisitoriales en la Villa de la Candelaria* ( Martínez, 2002:145-175)<sup>155</sup> y en la que se basa nuestra propuesta actual.

Teniendo como base el anterior trabajo convertí la obra en una especie de auto sacramental (o quizá oratorio), a contra voces, centrándome en el conflicto “amoroso” de la protagonista misma, considerando los relatos de su periplo religioso por el mundo como manuscritos antiguos en donde el entramado textual oculta niveles de significación más profundos, menos asequibles y aceptables socialmente. Me centré pues en el discurso confesional, asimilándolo como un ritual, en el cual subyacen pulsiones, la mayoría de ellas sexuales, que deben aflorar después de superados obstáculos y resistencias.

Pero la dramaturgia, estuvo altamente contaminada de un realismo crítico, tendencia sobresaliente en la primera versión y el conflicto amoroso, humano, enmarcado en el halo místico en el cual se mueven los protagonistas, seguía siendo secundario.

Al iniciar la práctica textual, la actriz y yo, sentimos que el texto – partitura

---

<sup>155</sup> Martínez, Gilberto, 2002, *Teatro Alquímico*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica C/T A T253t)

propuesto, carecía de algunos elementos fundamentales que le dieran más contundencia al tema tratado, vehiculizado en las figuras de Fray Rafael y Francisca. Y recurrimos a Mario Angel Quintero, Profesor de Idiomas y poeta para que escribiera sobre Francisca y nos diera su visión personal sobre la vida de esta mujer, como hombre y forjador de sueños. El resultado es el texto – partitura de la actual versión, que va hasta la escena de la preparación de Fray Rafael para la confesión de la protagonista, y que en nuestros procesos de *Puesta en escena* estuvo y está siempre en proceso de materialización escénica.

El proceso de *Puesta en relieve* necesariamente debe sufrir un enfrentamiento textico que lleve a una búsqueda de lo esencial, de una conciencia crítica y expresiva. El análisis del lenguaje dramático de esta especie de Auto Sacramental, debía ser referido a la tríada forma, contenido y significación expresiva. La palabra hecha acción significativa a través de las sensaciones (Estética). Debe intentarse una fusión y no un condicionamiento del texto literario, lenguaje verbal propiamente dicho, a los criterios escénicos o viceversa. El texto se enflora.

Enfrentamiento Textual. El trabajo contempló:

a) El estudio lingüístico (muchos apartes están escritos en un castellano arcaico).

b) Los niveles de percepción de los hechos sucedidos, vividos por los protagonistas y presentes en el libro que dio origen a la propuesta escénica, el de Francisca Xaviera, de Fray Rafael de la Serna, del Padre Arango y la visión que cruza transversalmente la historia, dada por Fray Gregorio Arcila Robledo, preparador, anotador y prologuista de la edición del libro sobre la Santa, “Flor Divina del Valle del Aburra”.

Enfrentamiento Contextual: a) Relacionado con la época y situación histórica concreta. Para ello se contó con una numerosa bibliografía.

b) Relaciones y entrecruzamientos con nuestro tiempo y nuestra situación existencial. Experiencias vivenciales y Evocaciones.

Todo análisis, interpretación y tratamiento del texto dramático se hace a partir de una práctica concreta que he denominado:

El hecho teatral como práctica textual.

Criterios generales del montaje.

Un criterio fundamental es considerar la Dramaturgia del texto y de la *Puesta en relieve* como un Auto Sacramental, del latín actus, acto, acción y sacramentum,

sacramento, misterio. Como una confesión general de Francisca Xaviera, de la orden tercera Franciscana, narrada por ella misma. Michel Foucault (1926-1984) en su *Historia de la Sexualidad* (Ver: Foucault, “La voluntad del saber”, 1976, “El uso de los placeres”, “La inquietud de sí”, 1984)<sup>156</sup> afirma que tales relatos místicos, que fueron escritos a petición de los confesores, adquieren las características del discurso confesional. Por tanto pueden interpretarse como el campo de acción de dos poderes: el del confesor y el de la confesada. Otro criterio es el de que La Confesión General de Francisca, es una “narración de amor”, una peculiar forma de amor que es ritual y mística, lo que hace que esa experiencia sea una experiencia viva y fecunda. La pulsión erótica sacralizada, vehiculizada en palabras, gestos, visiones y posesiones. Francisca a través de sus manifestaciones de amor se enuncia a sí misma, se hace sujeto, arte y parte del amor que se transfigura, a través de un mecanismo de sublimación. El deseo amoroso transforma el cuerpo del yo amador en nombre o espacio ocupado por el amado y / o se encarna en los “demonios” que se oponen a su sentimiento amoroso. Esa transformación parte de la idea de que, a través del dolor, del aniquilamiento del cuerpo se consigue el amor de Dios y por el poder erótico desencadenado “hacer el amor” a Dios. Pero no menos importante ha sido la concreción de la figura de Fray Rafael, quien en más de una ocasión se nos aparece como el protagonista-antagonista de la relación amorosa.

Algunas reflexiones acerca del ascetismo y el misticismo.

Como autor y director general de la obra esta temática se constituyó en una obsesión y concordante con mis principios generales de *Puesta en escena*, revisé la literatura no solo desde el nacimiento de las palabras y sus particularidades, sino que me adentré en el profuso campo de las experiencias místicas de personajes similares a Francisca y Fray Rafael.

¿Fueron Francisca y Fray Rafael unos ascetas? ¿o unos místicos? ¿o como encontré en la mayoría de mis estudios de otros protagonistas, una mezcla de hechos en los cuales las tendencias deben ser demarcadas para poder ver con claridad crítica y develadora el proceso dialéctico que se da en el accionar de la relación del hombre con el pensamiento

---

<sup>156</sup> Foucault, Michel, 1976-1984, *Historia de la sexualidad*. Disponible en línea en: [www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/681.pdf](http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/681.pdf) - [PDF] **La voluntad ...** texto: historia de la sexualidad ii. **el uso de los ...** /Foucault/foucaulttexto.pdf  
Foucault, Michel -História de la sexualidad - **La inquietud de si ...**  
[www.4shared.com/office/.../Foucault\\_Michel\\_-Histria\\_de\\_la.htm](http://www.4shared.com/office/.../Foucault_Michel_-Histria_de_la.htm)



religioso y su inevitable, al parecer, pulsión de trascendencia ?

El ascetismo se caracteriza por ser voluntario. Su finalidad es obtener la salvación del alma. El asceta es por esencia y presencia un egoísta que busca el bien para sí mismo, no practica el bien por amor, sino por conveniencia; no puede llorar de contrición sino temblar de atrición.

La fase inicial de la vida de Francisca podemos decir que se reduce a actos de voluntad, de renunciar a su peculiar condición humana, sin un claro objetivo filosófico, o de un mínimo razonamiento, y que sin lugar a dudas fue patrocinado a ciegas por sus padres y su primer confesor el padre Arango.

Si nos atenemos a otros ejemplos podemos afirmar que la mayoría de los estudiados se inician en el ascetismo y, cuando su espíritu se torna sensible, se convierten en místicos. “El místico ama, contempla y no reflexiona; no piensa en su salvación por interés, sino en la fusión con el amado; no se preocupa de la conducta y se entrega por entero al sacrificio de la personalidad.... El estado místico se presenta a título de anormalidad psíquica y fisiológica: va saturado de sentimentalismo y exige un recogimiento interior que se siente en el alma cual si tuviera otros sentidos que sustituyen a los externos”. (Ver: Méndez Bejarano, “Capítulo XIV. El siglo de Oro. V El misticismo y los místicos.” 1927:181)<sup>157</sup>

Este tipo de citas las acogimos con el cuidado que ellas merecen cuando se trata de cuestionar los hechos humanos y tratar a los personajes de una manera maniquea, más propia de nuestra ideología que de la situación dramática concreta en la cual están sumergidos.

Consideramos mas bien, la subjetividad de Fray Rafael y Francisca, como inmersa en Estados Alterados Conciencia, no como seres anormales psíquicamente, lo que daría un sesgo de parcialidad ideológica, reduciendo los márgenes del imaginario del arte en donde «las emociones precisamente son aquellas experiencias subjetivas que tienen un campo de realidad que va mucho más lejos del que puede abarcar el lenguaje sintáctico». (Josep M. Fericgla. El sistema dinámico de la cultura y los diversos estados de la mente humana. Bases para un irracionalismo sistémico. Cuadernos de Antropología. Edit. Anthropos. Barcelona. Marzo de 1989).

---

<sup>157</sup> Méndez Bejarano, Mario, 1927, “Capítulo XIV. El siglo de Oro. V El misticismo y los místicos.”, en: *Historia de la filosofía en España hasta el siglo XX*. Disponible en línea en: [www.filosofia.org/aut/mmb/index.htm](http://www.filosofia.org/aut/mmb/index.htm). Consultada el 2 de febrero de 2001.

Nuestra culturización de la obra, fundamentalmente, se hizo a partir de la categoría de subjetividad, si consideramos que la cultura en y de Francisca y Fray Rafael fue la proyección de su mundo subjetivo en interrelación con su época.

“Durante el Renacimiento, las experiencias místicas fueron evidentemente actos penitenciales y ascéticos, con notables pruebas de santidad. No se excluye de esto, mortificaciones corporales, mutilaciones, aislamiento, enfermedades crónicas debido a la inanición. En estos casos, muchas veces se habla de la utilización de algunos instrumentos con los cuales se mortifica el cuerpo, a saber, coronas de espinas, coronas de hierro en la cabeza, cuerdas que se atan alrededor del cuerpo, clavos con los cuales se hace sangrar el cuerpo, quema de los órganos genitales. A esto se debe agregarse el ayuno. Mediante el ayuno las mujeres renunciaban a la comida y los santos a sus bienes. Estos ayunos se prolongaban generalmente durante 40 días, con la finalidad de producir innumerables sufrimientos psicológicos y físicos.” (Ver: Martinic Drpic, “El Misticismo...” ,1999: párrafo 8)<sup>158</sup>

El cuerpo se iba descomponiendo de tal manera que se suspendía la menarquía y los ciclos menstruales y así la virginidad escogida por la mujer religiosa consagrada a Dios se reafirmaba en un cuerpo asexual que se conseguía mediante la inanición.

Las similitudes o diferencias pueden ser confrontadas con y en el texto de nuestra obra.

Género o géneros en los que busca inscribirse la propuesta.

¿Un auto sacramental y / o un oratorio a contra voces? Un Oratorio, concebido como un género histórico cuyo tema es sacado del Viejo o Nuevo Testamento o hagiográfico, historia de una vida ejemplar desde el punto de vista religioso que consta de cuatro tipos de personajes, un recitante generador de la laude narrativa, que relata la historia y sirve de enlace entre los personajes históricos y los personajes de ficción, y el coro que encarna la masa. Cumple una doble función el de contemplativa (alabanza) y activa como conciencia ética.

Conceptos y prácticas del y sobre el espacio escénico.

---

<sup>158</sup> Martinic Drpic, Zvonimir, 1999, “El Misticismo en el tránsito del Medioevo al Renacimiento: Sor Doménica del Paraíso de Florencia”, en: *Cyber Humanitatis*, No 11, Invierno. Chile, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Disponible en línea en: <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewArticle/9221/9240>. Consultada el 3 de febrero de 2001.

El espacio escénico como una cruz.

Acerca del espacio escénico diseñado para francisca.

Surge la idea durante un ensayo e inmediatamente me remito a mis experiencias. Me viene a la memoria la escenografía de La Guandoca, no por su similitud espacial sino más bien por la significación que ese símbolo ha adquirido en mis montajes; y los recursos escenográficos que en La Historia del Soldado de Stravinsky – Ramuz, versión del Norderlands Dans Theater - 1983 -, utilizó Jirí Kylián, al diseñar compuertas en el piso de la escena por donde emergen elementos relacionados con la acción dramática.

En nuestro caso era evidente que el grupo y la práctica textual tenían que hacerse cargo de la concepción escenográfica, y es por eso que acudimos a nuestras experiencias y a las de aquellos que de una u otra forma han manejado y teorizado acerca del espacio teatral.

Me apoyo en Josef Svoboda (1920-2002) cuando en el discurso de investidura como doctor honoris causa en la Universidad de Michigan en 1984 aclara que la escenografía perfecta es aquella que se diluye en el espectáculo, hasta el punto de que el director y los actores la sienten como necesaria, como único espacio dado para expresar el significado de la obra.

“La Forma más que una colección de indicios, es una producción interna que da sentido a estos indicios.” (Ver: Ninio, “Cómo el cerebro da forma a la imagen”, 1998:29-35)<sup>159</sup>

Desde el mismo momento en que empezamos a mover la pieza en el espacio de la cruz, las áreas lumínicas de trabajo se fueron configurando, la zona del INRI, el área del altar, la central del ritual, de la base, de las alas diestra y siniestra, y se dieron nuevas directrices sobre la relación espectador – espectáculo. Hubo la necesidad de crear una nueva dramaturgia del espacio, en donde la particular economía de los medios fuera su principal característica. Cielo, tierra, y submundo se hicieron practicables materiales de la acción dramática.

Los ensayos se convirtieron en un verdadero laboratorio visual en donde como espectador y situado en diferentes lugares de la escena, trataba de resolver las diferentes perspectivas y coordenadas cartesianas que la creación escenográfica proponía, al mismo

---

<sup>159</sup> Ninio, Jacques, 1998, “Cómo el cerebro da forma a la imagen”, en: *Mundo Científico*. No 188, Marzo. Barcelona, Fontalba (extinguida).

tiempo que se imponía una pronta y adecuada propuesta lumínica.

La base gestual de la actriz en determinados momentos, fue violentada, hasta el punto de proponerle un eje central, el cuerpo sentado, de donde emergen el torso y la cabeza que debían originar un movimiento de rotación pautado llegando a extremos límites de extensión y flexión, de tal manera que pudieran ser vistos desde cualquier punto de la platea, si así puede considerarse la espacial y especial distribución de los espectadores. Se propusieron movimientos generados en diagonales, a veces mínimas inclinaciones del punto de fuga corporal, con el fin de resolver las diferentes percepciones tridimensionales del espectáculo escénico.

La música.

Darío Rojas ha sido nuestro compañero durante este largo y hermoso viaje. La pauta general sobre la música fue establecida mediante el estudio del texto y contextos, pero siempre buscando que los elementos del espacio teatral formaran un todo y que la utilería, otros objetos y sonidos emitidos durante la representación, fueran los instrumentos fundamentales de la partitura musical la cual fue meticulosamente cronometrada en el tiempo y en el espacio de la acción dramática en donde se articulan los signos escénicos. Especialmente relevantes son la presencia de un efecto musical al pedirse la presencia de Dios para poder iniciar la representación; la acción caracterizada por un diálogo musical entre Francisca y Maria de las Nieves, la utilización de los pasos del actor y de un instrumento popular “el palo de agua” en la acción del río y el canto gregoriano en la escena del ayuno y flagelación de Fray Rafael.

El músico puede dar forma a un material sonoro dúctil, esculpirlo, moldearlo; en definitiva, puede componer el sonido. “Edgar Varèse se negó a reducir la forma musical a lo que llamaba esquema formal: para él la forma no era un molde, sino más bien la resultante del tratamiento musical que se iba produciendo a través de la obra. Estas concepciones llegaron a su punto álgido, casi al borde lo informal, con la *moment – form*, propuesta por Karlheinz Stockhausen, donde la génesis de la forma está ligada al «misterio del instante.” (Ver: Risset, “¿Tienen forma la música y los sonidos?” ,1998: 73-77)<sup>160</sup>

Orientación general sobre la dirección de actores

---

<sup>160</sup> Risset, Jean Claude, 1998, “¿Tienen forma la música y los sonidos?”, en: *Dossier el origen de las formas*, Mundo Científico, No 188, Marzo, La Recherche: versión en castellano.

Soy un director de actores. Como premisa no creo en personajes “a priori”, creo en la construcción paulatina de un personaje a partir de la persona-actor en Situación dramática. Yo no soy una flor, “me enfloro”. El lenguaje de la vivencia es un caminar por dentro, es un lenguaje hermenéutico. Aclarador del propio ser, del sentido de vida. Es experiencial. Es decir, es propio del que tiene la experiencia. No es transmisible, inmediatamente, en conceptos o ideas, pero si expandible, porque en su inmediata relación, trabaja con lo sensible, impacto inmediato, e instiga a reflexionar, impacto tardío. Responde a una percepción de la realidad a modo del artista o del místico. Es cíclico en cuanto vive y se mueve en la experiencia. Es cierto. No necesita hacerse creíble, pero es verosímil. El mismo dice en sí mismo todo lo que tiene que decir, en su producción inmediata. Este lenguaje expresión de vivencias reposa en un ser personal.

Planteamiento de ejercicios físicos en situación.

Reconocimiento personal, lenguaje cotidiano, vivencias y reconocimiento del ser en situación (Improvisaciones), lenguaje extra-cotidiano. Se parte de adquirir el dominio físico necesario para vencer las resistencias que puedan presentarse en el curso de la acción dramática. Son ejercicios en donde la voz se corporiza. La Voz corporeizada. A su vez estos ejercicios van siendo ejecutados con base en “asociaciones” o “evocaciones”.

Desarrollo de la Memoria Emocional e incorporación de la misma en “nodos” de actuación. “Momentos de verdad”. El actor “se desnuda” en un acto de transgresión a través de técnicas de desplazamiento, transformación y sublimación.

Ejercicios de Voz con imágenes en conflicto y con base en la técnica de Emisión de voz sin sonido y “asociaciones”, desarrollada y en vías de desarrollo, en la Casa del Teatro, por Gilberto Martínez.

Planteamiento General de la obra. Consecución del Gestus fundamental. Ritmo. De los Gestus Específicos.

Confrontaciones con público.

Este es un proceso dialéctico y dinámico en donde se entrecruzan los niveles de desarrollo de la propuesta actoral y que depende del objetivo de cada sesión de ensayo, de acuerdo al análisis de lo obtenido en ensayos anteriores

Algunos ejercicios.

El inicio de la obra lo denominé: animal herido.

Francisca al final de su vida. El cuerpo en posición fetal, inicia su movimiento en el campo dialéctico entre el cielo y la tierra. El brazo derecho y la mano inician su periplo espacial y los dedos se desplazan lentamente, hacia el cielo, mientras, el brazo y los dedos de la mano izquierda se afierran a la desnuda tierra. El resonador vocal debe fijarse desde el primer fonema y variarlo de acuerdo al ritmo con el cual las diferentes partes del cuerpo se van desplazando. Texto: Los restos de una fábrica de virtud, arrojar los restos de la vida, recostar los restos de la tierra sobre la desnuda tierra para fabricar desechos de virtud ¡Quisiera morir de amor!

¿Cuánto hay en la biografía de Francisca que pertenece a los ensueños de Fray Rafael?

Improvisación. Un Violinista ciego que se enamora de una bella muñeca de nieve y se acerca a tocarle una melodía, fiel expresión de sus sentimientos. Su contacto llega a ser tan intenso, que la llama de su pasión la va derritiendo.

Utilización de vivencias.

La posición de Francisca antes de iniciar su confesión general. Acostada con los ojos muy abiertos mira a un punto lejano intensamente. Los músculos de la cara no expresan nada, no hay tensiones, ni flacidez exageradas. Sus pies por el contrario, cuelgan con sus dedos extendidos.

Para conseguir esta propuesta inicial de esa particular acción, la actriz me cuenta que evocó la muerte de su madre. Ella recuerda como si fuera hoy que la impresionó la mirada constante que su madre dirigió durante dos días previos al deceso, a su padre. Ella había expresado a sus hijos, la angustia que le producía pensar en dejar solo a su esposo



**Deliquios del amor y la locura** de Gilberto Martínez. (Colombia).

Estreno: marzo 12 de 2004.

Elenco: Gloria Tobón – Gilberto Martínez.

Escenografía, vestuario y maquillaje: Gilberto Martínez – Gloria Tobón.

Luminotecnia y pista sonora: Gilberto Martínez.

Dirección general y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Fábula: Recuerdos del funeral del abuelo de un “promotor de modelaje”, asociados con el suicidio de una modelo.

Esta es una muestra de lo que yo llamo las dramaturgias inconclusas, o sea, todos aquellos temas que de una u otra forma no lograron llegar a escena por sí solos. En este montaje yo trato de unir una serie de vivencias personales y de historias que conozco. La línea temática es la muerte. A raíz de la noticia del suicidio de una modelo ocurrida hace dos años en el sector de El Poblado de la ciudad de Medellín, asocio vivencias de mi pasado y reflexiones acerca del suicidio como acto voluntario del ser humano.

Con mi actuación relievó el teatro de la iteración aquel que hace que el “yo” se disuelva en el “otro” sin dejar de serlo. A los ojos del espectador se configura “el personaje”.

“El teatro de la repetición se opone al teatro de la representación, como el movimiento se opone al concepto y a la representación que lo remite al concepto” (Deleuze<sup>161</sup>, 2006, citado por Sarrazac, 2011: 92).

*Deliquios del amor y la locura.* (Martínez, 2002: 265-285)<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> Deleuze, Gilles, 2006, “Diferencia y repetición”, citado por: Sarrazac, Jean-Pierre, 2011, *Juego de sueño y otros rodeos*, México, Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato: CONACULTA: Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados.

<sup>162</sup> Martínez, Gilberto, 2002, “Deliquios del amor y la locura”, en: *Teatro Alquímico*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT/A T253t).





**Las buenas intenciones** de Mario Angel Quintero. (Colombia).

Estreno: agosto 29 de 2004.

Elenco: Mario Angel Quintero.

Escenografía, vestuario, maquillaje y luminotecnia: el autor.

Director General y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Fábula: *Las Buenas Intenciones* empezó como un marco criollo para dos cuadros sacados del *Misterio Bufo* de Darío Fo. La idea era elaborar introducciones a los dos cuadros (el Zanni del Hambre y Bonifacio VIII) para que se entendiera el contexto desde donde nacieron. El resultado es una obra colombiana que utiliza la historia de la Edad Media para hacer un comentario juglaresco acerca de nuestros tiempos. Para crear el gran tapiz, primero del mundo del juglar y segundo de los movimientos del poder en el medioevo, un actor representa doce personajes principales y más de quince de reparto.

Esta obra contribuye a la tradición del juglar moderno, utilizando anacronismos, gags, escenas líricas, “grammelot”<sup>163</sup>, y una ironía creada por nuestro vivir diario que apunta a darnos la oportunidad de reírnos de nuestra propia Edad Media. Se ha intentado

<sup>163</sup>“Grammelot significa, precisamente, juego onomatopéyico de un discurso, articulado en forma arbitraria, pero que es capaz de transmitir, con ayuda de gestos, ritmos y sonoridades particulares, un discurso completo.” (Fo, Darío, 1998, “Hablar sin palabras”, en: *manual mínimo del actor*, (pág. 107), Navarra, Hiru, S.L. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica R/T Fo M294).

utilizar un mínimo de artificio teatral moderno para apoyarnos aún más en las habilidades evocativas de la actuación.

La obra está dividida en dos partes. La primera, El Juglar, nos relata las condiciones de vida de los juglares del medioevo, con un enfoque especial en su relación con su entorno social. La segunda, Las Buenas Intenciones, cuenta acerca de la creación del Papado, y en particular de la vida de dos Papas, Celestino V y Bonifacio VIII, y sus relaciones con el poder

*Las buenas intenciones* por Mario Angel Quintero

Estructura

I. El Juglar

A. Introducción

1. Un comediante muerto de hambre

2. Su madre la iglesia

a. como ocurrió

b. ejemplo de teatro grotesco (Cristo en la cruz)

3. Sus herramientas

a. lo cotidiano

i. explicación medieval (se empieza el contraste)

ii. lenguaje alto y bajo

iii. ejemplo del presente (las cinco palabras)

b. burla del poder temporal de la iglesia

i. contexto medieval

ii. no como hoy (una monja en carro viejo)

c. la necesidad de unas noticias honestas

i. ejemplo de noticiero medieval

ii. el problema de comentar

Información indirecta (malicia)

El recurso del gramelot

d. la empatía

i. el sufrimiento compartido

B. Zanni muerto de hambre

## II. Las Buenas Intenciones

### A. Las dos iglesias

1. introducción
2. Cristo y Pedro

### B. La iglesia Pobre

1. El triste martirio de Celestino V
  - a. quien era
  - b. lo convierten en Papa
  - c. a los cinco meses lo convencen a renunciar
  - d. lo detienen
  - e. se escapa
    - i. la huida por el bosque
      - ii. la muerte de Camilo Torres
      - iii. misteriosamente se salva (la gracia)
      - iv. lo vuelven a detener
      - v. escena de Celestino rezando antes de la muerte

### C. La iglesia Rica

#### 2. El triste martirio de Bonifacio VIII

- a. su vida (el poder temporal)
- b. su coronación
- c. su trato de Celestino
- d. Jacopone y Dolcino
- e. Palestrina
- f. si lo tuviéramos hoy
  - i. su discurso sobre subversivos
  - ii. su discurso sobre el condón
- g. su miserable derrota y muerte

### C. El Cuadro de Bonifacio.

Libreto de las *Buenas Intenciones* de Mario Angel Quintero (<sup>164</sup>)

---

<sup>164</sup> Angel Quintero, Mario, 2004, *Las Buenas Intenciones*. (Biblioteca Gilberto Martínez. Archivo personal. Signatura topográfica por radicar)



**Arlequino en una comedia al improviso** de Gilberto Martínez. (Colombia).

Estreno: noviembre 5 de 2004.

Elenco: Elizabeth Cárdenas Sánchez - Tatiana María Arango Parra - José Alfonso Pacheco Pedroso.

Escenografía, vestuario y maquillaje: el grupo – Omaira Rodríguez.

Luminotecnia: Gilberto Martínez.

Pista sonora: Gilberto Martínez.

Dirección General y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Fabula: Tres episodios: Presentación y relación de Arlequino con Colombina y Minerva, diosa de la guerra, quien lo busca para reclutarlo.

Algunos otros esbozos de Puestas en relieve. Itinerario de un modus operandi. La escritura de esta obra obedeció a la necesidad que tenía de enfrentar un texto con los alumnos de la Escuela de Actores del Pequeño Teatro que funciona en la ciudad de Medellín. Como parte fundamental de los Actos de habla, la búsqueda de un lenguaje géstico adecuado enmarcado en un proceso de sentido y significación. La obra se escribió para ser interpretada por tres estudiantes.

El proceso de trabajo.

Clases prácticas: Ejercicios con la profesora Marta Villada.

Personajes y características de los personajes de la Comedia del Arte.

Clases teórico - prácticas:

Culturización sobre la época y sobre la Comedia. Lectura de “canovachos”

Escogencia y escritura preliminar del texto considerado como una “partitura”.

*Puesta en relieve.*

Lecturas del texto y determinación de los diferentes grados de dificultad.

Énfasis en la articulación de la fábula.

Determinación de las líneas de acción.

Determinación del espacio – tiempo - ritmo

Procesos simultáneos – a veces alternos y / o fragmentados.

El texto espectacular se escribe en el accionar de la práctica.

Escritura del texto del espectáculo en su confrontación con los espectadores.

Bases metodológicas.

Consideré que todo el trabajo que realiza el actor para construir la arquitectura (engrama) de su presencia escénica, es lo que constituye el llamado proceso pre-expresivo. El trabajo sobre y en ese proceso pre - expresivo concomitantemente con la *energía*, es lo que va a permitir los momentos pre – expresivos como momentos umbrales, en el campo de las improvisaciones, que al realizarlas explicitan comportamientos, actitudes y acciones, a veces imprevistas, que contribuyen a la creación de una polisemia de significados dentro de la matriz gestual de una situación concreta o un personaje.

Ejemplo de todo eso puede dar nacimiento a los *lazzi* como: micro-acciones “casi siempre desligadas de la estructura general de una acción y por lo tanto con un efecto centrífugo respecto de ellas” (Marotti, Feruccio, 1976:117, citado por Marco De Marinis. 1997:249) <sup>165</sup>

*Lazzi*. Acción fulgurante que simbólicamente concentra, al ejecutarlo, todo su sentido y significación.

Aprender a desaprender para expresar.

Cotidiano – extra-cotidiano – cotidianidad de la extra-cotidianidad

Extra-cotidianidad (*lazzi*) en la acción concreta, si se considera necesaria en su

---

<sup>165</sup> Marotti, Feruccio, 1976, “Intervento” in, AA.VV., citado por De Marinis, Marco, 1997, *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatralogía*, Buenos Aires, Galerna. (Biblioteca Gilberto Martínez Arango. Signatura topográfica T/F M339).

significación y su densidad expresiva.

Línea cotidiana de lo extra-cotidiano – “perfección”. seriedad

Línea extra-cotidiana de lo “imperfecto” – comicidad

En la práctica. Arlequino patalea y no quiere ir a la guerra. En el otro extremo del escenario Minerva trata de reclutarlo. El actor se lanza, hace una pirueta y toma los pies de la Diosa. La técnica del salto es “perfecta”. El actor ha aprendido a hacerla en el entrenamiento pre-expresivo. Estudiada la situación se llega a la conclusión de que no hay efecto cómico en esa acción “perfecta”. Es necesario un “lazzi” que haga que se ilumine la incapacidad de Arlequino para lograr una efectiva y positiva respuesta de Minerva (es una de las características sociológicas de Arlequino) y se realiza de nuevo la acción. El actor hace el salto pero esta vez no agarra las piernas de Minerva, sus manos se desplazan en el aire y casi cae fuera del escenario. El efecto cómico significativo, se consigue.

Línea cotidiana pre-expresiva, entrenada: “perfecta”, “seria”, “elegante”.

Momento del *lazzi*: línea expresiva extra-cotidiana. En la acción: línea cómica “inelegante”.

Esta obra sufrió una transformación cuando es llevada a la escena con dos intérpretes. Eso exigía un nuevo enfrentamiento, especialmente cuando uno de los actores es un “viejo” integrante de Casa del Teatro. Un Arlequino que pone en evidencia su edad y su experiencia vital. Es entonces cuando escribo: “Mi Arlequino vive en un mundo mental en donde la moralidad creada por los hombres y sustentada en los conceptos de pecado y culpabilidad, premio y castigo, sucio y limpio, bello y feo, no existe para él. No es una persona propensa a pecar o pecadorizo, obedece a sus necesidades primarias escabullendo el busto con habilidad para poder sobrevivir en un mundo que lo acecha y lo conmueve. En ningún momento es un depravado o un sinvergüenza. Es ni nada más ni nada menos que Arlequino, quien para ser juzgado como uno más, no hay normas y a pleno pulmón en el escenario, exige el derecho al pataleo.” (Martínez, “Cercanías y Lejanías de la Comedia del Arte y Arlequino en una comedia al improviso”, 2007:69)<sup>166</sup> Algunos espectadores vieron esta versión como “una clase de teatro”, en donde, el cuadro final sobre el adiestramiento del Zanni Arlequino, era el más impactante por su contenido político y antibelicista.

---

<sup>166</sup> Martínez, Gilberto, 2007, *Cercanías y lejanías de la Comedia del Arte y Arlequino en una comedia al improviso*, Medellín, [s.n.] (Biblioteca Gilberto Martínez signatura topográfica CT/F C412c 2007).



**Arlequino en una comedia al improviso.** (Versión para una actriz y un actor) de Gilberto Martínez.

Agosto 22 de 2007.

Elenco: Diego Casas – Tatiana María Arango Parra.

Con este trabajo, que sigue los lineamientos investigativos sobre la Comedia del arte que inicié con la primera versión se participó en la IV Muestra de Teatro Internacional dirigida por la Corporación “Alas” Cultural (Colón. Argentina)



**Nuestros Mil/agros Bufos** de Gilberto Martínez. (Colombia)

Estreno: agosto 23 de 2005. (Grupo estudiantes de la Escuela del Pequeño Teatro de Medellín.)

Elenco: Juliana Arroyabe Velásquez – Jesús Eduardo Domínguez Vargas – Diana María Montaña Vargas – Isabel Cristina Mosquera López.

Escenografía, vestuario, luminotecnia: Grupo de estudiantes de la Escuela – Gilberto Martínez.

Máscaras y maquillaje: Grupo de estudiantes – Omaira Rodríguez.

Pista sonora: Gilberto Martínez

Músico: Jesús Eduardo Domínguez Vargas.

Versión de algunos cuadros de *Misterio Bufo* de Darío Fo y *Puesta en relieve* del cuadro original del *Milagro en la piscina de Betsaida*.

Acerca del trabajo

Varios aspectos se tuvieron en cuenta: a) acercar al estudiante al mundo de la comedia y su significado b) el enfrentamiento con el texto teatral como un “cañamazo” y de ahí partir a la creación de la teatralidad c) creación de personajes a partir de la práctica de y en la situación dramática d) engramación de la misma.

Comedia. Del griego *komedia* que a su vez deriva de *komos*. El *komos* era el desfile y la canción ritual en honor a Dionisos. Dice Aristóteles: "Tanto la tragedia como la comedia fueron en un principio improvisaciones: la primera, de los que entonaban el



ditirambo; la segunda, de los que entonaban los coros fálicos..." La comedia en efecto tuvo su origen en las fiestas religiosas que, en ocasión de la vendimia, se celebraban en honor de Dionisos. En ellas se realizaban procesiones o paseos burlescos de los vendimiadores disfrazados, quienes llevaban en triunfo el falo, símbolo de la generación y de la fuerza productiva de la naturaleza. En estas procesiones se entonaban cantos fálicos caracterizados por la *parresía* (libertad de lenguaje), que habría de dar su sello a la comedia antigua. Esta comitiva de enmascarados, *komos* o *faloforia* divertía con improvisadas y procaces burlas, generalmente personalizadas, al público que la acompañaba. Se ignora todo acerca de la evolución que transformó este desfile en la comedia, tal cual la conocemos a través de Aristofanes. A partir del siglo VI antes de Cristo toma una forma precisa similar a la tragedia. Tradicionalmente se la ha definido por tres criterios: los personajes son de condición simple, el desenlace es feliz y busca provocar la risa del espectador. Para Aristóteles la comedia, por ser "una imitación de hombres de calidad moral inferior", no se nutre de fondo histórico o mitológico. Se consagra a la realidad cotidiana y prosaica de la gente simple de ahí su facultad de adaptación a todas las sociedades, la diversidad infinita de sus manifestaciones y la dificultad de desarrollar una teoría única. Su desenlace, no deja desencantados, cadáveres o víctimas, sino que casi siempre desemboca en un final optimista (matrimonio, reconciliación, reconocimiento). La risa del espectador a veces es de complicidad y otras de superioridad. La comedia vive de la idea repentina, de los cambios de ritmo, del azar y de la inventiva dramática y escénica.

Comedia (alta y baja). Distinción según la cualidad de los procedimientos cómicos. La comedia baja utiliza procedimientos de la farsa, de lo cómico visual (gag, slapstick humor, palizas), mientras que la alta o gran comedia utiliza sutilezas de lenguaje, alusiones, juegos de palabras y situaciones "intelectualmente agudas". La *Comedy of Humours*, cuyo origen se atribuye a Ben Johnson, autor de *Every Man is his Humour*, es el prototipo de la alta comedia encargada de ilustrar los diferentes sentidos de humor de la naturaleza humana.

Comedia antigua-comedia nueva. La comedia antigua es la de Aristófanes (siglo V antes de Cristo). Derivada de los ritos de fertilidad en honor a Dionisos, es a menudo violenta, obscena y grotesca. El coro jugaba un rol dramático esencial. Con Meandro (siglo IV antes de Cristo) aparece la comedia nueva: ésta describe la vida doméstica, recurre a

situaciones y caracteres estereotipados. Es la precursora de la comedia de caracteres y de costumbres.

“La comedia literaria de sátira política, peculiar de Atenas, conocida como Comedia Antigua, que tuvo su más eximio cultivador en Aristofanes, terminó con la caída de aquella ciudad. Esparta, vencedora, impuso a su vencida rival, el rígido gobierno de los Treinta Tiranos, que en poco más de un año sofocó todo hábito de libertad. Más tarde reemprenderá Atenas la lucha contra Esparta, pero esa lucha señala el fin de la solidaridad helena. La Comedia posterior—la Media y la Nueva—es un producto y un reflejo de las nuevas condiciones espirituales. Obligada a procurarse otros temas que no fueran los asuntos atenienses, los encontró en los problemas generales de la sociedad y, sobre todo, en la vida doméstica. Abandona la sátira personal, característica de la de la comedia aristofanesca, y se desprende del coro, para ser eminentemente una representación cómica de la vida y de las costumbres ciudadanas privadas y, en general, de los casos ridículos, de las debilidades y los vicios de la humanidad mediocre.” (Plauto. Comedias. Edit. Porrúa México 1998)

Commedia dell'Arte. Se llamó primeramente *commedia all'improvviso*, *commedia a soggetto*, *commedia di zanni*, o en Francia y otros países, *Comedia Italiana*. Es solamente en el siglo XVIII cuando esta forma teatral, que existe desde mediados del siglo XVI, toma el nombre de *Commedia dell'Arte*. Consiste a la vez en el arte, la competencia, la técnica y el aspecto profesional de los actores. La *Commedia dell'Arte* se caracteriza por una creación colectiva de actores que elaboran un espectáculo, improvisando gestual y verbalmente a partir de un boceto no escrito de antemano por un autor y siempre muy breve (indicaciones de entradas y salidas y sobre las grandes articulaciones de la fábula). Los artistas se inspiran en un asunto dramático, tomado de la comedia (antigua o moderna) o inventando. El esquema rector del actor (el guión) se obtiene tomando en cuenta el *lazzi* (indicaciones sobre la interpretación de escenas cómicas) característico de su rol, y la reacción del público. Los actores agrupados en compañías homogéneas, recorrían Europa actuando en salas arrendadas, en plazas públicas o para un príncipe que los contrataba. Mantenían una gran tradición familiar y gremial. Representaban una docena de tipos fijos, los cuales se dividían a su vez en dos "partes". La parte seria comprende las dos parejas de enamorados. La parte ridícula consiste en ancianos cómicos (*Pantalone* y *Dottore*), el *Capitano* (producto del *miles gloriosus* de Plauto), los criados o *Zani*: éstos de nombres muy diversos

(Arlecchino, Scaramucia, Pulcinella, Mezzottino, Scapini, Coviello, Truffaldino) se distribuyen en el primer Zani (criado astuto y espiritual que conduce la intriga) o en el segundo Zani (personaje ingenuo e inculto). En la parte ridícula siempre llevaban máscaras grotescas y estas máscaras (Maschere) servían para designar al actor por medio del nombre de su personaje. En este teatro de actor (y de actriz, lo cual era una novedad para la época), el énfasis se ponía en la destreza corporal, en el arte de reemplazar largos discursos por algunos signos gestuales y de organizar la representación en función del grupo. La aseveración de que el énfasis se ponía en la destreza corporal es cuestionada por Allardyce Nicoll: « Otro hecho fundamental ha de entenderse fundamentalmente. Aquella comedia estaba basada en una combinación de lenguaje y acción, y no solamente en la mímica. Con frecuencia quienes en nuestra época, intentan describir las representaciones de la commedia dell'arte, tienden a insistir en los movimientos de los actores y en su destreza puramente física; sin embargo, se trata de una concepción equivocada. Cuando Casanova, él mismo hijo de una actriz y eterno admirador del estilo de la Commedia dell'arte, hizo un análisis de la interpretación de Arlecchino hecha por un diestro actor contemporáneo- al parecer, Antonio Sachi-, lo centró, no en la admirable habilidad acrobática del actor, sino en sus palabras. “La sustancia de sus ingeniosos parlamentos” decía, “siempre son frescos y espontáneos, es tan inconexa y confusa, sus extrañas frases están compuestas de tal colección de palabras adecuadas para temas tan enteramente diferentes y las aplica de forma tan inesperada a aquello de que está hablando, está tan repletas de diferentes metáforas ridículas, que podría parecer que el conjunto debería resultar un caos sin forma; sin embargo, ese método está completamente justificado por el propio desorden del estilo que sólo él sabe manejar...” Andrea Perrucci decía a los actores: “pero cuanto más retórica estudie, mejor actor será”. De ahí la insistencia acerca de los significados y aplicaciones de “la metáfora, metonimia, sinécdoque, antonomasia, catacrexis, metátesis, alegoría e ironía, prótasis, aforismo, síncopa, comparación, apócope, antítesis, sístole”. El soliloquio para un amante desesperado se inicia así: No esperes paz, corazón mío; estando sujeto a la tiranía de la belleza, te deslumbran los rayos de este sol y no puedes mitigar tus tormentos. En Italiano sería: Non isperar (a: protásis, añadir letras al inicio de una palabra. Isperar por sperare) pace, cuor mio: sendo (b: aféresis, suprimir letras al comienzo de una palabra. Sendo por essendo) sogetto alla tirannide del bello, t'abbarbaglio (c: epéntesis, añadir letras

en el interior de una palabra. Abbarbagliare por abbagliare) la luce d' un sole, né puoi temprare (d: síncope, suprimir algo del interior de una palabra. Temprare por temperare) le tue pene.” Veo que el parlamento termina con la palabra pene traducida como tormento (podría ser también pena), pero en castellano pene, es el miembro viril, lo que podría llevar a decir el parlamento, usar esa palabra y que el actor juegue con el doble sentido.

El estudio de la *Comedia del Arte*, para bien nuestro, es algo al parecer de nunca acabar. Y es que la mayoría de nosotros dice tener conocimiento de la misma, creen tener una imagen exacta de Arlequino, o de lo que significó la palabra *improvisación* para los actores de ese ya establecido por la ciencia de la teatrología, género. Detrás de la cara de este conocimiento difundido en lo que son las tesis de la comedia del arte, hay una fundamental ignorancia o mejor, un fundamental travestismo (disfraz) de hechos históricos, una confusión de la fantasía y de las imágenes modernas y lo que realmente e históricamente ocurrió. (Ver: De Marinis, “La actuación en la comedia del arte: apuntes para una indagación iconográfica” 1997: 125-153)<sup>167</sup> Para mayor información ver también Rudlin (<sup>168</sup>), Uribe (<sup>169</sup>), Fo (<sup>170</sup>), Allardyce (<sup>171</sup>), Martínez (<sup>172</sup>)

Cannovaccio. (Voz italiana) Textualmente cañamazo. (Cañamazo, tela burda dispuesta para ser bordada) Texto burdo dispuesto para “bordar” el guión. Guión desprovisto de *diálogo*.

Engrama (r). Este término derivado de la sicología, definido en esa ciencia como la huella que deja cualquier acontecimiento en la memoria, lo he usado durante los ensayos desde hace algún tiempo para referirme al conjunto de sensaciones sicofísicas despertadas en las lecturas del texto, improvisaciones y / o representaciones, sometidas a procesos de

---

<sup>167</sup> De Marinis, Marco, 1997, “La actuación en la comedia del arte: apuntes para una indagación iconográfica”, en: *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires, Galerna. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T/F M339).

<sup>168</sup> Rudlin, John, 1994, *Commedia dell'Arte. An actor's Handbook*, Londres, Routledge. (Biblioteca Casa del Teatro: TF R916) – Rudlin John and Olly Crik, 2001, *Commedia dell'arte". A handbook for troupes*, London-New York, Routledge. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica TF R916c).

<sup>169</sup> Uribe, María de la Luz, 1983, *La Comedia del arte*, Barcelona, Destino. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T/F U76).

<sup>170</sup> Fo, Darío, 1998, *Manual mínimo del actor*, Navarra, Hiru. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica RT/FO M294).

<sup>171</sup> Allardyce, Nicholl, 1977, *El mundo de Arlequin. Estudio crítico de la Commedia dell'arte*, Barcelona, Barral. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica TE N645).

<sup>172</sup> Martínez, Gilberto, 2000, *Cercanías y lejanías de la Commedia dell'arte*, Medellín, [s.n.] (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT F C412).

sentido, significativos, que deben ser conservadas como experiencias de vida, (“heridas poéticas”), susceptibles de ser evocadas y reflexionadas para transformarlas en trozos de partituras a ser desarrolladas y a veces sometidas a nuevas improvisaciones.



**Hoy no voy a trabajar.** Versión de *La Fiacca* de R. Talesnik (Argentina) por Gilberto Martínez. (Colombia).

Estreno: julio 6 de 2005.

Elenco: Eduardo Cárdenas – Magda Meneses - Diego Casas – Fernando Henao.

Escenografía, maquillaje, vestuario: el grupo Casa del Teatro.

Pista sonora: Fernando Henao y Gilberto Martínez.

Dirección general y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Fábula: Néstor Viñas es la esencia del deseo que muchos hemos abrigado de rebelarnos contra el castigo del Edén perdido y que ha sido magistralmente administrado por los que tienen “la sartén por el mango” gracias a la bondad y la “herencia” divina. Es el intento personificado de ganarle la batalla al capital y al trabajo (cuando lo hay), al decidir un día muy temprano: “hoy no voy a trabajar” y asumir todas las consecuencias. (Eduardo Cárdenas. Actor.)

El impacto que me causó la obra original fue el origen de esta *Puesta en relieve* en la cual contextualicé la escritura dramática a las condiciones socio-económicas que vivimos en Colombia. Se trabajaron los personajes con base a ciertos arquetípicos del mundo de los negocios y utilizando gestos y desplazamientos similares a los de los personajes de la comedia del arte y del cine mudo.



**Por dios HOMBRES que por DIOS fueron creados** de Sergi Belbel y otros (España).

Versión de Gilberto Martínez y el grupo de montaje. (Colombia).

Estreno: abril 6 de 2006.

Elenco: Patricia Carvajal (Girlyenny) – Olda Livis Marín (Isabel Cristina Mosquera López)  
– Paula Bedoya – Freddy Bedoya.

Escenografía, Vestuario, Maquillaje: el grupo Casa del Teatro.

Luminotecnia: Gustavo Castañeda.

Música y Letra: Sonia Martínez.

Dirección general y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Fábula. Primer cuadro: dialogan sobre el amor el Marqués de Sade, Casanova y Don Juan.

Segundo cuadro se refiere a la historia de un personaje (en nuestro caso representado por tres actrices) con alopecia y el cuadro final muestra el encuentro de tres mujeres en el *vestier* de un club, en donde se cuentan sus experiencias amorosas.

Una realización que logró una efectividad escénica que rebasó nuestras aspiraciones. Un proceso en donde la colaboración fue, sobre todo, en las etapas iniciales, rayana con la concepción que se pueda tener de una creación colectiva, en donde cada cual aporta en la medida de sus capacidades. Y claro fueron aportes excepcionales pues se trataba de un elenco de profesionales, con estudio, imaginación y entrega. La obra original fue sometida a un proceso de decantación, de dramaturgia como por ejemplo el primer cuadro de la misma, propuesto como tres monólogos: El del Marqués de Sade, de Don Juan y de Casanova, que gracias a una escritura esticomítica, se convirtió en un dialogo, de ritmo climático ascendente para terminar con el saludo al público de los tres personajes y mención de las obras de donde se nutrió su quehacer escénico. El segundo cuadro de muy difícil enfrentamiento llamado “Alopecia” fue un ejemplo de plástica belleza que nunca antes había logrado en una *Puesta en relieve*. La técnica de la transformación se utilizó en el cuadro al ser re-presentados los diferentes personajes de la historia. En el tercer cuadro, rayano en lo trivial, aparente trivialidad que da cuenta de las relaciones entre hombres y mujeres en la cotidiana existencia, logramos una gran agilidad rítmico - sonora, sobre todo en la proxemia que se estableció con el público. Los cambios de escenografía fueron minuciosamente estudiados e hicieron parte del espectáculo como tal. Se llegó a considerar al que las realizaba como un personaje más, a veces dándole connotaciones de “Personaje Sombra”, quizá como se presenta en algunas piezas de teatro oriental.

No es una obra más sobre las relaciones humanas. Es más que eso. Es una mirada poliédrica de hombres y mujeres (autores, actrices y director) sobre dichas relaciones, condensada en frases célebres y en tres cuadros que comprenden desde el pensamiento de arquetípicos mitos amorosos (del casquivano y ardiente Don Juan, del irónico y seductor Casanova y del blasfemo y anárquico Marqués de Sade), cruzando por el mundo onírico – erótico de la hormonal alopecia, hasta finalizar con el dialogo aparentemente banal y chispeante de tres mujeres sobre los HOMBRES, así con mayúsculas, para que no se olvide que todo gira en torno de la condición humana a la que estamos amarrados gracias a la sabia naturaleza.



De esta obra existe un video del público con cámara oculta que revela sobre todo las diferentes reacciones del público a los “gag” cómicos que el montaje enfatizó sobre todo en el cuadro final.

*Escenografía, vestuario e iluminación.* Los tres cuadros fueron objeto de un profundo estudio con el fin de configurar, diseñar y confeccionar los espacios y elementos de re-presentación. Nada se dejó al azar o se improvisó. Vestidos transformables y luces de acuerdo a las necesidades de sentido y significación de cada escena.



**A/las del paso** de Gilberto Martínez. (Colombia).

Estreno: septiembre 9 de 2004.

Elenco: Clara Arango – Magda Meneses – Fernando Henao.

Escenografía y maquillaje: Grupo de montaje – Fernando Henao.

Vestuario: Lucero Gómez.

Técnico de luces: Gustavo Castañeda.

Música: Grupo Planeta Rica. Tema: “*Que salga el sol*” (John Henao)

Asistente de dirección: Fernando Henao.

Dirección general y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez

Fábula: Un chulo le es infiel a su amante con la hermana.

Esta obra y *Puesta en relieve*, fue producto del estudio de los lenguajes “ocultos” o especiales de gente de mi ciudad, de la “Indagatoria de un Marginado” que aparece en el libro *Lenguaje del Hampa y del Delito* del Dr. Manuel Antonio Arias (Arias, 2003)<sup>173</sup> y de la vida de Rosa María, recogida en el libro de reportajes *Vida puta puta vida* de los escritores Reinaldo Spiteletta y Mario Escobar Velásquez. (Spiteletta-Escobar Velásquez, 1996)<sup>174</sup>. Y al grupo de montaje.

*Relieve lingüístico*. Diccionario mínimo:

<sup>173</sup> Arias, Manuel Antonio, 2003, *Lenguaje del Hampa y del Delito*, Bogotá, Ediciones doctrina y ley.

<sup>174</sup> Spiteletta, Reinaldo, Escobar Velásquez, Mario, 1996, *Vida puta puta vida*, Bogotá, Gerardo Rivas Moreno Editor.

Adioxogen: adiós y hasta la próxima.  
Aguacate: policía torpe y violento  
Alacranarse: traicionar.  
Bacana: magnífica. Excelente.  
Bartolear: ir o andar sin destino o cuidado.  
Bucaramangas y mascayucas: las bocas.  
Cachiflin: un cigarrillo de marihuana o de bazuco.  
Chivato: delator o “soplón”.  
Cotiza: valorar. Coger prestigio en el hampa.  
Emplear el rastrillo en los almacenes: buscar al gil para desplumar.  
Ferrocarrilero: carterista en buses o trenes.  
Fesolos: agentes secretos.  
Gildardos: campesinos recién llegados a la ciudad.  
Giles: ingenuos, que se dejan engañar.  
Juma: borrachera.  
Mascayucas en la obra se refiere a las armas o bolillos.  
Matute: contrabando.  
Mina: mujer bonita de vida alegre. Prostituta.  
Ponerle cortina: ocultar al cómplice para que robe.  
Puchito: un poco de marihuana o de bazuco.  
Rielca de una jermu de la high: carriel o bolso de una mujer de la alta sociedad.  
Toco -mocho: fracción de lotería adulterada.  
Señor Yunay: Señor Juez

**Sao:**

Este país es un prostíbulo, en donde guerrean, violan, saquean, mienten y engañan numerosos corruptos cafres variopintos.

Espacio escénico y vestuario.

Plataformas dando lugar a dos niveles de actuación. Dos espejos deformantes a ambos lados de la tarima superior sirven de marco a un bastidor espejo central en donde se ven las siluetas de los personajes buscando un efecto esperpéntico. Vestuario diseñado por el grupo con predominio de telas plásticas en las mujeres. Sao con pinta de marinero, a su

gorra y extremidades llegan elásticos cuyo otro extremo está fijo del techo del teatro.

Acerca de la *Puesta en relieve*.

A veces hay que tocar fondo para que el ser humano vislumbre la posibilidad de su liberación, manifestada en la escena con los pasos decisivos para cortar las ataduras que se han ido entretejiendo en el conjunto de las relaciones humanas.

Dos mujeres “duras”, logran después de sufrir vejaciones y maltratos, a través de evocaciones, cortar el cordón umbilical que las ata a su amo y señor, “mas recorrido que tripa de marrano y dueño de muchas patotas.”

En ella más que en ninguna otra se aprecia la diferencia entre Fábula e Intriga dramática. Fábula considerada como unas biografías, una yuxtaposición de episodios ligados a los comportamientos, actitudes y acciones de los personajes enfrentados a problemas aparentemente insolubles, que en un momento dado convergen y explicitan un proceso de sentido global. Intriga esencialmente como la relación de una crisis con exposición, nudo y desenlace de cada personaje y que se juega en períodos cortos de tiempo.

En la Intriga se juegan las unidades psicológicas de los personajes y a partir del desarrollo de ellas, se lleva al espectador a ser partícipe de la acción. Con la Fábula y a través de ella se llama la atención sobre la naturaleza y origen social de las contradicciones sociales.

El estudio de las relaciones entre Escritura dramática y *Puesta en relieve*, enlazó los dos aspectos de la creación teatral en forma indisoluble: el texto se escribió pensando en llevarlo a escena, los ensayos hicieron descubrir los juegos de escena que se integraron al texto teatral.

Este espectáculo no hubiera podido realizarse de esta peculiar manera, sin el aporte del equipo de trabajo a la Dirección, considerada en este caso como la actividad que aglutina y cohesiona, para dar lugar a una significación global.

Con esta obra participamos en la III Muestra Internacional de Teatro del Mercosur Interior "Atahualpa del Cioppo" (2006) en la ciudad de Paysandú (Uruguay) y en balneario ciudad Colón (Argentina). Ver: Sociales, “Elencos de Polonia, Colombia y Venezuela en la

Muestra”, 2006)<sup>175</sup>

Nuestra presentación en Paysandú, se realizó después de un “ejercicio” de creación espacial por parte del personal técnico que nos acompañó. Ante la imposibilidad de transportar escenografía los practicables materiales de la realidad, como diría Bertolt Brecht, se construyeron con lo que las bodegas del Teatro Florencio Sánchez, nos ofrecía. Un perchero, reemplazo el espejo central y con papel vidrio se construyeron los espejos deformantes laterales. Dos butacas renacentistas fueron reemplazaron las sillas metálicas, en donde se desenvuelven las actrices. Y sobre todo la ambientación lumínica, fue decisiva. Con platea llena y el público de pie aplaudiendo al elenco, dimos por terminada nuestra representación.

---

<sup>175</sup> Sociales, “Elencos de Polonia, Colombia y Venezuela en la Muestra”, en: Periódico *El Telégrafo*, sábado 14 de octubre, Paysandú, Uruguay.



**La Controversia de Valladolid** de Jean L. Carriere. (Francia).

Versión de Gilberto Martínez. (Colombia).

Estreno: 26 de octubre de 2004.

Elenco: Eduardo Cárdenas – Diego Casas - (Jorge Mario Angel Quintero) – Fernando Henao - Gilberto Martínez – Freddy Marín.

Escenografía, vestuario y maquillaje: el grupo Casa del Teatro.

Técnico de luces: Gustavo Castañeda.

Director general y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Fabula: La polémica que establecieron el padre de las Casas y Ginés de Sepúlveda en la ciudad de Valladolid el 15 de agosto de 1550-

Otra *Puesta en relieve* utilizando la técnica de la lectura en atril desarrollada en Casa del Teatro. Queremos con este espectáculo revivir el teatro de tendencia didáctica, y con esta obra pretendemos, en escasamente en un poco más de una hora, y presentar un fragmento de historia que nos ayude a comprender mejor quiénes somos y cuál es el

proceso por el cual los seres humanos hacemos que el mundo fuera y sea tal como lo conocimos y conocemos hoy.

En los hechos históricos que llevamos a escena como un *espectáculo multimedia*, sucedidos en 1551 y conocidos como las Juntas de Valladolid, se debatió un tema, hoy por hoy, más que vigente: el hecho de que aún naciones y hombres se creen con el derecho a decidir sobre el destino de otros pueblos para utilizarlos en su beneficio económico e intereses personales.

La acción se sitúa en el convento de San Gregorio de Valladolid. Un legado Papal, es enviado a la ciudad de Valladolid para debatir con el Padre Fray Bartolomé de las Casas, y el Filósofo, teólogo y jurista Ginés de Sepúlveda; si los “indios” son seres humanos como nosotros, si tienen alma con posibilidades de evangelizarse y así poderles brindar la salvación y redimirlos de la condenación eterna. Un colono, es partícipe del debate.

Escenografía y vestuario.

Una plataforma. Dos niveles de actuación. Una butaca estilo Luis XIX. En el nivel inferior a lado y lado de la pantalla central de proyección, dos atriles. Los actores van vestidos de negro.

El relieve político – religioso se configura de forma tal que conmueva en la secuencia en donde Fray Rafael de la Serna calla ante la resolución del delegado de la Santa Sede de patrocinar el tráfico de esclavos con el fin de aliviar las atrocidades que se cometían contra los indígenas en el Nuevo Mundo.

Proyección: fragmento de la película *La amistad* (1997) de Steven Spielberg, (Ver: tráfico de esclavos negros”: youtube)<sup>176</sup> en donde se aprecia el apresamiento de la población negra, embarcada y posterior asesinato al tirar por la borda durante una tormenta a esclavos enfermos y sanos.

La Controversia de Valladolid. (<sup>177</sup>)

Final de nuestra versión.

**Sepúlveda:** Es un hecho que la esclavitud es una institución antigua, pero, esclavizar tantos pueblos sin ocuparse siquiera de su salvación... Me preocupan tanto los unos como los

---

<sup>176</sup> “Tráfico de esclavos negros”, en: *Youtube*.

<http://www.youtube.com/watch?v=icV19Ont9Qw&feature=related>

<sup>177</sup> Carriere, Jean-Claude, (Versión de Gilberto Martínez), 2005, *La Controversia de Valladolid*, Medellín, Colección Casa del Teatro. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT A C764).

otros...

**Legado:** No lo entiendo pero nadie les impediría el bautismo.

**Las Casas:** ¡Pero el Rey solo lo ha permitido en unos pocos casos! Puede convertirse en un gran comercio.

**Legado:** Creo que usted tuvo un esclavo negro...

**Las Casas:** Por muy poco tiempo y nunca lo consideré un esclavo.

**Legado:** ¿Estaba usted satisfecho con su servicio? ¿No fue una propuesta suya, para proteger a sus amados hermanos indios?

**Las Casas:** Fue en mi juventud... estaba como loco... ahora me avergüenzo y me arrepiento... Eminencia, yo afirmo que los africanos son tan hombres como los demás. Nos hemos equivocado sobre ellos, desde hace siglos. Cristo también murió por ellos... sería un grave error...

**Legado:** ¡No, no vamos a empezar de nuevo! ¡No estamos para eso! ¡Se acabó! ¡Vamos! Agregaré un codicilo. En nombre de su Santidad, agradezco su ayuda, Demos gracias a Dios por haber estado entre nosotros hasta el final. In nomine patris, et filii, et spiritus sancti.

**El padre De las Casas:** ¡Dios mío...! ¿Por qué has querido tú esta batalla incesante?

¿Por qué has sellado los ojos de la mayoría de los hombres?

¿Por qué los envenenas con gusto por el oro y su posesión?

¿Por qué has dotado a varios de entre ellos con la inteligencia más fina para defender el horror absoluto?

Tú, el amor eterno, ¿por qué nos arrojas al lado opuesto del amor?

¿Por qué el amor y el odio están tan íntimamente arraigados en nuestros corazones?

¿Qué es lo que he podido olvidar?

¿He dicho lo que debía que decir?

¿Si mi corazón está oscuro, al menos mi mente está clara?

Señor, después de todos los horrores,

Que he visto y que seguramente seguiré viendo,

Como hombre te pregunto:

¿Somos seres a tu imagen y semejanza?





**La Madre In** de Darío Fo y Franca Rame. (Italia). Versión de Gilberto Martínez y Clara Arango. (Colombia).

Estreno: diciembre 2 de 2004.

Elenco: Clara Arango – Fernando Henao.

Escenografía, vestuario y maquillaje: grupo Casa del Teatro.

Pista sonora: Gilberto Martínez.

Técnico: Gustavo Castañeda.

Dirección general y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Fábula. Con el nombre de *La madre pasota*, Darío Fo y Franca Rame dieron a conocer este monólogo que narra la historia de una madre que se convierte en “hippie” para tratar de rescatar a su hijo de ese ambiente. Al final el hijo vuelve a casa y la madre descubre la posibilidad de “ser libre” en lugares diferentes a su hogar. (Ver: Fo, “La madre pasota”, 1986)<sup>178</sup>

La versión realizada en la puesta destacó algunos aspectos, eliminó lo que se consideraron reiteraciones que de alguna manera alteraban el ritmo de que quisimos tuviera la versión nuestra. Se utilizó sólo un practicable: un antiguo confesionario de iglesia de pueblo. Y al final cuando la protagonista cae en manos de la ley se escucha el “Aleluya” de Handel. Pusimos de relieve el rol del sacerdote y del hijo, que no son parte activa en el monologo original. Sentado en el confesionario el actor que interpreta al clérigo solo utiliza durante el dialogo con la Madre, gruñidos y efectos sonoros que producen unos zapatos que maneja con sendos soportes desde su asiento.

---

<sup>178</sup> Fo, Darío y Franca Rame, 1986, “La madre pasota”, en: *Ocho monólogos*, Barcelona, Júcar. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica R T FO O16).



**Aquí se ensaya *Antígona* o *el que pasa no es el espíritu de Dios* de Gilberto Martínez.** (Colombia).<sup>179</sup>

Lectura interpretada en Casa del Teatro: junio 3 de 2005.

Elenco: Elizabeth Cárdenas – Tatiana Arango – Fernando Henao – Gilberto Martínez.

Escenografía, vestuario y maquillaje: Casa del Teatro.

Proyección: estoraques

Pista sonora: Gilberto Martínez.

Dirección general y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Fabula: basada en la historia de una mujer a quien acusan de haber contagiado una enfermedad venérea a un paramilitar durante la toma y saqueo de un pueblo en Colombia. La matan a patadas en la plaza principal.

El hecho teatral considerado dentro de los lineamientos de la teatralogía. El estudio del hecho teatral no debería ser suscrito a una disciplina, como decir (la arcaica y parcial

---

<sup>179</sup> Martínez, Gilberto, 2005, *Aquí se ensaya Antígona o el que pasa no es el espíritu de Dios*, Medellín, [s.n.] (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT A A656). – en: *Textos Teatrales*, Medellín, Edición del Autor. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT A T355).

manera de verlo), una expresión histórica de la literatura. Las características de esa disciplina, evolucionismo, finalismo, fetichismo documental, categorización genérica, lingüística etc., deben ser superadas por las nuevas contribuciones que las ciencias humanas y sociales han ido aportando y aportarán.

El hecho teatral debe ser considerado como un proceso con concreciones y relativizaciones de tal manera que se dé cuenta de él como un fenómeno cultural y social, básicamente como fenómeno de proyección significativa, o sea en donde se debe dar un proceso de comunicación y conmoción a corto y largo plazo. La interdisciplinariedad metodológica como perspectiva de la teatralogía, trabajaría no con una visión parcial y paralizadora, sino orgánica y totalizadora, y tendría en cuenta la relación que se establece entre los elementos primarios sobre los cuales se sustenta el hecho teatral, el actor y el espectador.

“Sin embargo, es evidente que para estar en condiciones de enfrentar una tarea de este tipo, el enfoque semiológico deberá repudiar la desviante y reduccionista vocación sincrónica que lo ha caracterizado hasta hace poco tiempo, y vencer las tentaciones recurrentes de un cientifismo ahistórico. También en el campo teatral, como en otros sectores estéticos, es indispensable realizar la transición desde una *semiótica estructuralista* de los códigos y de los sistemas hacia una *semiótica pragmática* de la enciclopedia (en el sentido en que Eco, una vez más, usa este término) y de la interpretación; es decir, una semiótica que, rechazando formulaciones abstractas de modelos comunicativos y de estructuras de sentido, se dirija en cambio a la consideración analítica y modelizante de la concreta dinámica histórica de los significantes y de los textos, de su producción y recepción. Todo esto, por lo que se refiere específicamente al teatro, significa el paso de una teoría de los signos y de las convenciones a una teoría contextual de los hechos espectaculares, que se ocupe a su vez de reformularse en los términos más acabados como una teoría de la relación teatral”. (De Marinis, 1997:9-10)<sup>180</sup>

Qué es un texto: un discurso fijado por la escritura. Como institución la escritura es posterior al habla y la escritura en el tiempo considerada, no agrega nada al acto de habla. Más bien la minimiza, la reduce, la encoraza. “Lo que fija la escritura es pues un discurso

---

<sup>180</sup> De Marinis, Marco, 1997, *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatralogía*, Buenos Aires, Galerna. (Biblioteca Gilberto Martínez signatura topográfica T F M339 1997).

que se habría podido decir, es cierto, pero precisamente se le escribe porque no se le dice.” La escritura reclama la lectura y por ende dicha aseveración induce al concepto de interpretación.

En la lectura solitaria el lector está ausente en la escritura y el escritor está ausente en la lectura.

La lectura interpretada va más allá y contempla en nuestro caso al autor, al lector y a los oyentes. Se instruye pues una función referencial y a su vez de expectación y conmoción. La tarea de la lectura como interpretación es efectuar la referencia. La acción de referenciar para efectuar una búsqueda, a través de las concreciones y de las fisuras, de la cosmovisión de los involucrados en el acto de la lectura interpretada.

El discurso literario con el acto de habla (considerado vehículo de la interpretación) des-oculta y evoca el imaginario, crea atmósferas, auras que deben afectar las relaciones subjetivas con el concreto real al cual se refiere el texto. El texto se debe convertir en el lugar en donde los involucrados advienen, como un sobrevenir, un suceder. La forma exterior e interior de la obra como un todo organizado debe dar cuenta del mundo histórico sincrónica y diacrónicamente considerado. La función explicativa del mito que se sucede en el texto como Mi tema, se encuentra en el haz de relaciones planteadas que le da un proceso de sentido y como corolario inevitable de esas relaciones, una significación (función significativa) con el alcance existencial de la misma.

La interpretación se encuentra en el interior de la esfera del lenguaje. “La lectura es posible porque el texto no está cerrado en sí mismo, sino abierto hacia otra cosa; leer es toda una hipótesis, articular un discurso nuevo al discurso del texto” (Ricoeur)

Dimensiones a considerar: La Semántica. La Semiótica. La Sociológica. Antropológica. La Morfo-Sintáctica. La Cognitiva. La Dimensión Pragmática. La Fónica.

La Semántica. Estudio del significado del texto, oraciones, las palabras y sus variaciones y de los problemas relacionados con el significado. Qué significa significar. Etimológicamente es hacer un significado con el signo, desarrollar un proceso sígnico o semiosis, lo cual implica, entre otros hechos, trasponer de un plano significante a un significado, buscar y producir sentido, interpretar el mundo y comunicarlo. Tres teorías del significado: *La Referencial*, el significado como referencia a algo. *La Ideacional* en la mente del hombre, opiniones, ideas y *La Comportamental* la conmoción que produce el

encuentro con la significación.

Semiótica. Ciencia que estudia los modos de producción, de funcionamiento y recepción de los diferentes sistemas de signos de comunicación entre los diferentes individuos y colectividades. A qué realidad o mundo se refiere el texto. Qué experiencia humana se refleja. Qué cosmovisión subyace. Qué hechos cognitivos se representan.

Qué tipo de significación predomina. Qué unidades significativas son relevantes. Como está organizado el contenido del texto. Como se dan las coherencias: interna y externa.

Semántica del texto, de la oración y de la palabra. Construcción del texto signos y símbolos que la cultura proporciona.

La Sociológica. El teatro es un hecho colectivo y está íntimamente entrelazado a la trama de la existencia colectiva. Pero no nos referimos a una sociología que establece paralelos entre una sociedad estática y un teatro muerto. Tampoco se trata de establecer paralelos ni sincronismos como aquel de que el teatro moderno es el sucesor del teatro griego, mecanicista manera de quedarse en la butaca de lector instruido y diletante.

Antropológica. Basándonos en la adopción de temáticas comunes de la teatrología y la antropología como son los mitos, el rito, los orígenes, lo sagrado. La relación del Yo con el otro y los otros. Hombres que juegan a representar a otros hombres. ¿Qué mejor manera de representar a un hombre que representándolo?

Dimensión Morfo-Sintáctica dada por la cohesión cualidad gramatical del discurso, unidades en secuencia adecuadamente articuladas.

Cognitiva. El procesamiento de la información o contenido que se maneja en la producción y comprensión. Coherencia (no cohesión) y verosimilitud. Experiencia de vida o campo de experiencia. Análisis de la Conmoción.

La pragmática expresada en la fuerza ilocutiva del acto de habla. Lectura dramática interpretada. Actores lectores. Receptores. Conmoción

La Fónica. Fonología, del griego: tratado de la voz. Estudio de la voz y de los diversos sonidos de un idioma. Proxemia de la voz: entendida como el estudio de las relaciones fónicas (pertenecientes a la voz o al sonido) de los intérpretes en razón de la temporo - espacialidad significada. Lectura dramática interpretada. Lectura en Imágenes.

Lectura dramática interpretada como revelación del movimiento, del actuar, entendido como un caminar por dentro tratando de encontrar la máxima tensión del arco

corporal. El cuerpo que representa el soporte y la voz como cuerda que se estira hasta encontrar el máximo de oposición con el soporte de sus extremos antes del accionar la flecha en el espacio. Morir a cada instante en lo “invisible” del interno para transmitir esa experiencia de vida en su fugacidad material para que dé lugar a una revitalización y expansión del imaginario de los oficiantes de “El Hecho Teatral”.

Primer Nivel de Lectura Fónica.

Atonal.

Atonalidad. La considero ausencia de un sistema de relaciones armónicas. En la voz atonal todas las notas deben ser tratadas como si tuvieran idéntica fuerza.

Establecer una base fonética “cero” cuya base estaría en el resonador esternal superior y laríngeo inferior, esto no debe ser una regla estricta. Lo ideal sería establecer el “punto cero para cada actor”.

Sonido analógico tono fundamental y armónicos socialmente condicionados. Tratar de buscar una onda pura de todo sonido. Implica no tener armónicos – teatralmente convencionalizada – “Punto cero”

Con ello se busca una desculturización fónica.

Leer imágenes. No baje el punto. El punto es acción. Mantenga el resonador.

Segundo Nivel de Lectura Fónica.

Tener en cuenta las cualidades del sonido: *Intensidad* dada por las vibraciones. (La distancia a la que se puede oír un sonido depende de su intensidad, que es el flujo medio de energía por unidad de área perpendicular a la dirección de propagación.) *Tono* que depende del número de vibraciones (El grado en que un oído sensible puede distinguir entre dos notas puras que difieran ligeramente en intensidad o frecuencia varía en los diferentes rangos de intensidad y frecuencia de los tonos) y *Timbre* dado por el número de armónicos que acompañan al sonido fundamental. (El timbre es la característica del sonido que nos permite distinguir los tonos producidos por instrumentos distintos aunque las ondas sonoras tengan la misma amplitud y frecuencia. Los armónicos son componentes adicionales de la onda que vibran con múltiplos enteros de la frecuencia principal y dan lugar a diferencias de timbre. El oído distingue por su timbre la misma nota producida por un diapason, un violín o un piano.) (Los textos entre paréntesis son sacados de la Enciclopedia Encarta. 2004)

### Tercer Nivel de Lectura Fónica.

Lectura Interpretada. Ensayos en los cuales se considera el texto como una partitura particularmente autónomo sometido al proceso de re – teatralización. Estudio de réplicas – contrarréplicas. Silencios. Estos son evidentes en las sesiones en donde se buscan las fisuras y se explicitan los subtextos. Ritmo de los enunciados motivados por la intencionalidad de los contextos en donde se producen. Aceleraciones, desaceleraciones y múltiples combinaciones. Ritmos y Arritmias. Metonimias y Metáforas sonoras. Proxemias fónicas. Pausas de Giro. Acerca de los puntos: “¿Acaso existe una única forma de entonación para poner un punto? [...] Ustedes han de conocer el dibujo tonal de los signos de puntuación y usarlos *para la expresión de toda la idea*. [...] En nuestro arte el actor no puede bandearse sin perspectiva y sin objetivo final, sin súper-tarea; en caso contrario no podrá hacer que le escuchen. Y si ustedes van a concluir la idea en cada frase, ¿de qué clase de perspectiva del habla se trataría? Pero cuando concluyan la idea, entonces pongan un punto tal, que yo comprenda que, efectivamente, la idea ha llegado a su final. Fantaseen con imágenes acerca de qué punto indicativo del final de toda una cadena de ideas estoy hablando. Imaginen que nos encaramamos a la roca más alta sobre un precipicio insondable, cogemos una pesada piedra y la arrojamos abajo, a lo más profundo. Así es como hay que aprender a colocar los puntos al concluir la idea” (Ver: Ósipovna Knébel, “Acerca de los puntos”, 2000: 156-157)<sup>181</sup> Este enfoque de Stanislavsky es pensado más en función de un texto literario. Cuando afirmo lea imágenes y no palabras me refiero al texto inmerso en la teatralidad. Lectura interpretada que induce a la *Puesta en relieve* a los actores que leen y al espectador oyente.

### Ejemplo de una sesión.

(1) Preparación del aparato fónico. Ejercicios para los músculos del cuello y de las cuerdas vocales. Lectura atonal de la obra *Antígona* de Sófocles. Discusión sobre el gestus fundamental. Tema. Contextualización del texto. Se hace hincapié en el manejo de la columna de aire.

(2) Lectura interpretada: libre. Hacer conciencia de las entonaciones, pausas de giro, cortes, silencios.

---

<sup>181</sup> Ósipovna Knébel, María, 2000, “Acerca de los puntos”, en: *La palabra en la Creación Actoral*, 2 a edición, Madrid, Editorial Fundamentos.

(3) Lecturas interpretadas colocando el texto en contextos diferentes: Como si se estuviera en una iglesia, como en un estadio de fútbol, en un mitin político. Variaciones: a una señal cambiar de contexto. Visualización de imágenes y de estados pre-expresivos fónicos.

(4) Lectura de otros textos que se refieren a la historia de Antígona.

(5) Lecturas interpretadas de Antígona o *el que pasa no es el espíritu de Dios*.





**Crocamundos, el cangrejo volador** de Gilberto Martínez. (Colombia).<sup>182</sup>

Pre estreno del 2 al 17 de diciembre de 2006.

Esta obra fue invitada y participó en el 3º Festival Iberoamericano de Teatro “Cumbre de las Américas”, Mar del Plata (Argentina).

Elenco: Girlenny Patricia Carvajal – Olda Marín (Isabel Cristina Mosquera) – Freddy Bedoya – Paula Bedoya -

Escenografía, vestuario, maquillaje: el grupo Casa del Teatro.

Técnico de luces y sonido: Gustavo Castañeda.

Música y letras: Sonia Martínez.

Director general y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

<sup>182</sup> Martínez, Gilberto, 2007, *Crocamundos, el cangrejo volador*, Medellín, [s.n.] (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT A C937).

“Una experiencia impactante y “chocante”. Impactante por la escritura a partir del tema propuesto por el cuento de Onelio Jorge Cardozo (1914 -1986) (Cardozo, “El cangrejo volador”)<sup>183</sup> Investigación sobre una estructura dramática caleidoscópica, sobre los cangrejos.

Fragmento del cuento *El cangrejo volador*, en el cual se basó la dramaturgia.

“Había una vez un cangrejito nuevo que estaba haciendo un hueco profundo en la tierra, cuando, sin más ni más, vino una paloma torcaza a darle conversación.

- ¡Bonito que te está quedando el pozo ese! –dijo la paloma-, y el cangrejo levantando los tarritos de sus ojos, la miró tranquilo y respondió:

- No se trata de un pozo, estoy haciendo mi casa.

- ¡Cómo!- exclamó asombrada la paloma -¿Ese oscuro agujero es tu casa?

- Pues... sí, mi casa.

- ¿Cómo se entiende ese disparate muchacho?

- ¡Ah!, ¿qué no?

- ¿Pero te parece poco llamarle casa a un agujero en la tierra? Escucha: si puedes vivir en la rama de un árbol ¿cómo vas a habitar en el fondo de un pozo oscuro?

- Señora –dijo dignamente el cangrejito-, ¿se olvida usted de que está hablando con un crustáceo? No soy una paloma, señora.

- ¿Pero eso qué importa si eres "cangrejo con voluntad"?

- Un "cangrejo con voluntad", se dijo el cangrejito- levantando directamente al cielo los tarritos de sus ojos. ¿Sería posible eso? Más, enseguida contuvo su entusiasmo.

- ¿Cómo vas a pasarte la vida bajo tierra?

- Pero es que toda mi familia lo ha hecho siempre así.

- Ya me imagino a toda tu familia; es decir, por uno que empezó una vez, todos los demás han seguido haciendo lo mismo. ¿Y es que en tu familia no hay aspiraciones?

- Bueno, hay cangrejos... aspiraciones, que yo sepa, no.

- Bien –dijo la paloma- entonces tú vas a ser el primero de los tuyos que viva en un árbol.

- ¡Cómo! ¿Yo vivir en un árbol?

- Tú, el primero de todos.

---

<sup>183</sup> Cardozo, Onelio Jorge, “El cangrejo volador”, en: *Palabras que Brillan*. Disponible en línea en: [www.angelred.com/vida/palabras/cangrejo.htm](http://www.angelred.com/vida/palabras/cangrejo.htm). Consultado en julio de 2005.

- ¡Pero mire, señora Paloma, que mi abuelo me mandó esta mañana a que hiciera mi cueva, diciéndome que ya es hora de fabricarla como hacen los demás!
- Pero, muchacho, contesta una cosa: ¿qué casa estás fabricando?
- La mía señora, ¿cuál otra?
- Ninguna, porque ¿cuándo tú has visto una casa sin puertas ni ventanas?
- Bueno... no; verdad que no la he visto.
- Entonces ¿dónde vas a hacer allá abajo una ventana y qué fresco y qué luz van a entrar por ella?
- Tiene razón.
- Y hasta suponiendo que hubiera una ventana sin fresco y sin luz, ¿qué pajarito se pondría a cantar en ella cuando llegue el verano?
- No, ninguno.
- Entonces está claro; hazte una casa en el aire, muchacho.
- Pero... ¿en el aire?
- Quiero decir en la rama de un árbol, de un pino, de un júcaro, de un dagae, en el polo del monte que más te guste.
- ¡Un nido!
- Eso, un nido fresco que lo meza el viento. De día cerca del Sol, de noche cerca de las estrellas.
- ¡Ah! ¡qué bueno sería! En el fondo, los cangrejos todos queremos llegar a las estrellas – más, enseguida se entristeció:
- ¡pero es que soy solamente un cangrejo!
- ¡Déjate de historias! ¡Tú eres lo que tú quieras ser! ¡Sé pues, un crustáceo con voluntad!
- Y como si estuviera cansada de hablar, la paloma torcaza batió sus alas y salió volando por encima del joven cangrejo, quien con los tarritos de sus ojos la siguió mirando hasta que se perdió con el viento.
- Mas, ya el cangrejito no podía seguir haciendo su cueva en la tierra. Así que aquella misma tarde, después de que se lavó las tenazas en el río fue directo a ver a su abuelo.
- Abuelo, quiero fabricar mi casa fuera de la tierra.
- ¡Cómo! –exclamó el abuelo, cayéndosele la comida de la boca.
- Sí. Voy a hacerlo si es posible en el copito de un caguairán.

- ¡Hijo mío! –dijo entonces mirándolo muy preocupado-, tienes que tener cuidado con las hierbas que comes. A ver, ¿qué has comido, hijo mío?
- Palmiche, abuelo, pero hablé con la paloma torcaza...
- ¿Con esa loca?
- Me ha dicho que es un disparate vivir bajo tierra como una lombriz.
- Será, pero ten en cuenta que tú no eres más que un cangrejo, muchacho.
- Un cangrejo que acaso un día pueda vivir cerca de las estrellas.
- Pero, ¿qué diablos de casa es esa?
- Un nido, abuelo, un nido.
- ¿Nido? ¿Y dónde están tus alas, muchacho?
- Pues, quién sabe con el tiempo si...

Mas esta vez el abuelo no lo dejó terminar.

- ¡Muchacho! –tronó, -mientras tú seas cangrejo no hay ala que te salga ni pluma que te cuelgue. Cangrejo naciste y cangrejo terminarás.”

Los Actos de habla al parecer fluyeron fácilmente, al fin y al cabo el elenco estaba compuesto por actores de academia y trayectoria. La parte más difícil (y no solo en este montaje) fue la que correspondió al texto y su relación con el gesto. No me cansó de repetir que la “acción física” requiere de una limpieza que raye con la “plasticidad” de lo convencionalmente estudiado. Los actores tienden a “ensuciar” sus comportamientos, actitudes y acciones en el quehacer de la acción dramática. Ejemplo: excesos de movimientos faciales, enfatizando o expresando quien sabe que significados profundos de su inseguridad inconsciente, manoteos y miradas sin sentido... en fin algo de nunca acabar. Es la artesanía que debe caracterizar a un Director de actores, la que debe predominar para lograr la equivalencia entre lo que se dice y lo que se hace dando al Acto de habla un valor de comunicación sensorial y de proceso de sentido que lo catalogue diferente a lo cotidiano. Durante la permanencia de la obra en temporada se iniciaron líneas de trabajo que por falta de una continuidad, que solo era posible con ensayos, se perdieron. A veces es imposible predecir el final de un trabajo de búsqueda e indagación, en nuestro país son muchos los factores que inciden para que esto suceda.

“El mínimo gesto atrae sobre sí la atención del espectador, tanto en sentido positivo como negativo. Así como deben tener, como actores, el sentimiento justo para cada

segmento del papel (proponerse una serie de tareas justas y encontrar la acción precisa que parta de una experiencia justa), de la misma manera salen el porte justo y el gesto justo si todo tu ser creativo se somete, simplemente y sin esfuerzo, al ritmo unitario de la acción.” (Stanislavsky, 1994, “La acción sobre la escena”, 1994: 213)<sup>184</sup>

En el concepto de teatro infantil se engloban manifestaciones escénicas de muy diverso orden y especificidad. Podemos encontrar teatro infantil realizado por niños, teatro para niños realizado por adultos y que tiene al niño como espectador y es representado por actores, que interpretan personajes, o manipulan muñecos, títeres y/o donde se entrecruzan diversas técnicas: teatro de sombras chinescas, mixto, etc.

Podríamos también decirnos: hay teatro de niños representado por los niños, teatro para niños producido por adultos; teatro mixto, pensado y escrito por adultos para ser llevado a escena por niños, y juegos dramáticos o dramatizaciones realizadas por niños bajo la dirección de un monitor.

Y lo que es más importante: la temática y adecuada forma que haga florecer el contenido sensorial y despierte el imaginario del niño.

El acuerdo emotivo y sentimental del niño es el que lo lleva a participar de “su” espectáculo”.

“Crear una atmósfera adecuada en teatro infantil es saber teñir su actuación y su presencia de complicidad, y elaborar un cierto acuerdo emotivo e intelectual con los niños, porque a ellos les gusta sentirse implicados” (Laferriere, “Palabras para la acción” 2003: 239)<sup>185</sup>

Dicha complicidad no debe partir de apelaciones frecuentes al público sino de la relación directa que la acción dramática establece con los niños, de la pulsión atmosférica creada por ella y por el accionar de unos personajes en situación. Pulsión inter-relacional que es necesario ensayar de tal manera que durante la representación pueda ser manejada y encajada dentro del ritmo gestual de la obra, una “improvisación” jazzística, dentro de la estructura melódica de la obra.

---

<sup>184</sup> Stanislavsky, Constantin, 1994, “La acción sobre la escena”, en: *Ética y disciplina. Método de las acciones físicas. Propedéutica del actor*, Selección y notas Edgard Ceballos, México, Col. Escenología. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T/C S786e)

<sup>185</sup> Laferriere Tomás - Motos, George, 2003, *Palabras para la acción: términos de teatro en la educación y en la intervención sociocultural*, Guadalajara-España, Ñaque Editora. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica RT B L162).

El mostrar en escena lo específico y único del teatro tal y como lo concibo es un relieve que siempre tengo presente en mis puestas.

En penumbra los vemos salir.

A Crocante el viejo vanidoso,  
con su larga pinza, que es la mitad de su masa corporal,  
y por eso lo llaman: el cangrejo violinista,  
que a las cangrejas no cesa de enamorar.

A Crocamundos el héroe de nuestra historia,  
quien sueña con un día viajar  
a pesar de que según le ordena el abuelo,  
tiene que cavar y cavar  
para construir su casa en el fondo del arenal.

Y a Crujiente el fisicoculturista, de Crocamundos amigo,  
quien, aunque lo tiene muy escondido,  
sueña que algún día será campeón mundial.

Asómbrense, ellos mismos construirán la playa  
donde tienen que llegar.

Esto no es posible sino en el teatro.

Más no en el cine, la radio o la televisión.

Primero el telón de fondo que sube y baja  
y la playa asoleada nos muestra  
en donde la acción va a continuar.

Vamos Crocante, vamos Crocamundos, la magia  
recién comienza. Vamos a Crujiente,  
no te impacientes, sin prisa retira los amarres  
y gira las patas o telones, que así se llaman  
en el lenguaje teatral, para que la asoleada playa  
se acabe de conformar.

Esto es maravilloso.

Delante de nuestros ojos  
se hizo el milagro teatral.

De la playa de Poseidón,  
llegamos a la ensoñada playa del viejo Crocante,  
el libidinoso cangrejón,  
donde suenan los acordes  
de la ensoñadora canción.



**El Prestamista** de Fernando Josseau. (Chile).<sup>186</sup>

Estreno: abril 2 de 2008.

Elenco: Julio Sohanes – (Diego Tafur) - Gilberto Martínez.

Escenografía, vestuario y maquillaje: Julio Sohanes (Teatro la Huella).

Pista sonora: el grupo Casa del Teatro.

Técnico: de Casa del Teatro.

Dirección general y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Fábula: muerte de un prestamista y la investigación que realiza un inspector de policía a los tres sospechosos del asesinato.

Una entrega total y una dramaturgia de “Ojo de halcón”, o sea: punto focal de caza nítido pero circunscrito dentro de una panorámica que lo rodea y configura. Fernando Josseau, autor chileno quien visitó Medellín por los años cincuenta y el actor Raúl Montenegro, presentaron la pieza en el antiguo Teatro de Bellas Artes. De inmediato quise conseguir la obra y los derechos para llevarla a escena, pero no fue posible. Hace 2 años en

---

<sup>186</sup> Josseau, Fernando, 1957, *El Prestamista*, Buenos Aires, Talía. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica TA CL J84)



una librería anticuaria de la ciudad de Buenos Aires (Argentina) culminó la búsqueda del libreto cuando entre otros tantos libros viejos reposaba el sueño de los justos, injustamente; y por unos pocos pesos lo obtuve. Julio Sohanes me daba la medida para interpretar los tres personajes de la obra. E iniciamos el trabajo. Posteriormente se nos une otro actor, en el papel del Inspector; y por último resolvimos trabajarla juntos.

El Acto de habla inicial: La muerte de un prestamista en circunstancias extrañas y en la cual estaban involucrados: Un Panadero – Un Marqués – y Un Político financista. En primer lugar me dí cuenta que la obra debería ser sometida a una revisión dramaturgica que implicaba un seguimiento de las líneas fundamentales de acción y un acercamiento a nuestra cotidianidad. Enmarcada dentro de un concepto naturalista, raya con una insípida y bien construida telenovela, en donde las circunstancias dadas manejan las emociones de una manera fácil y lacrimosa. Infancias y esposas amargadas, recuerdos de madres rezongonas y calesitas infantiles que despiertan ambiciones desmedidas; estafas, escándalos encubiertos y bancarrotas financieras en donde caen los más débiles y los que se creen muy “vivos”; relaciones familiares y descripciones de orgías y bacanales patrocinadas por una burguesía decadente y con visos aristocráticos. Fue necesaria una revisión y un salto a una concepción realista y descarnada que conmoviera y nos hiciera cuestionar nuestro papel de espectadores pasivos y en cierto modo desmitificar los *cliches* propuestos por la partitura a abordar.

Improvisaciones con Actos de habla.

**La voz.-** En suma, orgías, una vida licenciosa, llena de escándalos..., hasta que se vio usted en la necesidad imperiosa de acudir a Morás, “el prestamista”. ¿Qué opinión tenía usted de Morás?

**Marqués-** Un canalla, pero elegante; un cínico..., un vividor, adulator ignorante, sin escrúpulos. Es decir, un hombre encantador para cualquier mujer. ¿Sabe usted que una vez tuvo la osadía de dejarme sin crédito habiendo ya enviado quinientas invitaciones a un baile de gala...? Ministros, cuerpo diplomático, escritores, toda clase de snobs, gente de alcurnia..., Fue un compromiso horrible... La orquesta contratada, el champán pedido..., todo: las guirnaldas..., los fuegos artificiales... ¡Y se negó; se negó hasta el último momento! Una desconsideración sin nombre para un cliente antiguo e irreprochable como yo... Fue un momento de suspenso horrible. ¡Imagínese la situación!

Todo el mundo llegando... Encendimos las lámparas..., y el comedor vacío... Entonces, querido señor, tuve una idea. Cerré la casa, e hice permanecer a los invitados en el jardín... Esa bestia se compadeció en el último momento. Casi muero de terror... Y mientras los mozos entraban pavos por la puerta de servicio, por la principal entraba el cuerpo diplomático. Me iluminé: ¡tuve que anunciar una función de teatro... al aire libre, en las graderías de la terraza!... Improvisada, señor. Gracias a mi talento histriónico, salvé la situación. Representé Macbeth durante media hora..., mientras los mozos, a toda prisa, preparaban los comedores... Los tuve aquí, en el puño. Los emocioné. Pero más emocionado estaba yo. Me posesioné del rol intensamente; y, debo confesarlo, olvidé por completo durante unos instantes la trágica situación en que estaba envuelto... Cuando Macbeth cayó apuñalado por la mano de su asesino -en este caso imaginario, señor, pues yo representaba todos los papeles- sobre las baldosas multicolores de mi terraza, el mayordomo anunció: "La cena... está servida..." ¿Duda usted de mi talento, señor? Pues escuche. (Recita unos breves parlamentos de "Macbeth". Carraspea, sonrío, y en seguida se detiene.) Aquella vez estaba en un buen momento.

[...] en el jardín.

Propuesta: Recrear un jardín. El del actor.

Pregunté: Julio, cuáles son tus flores predilectas.

Julio: las rosas, las margaritas, las orquídeas.

Propuesta: Necesitamos "culturizarnos" sobre esas flores. Saber lo más que se pueda de ellas y el jardín es la platea y los espectadores deben ser parte de ese jardín que debes crear en cada representación.

Ritmo-entonación y energía se pulsan en el instante y el espacio de cada función.



**Manuela, la mujer...** *Guardiana insepulta del amor huracanado...*

Estreno: Julio 1 de 2008

Elenco: Magda Meneses – Diego Casas.

Escenografía, vestuario y maquillaje: el grupo.

Luminotecnia: Gustavo Castañeda.

Música y Letras: Sonia Martínez.

Dirección general y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Fábula: Don Ricardo Palma llega a Paita a entrevistar a Manuela Sáenz. Una obra en escritura...

Notas.

Abril 2 de 2008. El texto como una aventura imposible del lenguaje en la teatralidad. Se descarta la noción de texto dramático como un “mundo” finito, lo in-finito de su lectura es lo que da el saber, su razón de ser practicable materialidad.

Después de muchos ensayos en donde nos hemos limitado a leer y encontrar el

sentido profundo de los actos de habla, la escena se va materializando con objetos y elementos. La escena del cementerio se nos clarifica. La música compuesta por Sonia Martínez, nos da una atmósfera “develadora” del significado profundo de la muerte de Jonatás y su repercusión. De una imagen naturo-realista, configuramos un cuadro brechtiano. Una proyección de fondo sirve de fondo a un personaje que aparece cargado de muñecos y de tierra. Una reja forjada especialmente para la escena (opcional), al ser abierta, permite el acceso a las tumbas imaginarias que el personaje en su recorrido, va describiendo. La acción de sacar tierra de una mochila y con ella cubrir el cuerpo de “Jonatás” refuerza el proceso de sentido de la escena primera. Se diseña la mesa y los sillones rústicos, el baúl de los recuerdos y se hace una aproximación al diseño del vestuario.

Abril 11 de 2008. Los últimos ensayos los hemos dedicado a la escena en donde se inicia la acción de encuentro entre Manuela y Don Ricardo. Es una experiencia sentida aquello de la que las escenas intermedias son de muy difícil tratamiento. Esto debido a que la curva tensional y climática parece detenerse en el espacio tiempo. Ante la presentación, altamente sugerente creadora de expectativas y el final en el cual el desarrollo de la acción está en su punto álgido; las escenas intermedias, sea que la estructura sea la clásica, ya sea la fragmentaria, tan en boga; son un regodeo, un circunloquio de peripecias y líneas dramáticas que se entrecruzan en puntos neutrales, que exigen una rápida solución o de lo contrario caen en la densidad de los conceptos y no en el vértigo de la acción que pide moverse hacia una producción de sentido que las catalice e impulse a la resolución final. Otro aspecto a considerar son las relaciones, los conjuntos de relaciones físico-vocales, en este caso entre Manuela y Don Ricardo, preñadas de intereses sumergidos en el subtexto de los actos de habla. Analícese por ejemplo el parlamento en donde Manuela se refiere al viejo filósofo Plutarco. Siempre presente que la lectura en proceso de escritura escénica debe llevar a la determinación de los roles y de las acciones físicas, al proceso de estructuración de los espacios, de los tiempos y ritmos durante el establecimiento y determinación de la fábula. Soy partidario de la escena teatralizada, es decir, no la imitación de una presente realidad, sino como la creación de una presunta verosimilitud de lo ficticio.

Me remito a los conceptos sobre *Puesta en Voz* (Pavis, 2000: 218) y a *Los Factores*

*Kinestésicos del Texto* (Pavis, 2000: 219) ambos enmarcados en una práctica propia del grupo involucrado en la *Puesta en relieve* que dirijo.

El primer concepto “evita cualquier interpretación “*a priori*” del texto y, especialmente, la lectura de las situaciones, las motivaciones de los personajes y el universo de la pieza, y se concentra, en cambio, en la ejecución retórica, vocal y del lenguaje del texto.” Considero a este nivel la lectura atonal del mismo para después entrar en un segundo nivel en donde se hace énfasis en una lectura “respirada y rítmica del texto”, en donde poco a poco se accede al engrama del mismo y el actor pueda expresarlo sin dificultades técnicas y penetrar en el corazón de la fábula y del núcleo original.

El segundo en donde se contempla que el texto emitido se pueda percibir a partir de la materialidad de la voz, “su calidad vibratoria” total, como si dibujara en el espacio tiempo la trayectoria de sus direcciones y de sus movimientos.

La relación práctico – significante entre el emisor y el receptor, en una primera instancia de comunicación: actor – Director de actores debe ser sensorializada, visceralizada, dando lugar a particularidades que engloben el gestus global de la obra y a comportamientos actitudes y acciones específicas de los personajes.

Lea imágenes, no palabras. Bloques de entonación de las frases y tiradas.

La observación de la espacialidad mimo-postura-verbal en la *Puesta en voz* en situación dramática, debe ser intensa para vislumbrar la manera como el sentido pasa imperceptiblemente a plantearle al cuerpo actitudes, comportamientos y acciones.

Debe ser primordial encontrar los puntos lógicos y retóricos de lo enunciado.

La coloración y el origen de la voz en situación debe ser evaluada momento a momento.

Hago hincapié en la puntuación vocal y corporal. “La frase verbal y gestual necesita momentos pausados, de clarificación y de figuración de su propio relieve”. (Ver: Pavis, 2000)<sup>187</sup>

Mayo 30 de 2008. Se inician los ensayos generales. Son los más difíciles de enfrentar, no solo por los bloqueos de memoria, sino darse cuenta que engramar el texto implica no solo la memoria del texto literario sino y sobre todo, la memoria afectivo-gestual, es decir todo lo que corresponde a la memoria de las acciones físicas en relación

---

<sup>187</sup> Pavis, Patrice, 2000, *El análisis de los espectáculos*, Paidós Comunicación 121, Barcelona, Paidós. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T/E P338)

dialéctica con los contextos en los cuales se produce la enunciación del acto de habla. Es en este momento en donde es necesario sentir el tempo-ritmo global y parcial de la obra “espectacular”. Y lo que dentro de la estructuración de la trama debe ser la confluencia de las líneas dramáticas, que surgen, se desarrollan y amalgaman en el proceso de sentido. Por ejemplo: como debe finalizar la pieza sin que las acciones queden “fragmentadas”, aunque así lo parezcan, ya que deben obedecer a la ley inexorable de la unidad de acción. En esta obra, al final de escritorio, se impuso el final “sentido” de la práctica escénica: el círculo se cierra, la muerte de Manuela lleva a que los personajes terminen en el cementerio, en la fosa común, donde en “la realidad”, terminó la protagonista de la historia: Manuela.

Desde hace algunos años, vengo considerando aquello de que el proceso de *Puesta en relieve*, en el teatro considerado como un acto de habla, y esencialmente como proceso de comunicación de experiencias de vida; nunca termina de elaborarse. Y que una etapa fundamental y olvidada es la de la confrontación con él, o los espectadores, general y específicamente considerada. Es por eso y consecuente con lo mismo, por lo que someto el proceso a un debate con el público, en y durante el tiempo dedicado a los ensayos. De la obra *Manuela, la mujer...* se han realizado dos lecturas que he denominado *en proceso de montaje*. La primera durante el Festival de Teatro Alternativo, en Bogotá, en el Teatro La Candelaria. (Marzo 9 al 25 / 2008). Este ensayo se realizó con la presencia y participación del grupo de actores. Una segunda lectura se hizo gracias a la invitación que como autor me hizo el Profesor Víctor Viviescas, en un aula de la Universidad Nacional, en la ciudad capital de Colombia. (Mayo 12 de 2008).

Se hizo “un ensayo programado” con público invitado espacialmente para la ocasión, el día 5 de junio del presente año (2008).

La perspectiva que da la presentación — re-presentación de un texto permite visualizar desviaciones, virtualidades del movimiento del texto que es en definitiva lo que el teatro, como materialización, hace. Los logrados practicables de la materialidad escénica hacen del texto objeto y mirada, vistas o puntos de vista, espectáculo y examen. En este caso evidenció: sorpresa, el impacto del fluir del texto, teatralidad, la sensorialidad y musicalidad de la puesta se hicieron presentes. Deben hacerse ajustes en la primera y en la última escena, especialmente en el momento de invitación de Manuela a “penetrar por su cuerpo, para salir a la vida”. La escena del cementerio por su complejidad amerita un

enfoque más vivo, que haga que el espectador se apropie del ritual de la muerte en las sociedades primitivas. La escena final requiere de un estudio más detallado del punto en donde colocar la pintura de la mujer-tierra, desnuda y su iluminación, de tal manera, que la sensación de incomodo y un cierto grado de agresión, que implica el acontecimiento de la salida, sean efectivo. ¿En qué momento se deben buscar los aplausos para que no interfieran con la acción? Propongo que Manuela entregue sus objetos al Sepulturero y se acueste mientras este hace la acción de enterrarla. Oscuridad, tal y como si la obra hubiera terminado allí. Aplausos. Manuela en el centro del escenario, los agradece e inicia el parlamento: ¿Quieren saber ustedes quien me desvirgo? Dirigirse a un espectador o dos, al final del mismo, e invitarlos a salir con ella. El “Túnel” de salida se ilumina, y los espectadores deben ir saliendo a través del telón pintado. De nuevo confirmo como autor y director que la manera más productiva de ajustar el “texto literario” es el de la escritura en la práctica espacio-temporal concreta.

El relieve de la condición de la mujer en la obra Manuela, la mujer se concretiza en su parlamento final:

“Y sabe Don Ricardo y todos los hombres aquí presentes ¿quién me desvirgo? No fue Castillejo ni ninguno de los hijos de Santo Domingo. No fue Fausto D’Elhuyar. Por supuesto que tampoco fue él, por mucho que se lo hiciese creer. Para ir al himeneo con él y con todos ustedes una madre Celestina me reparó el virgo: entretelando en mi vagina finas lonjas de higadillo de pollo espolvoreadas con alumbre. Ese primer acoplamiento nuestro, James Thorne, el acoplamiento primigenio no fue más que una farsa. Risas, sólo risas me provoca recordar que el obispo Cuero y Cayzedo, con humildad pastoral y conforme al ritual casamentero de los viejos tiempos, lavó sus genitales con agua bendita de lluvia de abril tal como si, efectivamente, hubieses ido a desflorar a una virgen. No puedo menos reírme cuando Jonatás, previamente instruida por mi padre, salió alborozada a colgar en el balcón de la alcoba, a la mañana siguiente del infausto suceso, una sábana, la sábana nupcial, extendida con las tradicionales manchas de sangre – sospechosamente demasiado vivas, brillantes, y como recién puestas con mercurocromo – en su centro. ¿Sabe quién me desvirgó, Don Ricardo? ¿Quiere, quieren saberlo? Me desvirgó mi tía Librada, Librada de Aizpuru y Azcáubi, prima hermana de mi madre y monja de Santa Catalina, Sor Juana Librada de la Santa Cruz. Me desvirgó con el dedo medio de su mano derecha, una mano

estupenda. ¡Ah! Las manos de mi tía Librada. Ninguna como las suyas para bordar primores sobre mantel de lino de Irlanda, un delantal de seda o una sábana nupcial, para iluminar los pergaminos de un palimpsesto, para hacer gozar a una niña núbil ... A buen seguro James Thorne, le dije; fue ella la que envió el apócrifo y el soneto corniluminado de Quevedo. Ahora atrévanse a introducir vuestro dedo índice y a acusar y ser mi vagina lapidada según ritos inquisitoriales y machistas, por ser la depositaria guardiana de espasmos huracanados. Serán recibidos con lágrimas... pero con la certeza que *la única manera de amar es a través de la liberación de los sentidos*. (Ver: Martínez, 2008:49-50)<sup>188</sup>

---

<sup>188</sup> Martínez, Gilberto, 2008, *Manuela, la mujer...*, Medellín, Colección Casa del Teatro. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT A M294)





**La mujer del Cervantes** de Gilberto Martínez (Colombia)<sup>189</sup>

Estreno: febrero 17 de 2009.

Elenco: Gloria Tobón – Diego Casas – Gilberto Martínez.

Escenografía, vestuario y maquillaje: el grupo Casa del Teatro. Gustavo Castañeda.

Diseño de luces y técnico: Gustavo Castañeda.

Música y Letras: Sonia Martínez.

Videos: Gilberto Martínez – Gustavo Castañeda.

---

<sup>189</sup> Martínez, Gilberto, 2009, *La señora del Cervantes*, Medellín, [s.n.]. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT A S478). – en: 2011, *Textos Teatrales*, Medellín, Edición del autor. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT A T355).

Dirección general y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Fábula: indagación sobre la historia de una mujer que residió varios años en una de las aceras del teatro Cervantes de la ciudad de Buenos Aires.

El espectador accede al escenario por un camino lumínico como el que existe en las entradas de las salas de cine. Una manguera con bombillos de colores en los bordes del camino, guía la vista de la acomodadora. Un tul transparente y negro, anterior, sirve de aforo. Detrás, una tela blanca tipo ciclorama. Un racimo de imágenes es proyectado como en una discoteca. El dispositivo en la parte posterior del telón de proyección, es visto por los espectadores, al hacer recorrido final para sentarse en las gradas. Se anuncian “Las Criadas” de Jean Genet con el nombre de: “Las Mucamas”, por medio de un cartel que cuelga del muro de la sala. Un contenedor de basura con las proporciones adecuadas para que lo habite la Señora del Cervantes, en el lateral derecho espectador. Tiene en uno de los lados, una ventana cubierta con una cortinita blanca. De frente al público. A un lado se aprecian: una trapeadora, una escoba y a unos centímetros de esos elementos de aseo, hay un balde para recibir suciedades. Una escudilla vacía cerca de una de las patas de un banco de madera, en el lateral izquierdo.

Notas.

Origen de la obra.

La Señora del Cervantes. Una mujer que hace no se sabe desde cuando, vive en el espacio que le brinda uno de los andenes que enmarcan el Teatro Cervantes de la capital Argentina, cerrado por remodelación. Allí la vimos y en ese “cambuche” improvisado tratamos de entrevistarla, sin que lográramos más que frases amables pero ambiguas. El Portero del hotel y un taxista ocasional, nos hablaron de su historia, que no pudimos, de ninguna forma, concretar.

Otros referentes: *Las Criadas* de Jean Genet. Obra que llevé a escena hace algunos años con el grupo de teatro El Tinglado (1980) y que impactó por ser la hereje manera de haber sido *Puesta en escena*. Fundamentalmente un trabajo de actuación pura en un momento en el cual era predominante la actuación dentro del sistema de Creación Colectiva en Colombia y el montaje en Buenos Aires de esa obra: “Las criadas”, el emblemático texto del francés Jean Genet, vuelve a subir a escena en esta ciudad en una adaptación que

respeto los valores del original, de sus personajes y de la estructura general, pero que ubica la acción en un tiempo particular, concreto: el Buenos Aires de 1952, a poco de la muerte de Eva Perón”. (Pacheco, “Juego pleno de inquietud”, 2003)<sup>190</sup>

El crimen o Caso Belsunce: “Hoy fue una jornada de enojos y polémica en el juicio que se sigue en San Isidro contra Carlos Carrascosa, acusado del crimen de María Marta García Belsunce, asesinada a balazos en su casa del country El Carmel, en septiembre de 2002.” [...] “Dura polémica por las declaraciones de las dos mucamas que limpiaron sangre tras el crimen [...] Además, la empleadas “manguerearon” el colchón de la cama donde velaron a la víctima y metieron en el lavarropas ropa que, se sospecha, los asesinos le habrían sacado a la mujer tras el crimen con el propósito de borrar rastros”. (Ver: Wikipedia).<sup>191</sup>

A Beckett por sus entrañables enseñanzas.

Contranotas.

En esta obra más que en ninguna otra, la radical pluralidad de las experiencias y vivencias no fue producto de decisiones arbitrarias sino que obedeció a una coherencia interna que en el proceso de *Puesta en relieve*, en relación dialéctica con la percepción que permitió el “texto literario” o “partitura”; fue floreciendo como una espiral en donde la realidad y la ficción se confunden dando lugar a una estética de la “Perplejidad”.

El funcionamiento de la “teatralidad” en esta obra pone de manifiesto la manera como la hemos planteado.

Tratamos de recuperar la estética en cuanto aisthesis (relativo a los sentidos), un modo de percepción complejo que obligue a un discurrir en medio de la perplejidad hasta llegar a decirse: “que es esto tan raro que estoy percibiendo” y sin embargo tan cercano a mí puesto que lo único que podemos concluir al salir es: dejemos a la “La mujer del Cervantes”, solitaria y silenciosa que sólo quiere que la dejen vivir en paz. El autor, curioso, ha inventado una que otra historia para ella, sobre ella, de ella. Tal vez, si consigo un poco de tiempo, yo le invente otras.” (Un espectador en Cali. Colombia.)

---

<sup>190</sup> Pacheco, Carlos, 2003, “Juego pleno de inquietud”, en: Diario *La Nación*. Disponible en línea en: <http://www.teatrodelaabasto.com/obras/criticamucamas.htm>

<sup>191</sup> “Caso García Belsunce”, disponible en línea en: [es.wikipedia.org/wiki/Caso\\_García\\_Belsunce](https://es.wikipedia.org/wiki/Caso_García_Belsunce).

La estructura y líneas de acción están habitadas por voces, contradictorias a veces, por cuanto unas son evocaciones de reales crímenes y otras de imaginarias realidades teatrales; conectadas con el presente, para eludir (evitar con astucia) hacer un “Teatro Descafeinado” y abrir horizontes con pensamientos, conceptos y comportamientos en movimiento a pesar del deseo de dormir en el “cambuche” de un teatro en reconstrucción nunca acabada y cerrado.

“Realidad y ficción. La realidad siempre proteica. La ficción, una mirada unidireccional; yo diría, narcisista. Afrodita llevó a Narciso a enamorarse de su propia imagen, por no corresponder al amor de la ninfa Eco, quién enloqueció y sólo supo a partir de aquel momento reproducir las palabras los demás. La tragedia de la incomunicación que vivimos. La historia oficial: la foto retocada y el eslogan que se repite. Al único espejo del Narciso de la ficción de la oficialidad, quiero oponer las múltiples caras de Proteo reflejadas en mil espejos de la realidad. Esa realidad que querríamos ver no sólo en el teatro, sino en la vida, aunque nos asuste.” (Ver: Amestoy, “Como en los mil espejos de Proteo, una reflexión sobre mis personajes”, 2002)<sup>192</sup>

Secuencia final.

**Señora del Cervantes:** Aquí está su obra...

**Autor:** Gracias y que me dice...

**Señora del Cervantes:** Le agradecería que se retire...

**Autor:** Pero...

**Señora del Cervantes:** De nuevo... le agradecería que se retire. No quiero ser grosera ni faltarle al respeto como usted si lo ha hecho conmigo. Y no solo eso sino que me siento insultada...

**Autor:** No ha sido esa mi intención... Usted no entiende... su presencia durante todos estos años aquí en el Teatro Cervantes... Y esa pregunta que me aleteaba constantemente... ¿Quién es?... ¿Cuál es su historia?... Luego el encuentro con ese amigo del taxi quien me interpela y me dice: ¿es usted hombre de teatro? Pues mire esa mujer que

---

<sup>192</sup> Amestoy, Ignacio, 2002, “Como en los mil espejos de Proteo, una reflexión sobre mis personajes”, en: *Teatro y Memoria en la segunda mitad del Siglo XX.*, Madrid, José Romera Castillo Editores. Visor Libros. UNED

duerme ahí, en la acera del teatro Cervantes... fue la amiga de un Ministro durante la dictadura... la amante... usted me entiende... y cuando caen todos los del Gobierno... esa mujer se enfrenta a toda la familia legal del Ministro y la dejan sin nada... le quitan todo... y ella se viene a vivir ahí... ¿Ve ese convento al frente? Allí, a veces, le dan comida... ¿No es digna de una obra de teatro? Ahí le dejo la inquietud... Y algo parecido me dice el Portero del Hotel y además me dice que la vio a usted en la televisión... Desde ese entonces... su figura me persigue... Mire... hasta fotografías tengo...

**Señora del Cervantes:** Pero... ¿como se ha atrevido a tomar fotografías...!

**Autor:** Las necesitaba... Y bueno... me atreví a hablar con usted y mostrarle el escrito... Eso es todo... Me dio usted tristeza... no compasión, no crea... tristeza... quise escribir sobre una vida que al parecer no le interesa a casi nadie... A muchos les he preguntado y nadie parece conocerla... excepto a los que mencioné...

**Señora del Cervantes:** No los conozco, ni me interesa saber quiénes son y ni por qué se han fijado en mí... Tenga... y déjeme tranquila, por favor... Toda esa historia, o mezcla de historias, vaya usted a saber, que usted cuenta... es mentira... producto de su fantasía enfermiza...

**Autor:** Todo puede ser cambiado, al fin y al cabo, solo se trata de una obra de teatro...

**Señora del Cervantes:** ¡Basta! ... Por favor... váyase y no vuelva... El dar a conocer esto puede hacerme daño... mucho daño...

**Autor:** Rómpala... si usted quiere rómpala...

**Señora del Cervantes:** Creo que es lo mejor que podemos hacer... Discúlpeme si he sido brusca o descortés... Nos cuesta trabajo entender que hay seres que solo desean existir y nada más. Seres en los cuales el paso del tiempo no significa historia y solo es el instante de un presente siempre continuo... seres que no nos preguntamos sino sobre qué es lo que hay que hacer momento a momento en el umbral de la subsistencia, cuyo único refugio es un “cambuche” en cualquier momento y en cualquier lugar, no hay preguntas ni hay respuestas y que algún día reposaremos en una fosa común. De todas maneras le doy las gracias por haber tratada de darme una identidad... (Va rasgando las cuartillas del

escrito de la obra) La Señora del Cervantes, esté mundo es un mundo de locos... (Se acuesta y se tapa la cara con las cobijas mientras musita: “Este mundo es un mundo de locos...”. La luz se va desvaneciendo.)



**Tragicomedia de doña Bárbara la marquesa y Don Fernando, el fidalgo** de Gilberto Martínez. (Colombia).<sup>193</sup>

Estreno: octubre 22 de 2009

Voces del pasado en presente.

Género perteneciente a la picaresca colombo-española.

Obra para realizar como radioteatro para cuatro voces, un sonidista y musicalización.

Elenco: Magda Meneses – Diego Casas – Juan Carlos Rivillas – Gilberto Martínez.

Escenografía, vestuario y maquillaje: grupo Casa del Teatro – Gustavo Castañeda.

Pista sonora: Gilberto Martínez.

Música y Letras: Sonia Martínez.

Dirección general y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez.

Fábula. Anécdota. En el pueblo de Yolombó, en el actual departamento de Antioquia, en las navidades del año del Señor de 1794, no se iba a poder celebrar la Misa de Gallo. El Párroco en confesión no había regresado de los lados consabidos. Aparecen tres frailes “capuchivendados”, que se ofrecen a decir la misita de gallo, si las autoridades competentes

<sup>193</sup> Martínez, Gilberto, 2009, *La Tragicomedia de Doña Bárbara la marquesa y Don Fernando el fidalgo*, Medellín, [s.n.] (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT A T765). – en: 2010, *Dramaturgia: tres obras para el Bicentenario*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT A D763).

lo permiten. Así lo hacen y después de la “improvisada” misa, de latínazgos plagada, huyen con todo lo que tiene valor y posee la Iglesia del pueblo en mención.

Sinopsis de la obra. Doña Bárbara Cavallero, Marquesa de Yolombó, engañada por el supuesto Hidalgo Orellana, se casa con este y es abandonada en las afueras de Yolombó. A su regreso al pueblo que está políticamente en revuelta, espera que en la misa de gallo se reconozca el pergamino dado por sus Majestades españolas de Marquesa y se proceda legalmente para que los Reyes de España castiguen al malhechor. Orellana y su criado, a su vez, se ven despojados de todo lo que le robaron a la Marquesa y conociendo que no hay quien diga la Misa de Gallo en ese Diciembre de 1794, en la Iglesia de Yolombó, se disfrazan de “capuchivendados”, logran decir la misa y despojar a la Iglesia de sus pertenencias. Y todo sigue como si no hubiera pasado nada.

La investigación se realizó a nivel lingüístico haciendo relevante la estructura narrativa manejada por Don Tomas Carrasquilla.

La escenografía se ideó considerando la propuesta de las producciones radio-teatrales de la década de los 40-50. Por eso las paredes de la sala se recubrieron con cajas de cartón especiales para depositar huevos de gallina. En la mitad de la escena una mesa y sobre ella, en la parte anterior practicables materiales como para una obra de títeres. En el lateral derecha actor, una puertecita que permite ser abierta y una pequeña hamaca de colores vistosos que cuelga sostenida en dos palitos. Micrófonos en sus respectivos soportes y de solapa para cada uno de los actores y la actriz.

El relieve temático contempló lectura políticas, religiosa y militar las cuales fueron a través de las imágenes escénicas cuestionadas. Se hizo utilización de la parodia como técnica de desvelamiento de usos, costumbres y creencias. Por ejemplo, cuando en una proyección del Sagrado Corazón, se hace que este “hable”, (con un programa de computador para tal fin) y dé su consentimiento y bendición al casorio de la Marquesa con Don Fernando.

Es evidente la elaboración de una atmósfera que retratará la “cursilería” que nos caracteriza desde ese entonces en la concepción de una manera de ser, de comportarnos, y la necesidad de crear iconografías para ocultar nuestra inautenticidad bajo el pretexto de una raza que se cree única, “berraca”, emprendedora, pionera, que no se deja engañar. Que



necesita pergaminos para pasar por “noble” y descendiente de no sé que conde de Pestagua, marranero sevillano, desterrado por los reyes para que viniera a sentar reales en esta “bella villa” de oro, según, codiciosos aventureros; de metal dorado, anegada.

Por los años 30 a 50, el auge de la radio en Colombia y especialmente en Medellín, hizo que nos pasáramos pendientes del aparato de la Víctor, y la ciudad, por ejemplo, se paralizaba cuando se iniciaba a eso de las 7 de la noche el capítulo correspondiente de “Un Ángel de la Calle” de Efraín Arce Aragón o la historia de Albertico Limonta en “El Derecho de Nacer” del cubano Felix B Cagnet. No es posible después del estudio correspondiente a la historia de este género, si así puede denominarse, dejar constancia de todos los que fueron sus artífices y exponentes más egregios. A los interesados los invito a la investigación del mismo.

La elaboración de un guión para radio es algo diferentes a escribir un texto para la escena. Su estructura debe obedecer a ciertos presupuestos tales como: es algo para oír más que para ver y por lo tanto la presencia de un narrador- Locutor es de vital importancia. Es preciso un “Sonidista”: es decir aquel que está encargado de la creación de las atmósferas sonoras determinadas por el escritor. La apreciación rítmica que se debe conseguir es de vital importancia.

En nuestro trabajo hemos logrado una simbiosis entre actuación, lectura y ambientación sonoro- musical cuya elaboración fue cuidadosamente estudiada, con el fin de obtener una forma divertida y significativa.

La música compuesta por Sonia Martínez, luce como elemento primordial. Hace parte de la acción dramática desde el inicio pues después de configurar al personaje principal, La Marquesa; nos incita a participar de los acontecimientos con elaboradas y precisas pinceladas musicales hasta la final canción, corolario de la obra. Aquí no ha pasado nada.

Los espectadores, han recibido esta obra con asombro. Fue presentada ante profesores internacionales y público, como acto final, en la Semana de la Dramaturgia en la ciudad de Cali. (2010).



**;;Papeles!!** de Mario Jurado. (Colombia)

Estreno 19 de agosto de 2010.

Elenco: Diego Casas – Juan Carlos Rivillas – Freddy Pulgarín.

Escenografía, vestuario y maquillaje: el grupo Casa del Teatro.

Pista sonora: Gilberto Martínez.

Técnico: Freddy Pulgarín.

Proyección: Verónica Madrid.

Fábula. Sinopsis: Una simple necesidad fisiológica en la vía pública desencadena una serie de situaciones absurdas y crueles entre un desconocido actor de teatro y un “agente de policía”. El “agente” aprovechando su poder, jugará con su víctima hasta el punto de hacerlo cambiar de rol.

El autor. Un hombre de teatro. Indiscutible. Egresado de la Escuela Distrital de Teatro ha trabajado con directores de trayectoria. Actor de sus propias obras, de televisión y cine. Con 5 obras inéditas. Dice: “Según mi criterio, las características mínimas que debe tener una persona para denominarse a sí mismo dramaturgo son: que escriba textos teatrales y que sus obras sean montadas.”

Cuando conocí el texto de Papeles no tuve más remedio que respirar hondo y

meditar sobre lo que había leído, buscar referencias sobre el dramaturgo y aceptar en principio la sinopsis que aparecía en su página Web.

Decido montarla y pido autorización. Y aquí empieza lo que considero una *Puesta en relieve* que dé cuenta del proceso de sentido y significaciones que la obra propone. Medito sobre las líneas temáticas explicitadas en ella y trato de no calificarlas.

Pienso en ella como una obra de teatro bien concebida, que pueda dejarse condensarse en unas pocas líneas. Me remití a los escritos de Karl Valentín (1882-1948), ese gran y admirado por Bertolt Brecht, cómico de Múnich, y al cual llamaron el Charles Chaplin alemán.

Pensé: para que las situaciones en escena no fueran catalogadas de “absurdas”, había que tratarlas como “normales”. Ejemplo: que más normal que un actor nuestro que sale de su trabajo a altas horas de la noche tenga la necesidad de orinar y al no ver a nadie, lo haga en la vía pública, y que un “policía” que pasa por el lugar lo enfrente, le reproche el acto para después pedirle papeles. Esto es lo que sucede en la primera secuencia.

Pero me doy cuenta al trabajar la obra, desde ese primer planteamiento, con la técnica de los actos de habla y la concepción de *Puesta en relieve*, que el autor muy hábilmente introduce en forma de “desplazamientos”, situaciones que empiezan a configurar a los personajes-persona. O sea, no sólo concebidos como arquetipos, sino como seres humanos. La línea de “poder”, es trazada por un “policía” que ha cada momento expresa sus “debilidades y sus anhelos”. Las situaciones no son “absurdas” en la medida en que son habituales. Lo son cuando las tratamos como normales y así el “espectador” descubre en ellas “su” absurdidad. Es normal que soñemos con ser actores de televisión y ser “Swarzeneger”, ¿o no?

De ahí en adelante me encontré con unas situaciones trágico-cómicas en donde pone en cuestionamiento nuestro de oficio de actores, nuestras técnicas, pero siempre “tocadas” con un gran dejo de humanidad.

Y en un alarde conocimiento Mario Jurado nos enfrenta, a la que a veces nos referimos en forma simple y ampulosa, técnica del “Teatro en el Teatro”.

Y juega con ese gran aporte de los maestros, hasta que en forma inopinada, nos ofrece un final digno de un “deux in machine” Euripidiano.



**La balad de la P...** de Gilberto Martínez y Patricia Carvajal. (Colombia)<sup>194</sup>

Estreno en casa del teatro: octubre 6 de 2011

Escritura en escena: Patricia Carvajal

Escritura literaria y dirección: Gilberto Martínez

Efectos musicales: Darío Rojas.

Diseño y montaje de luces: Raúl Agudelo.

Técnico: Freddy Pulgarín.

Fotos: Ángela Patricia Zapata.

Fábula: indagación acerca de un cuerpo lacerado.

Indagar en nuestro caso, como exploración acerca de un cuerpo lacerado. Escrutar en las sensaciones posibles y concatenaciones metafóricas. Ir más allá de la creación de realidades para desencadenar imágenes en espejo del quehacer en situación dramática. La recreación de la realidad es más importante que la realidad misma. Nos colocamos en el escenario como en una situación de prueba para indagar cómo nos comportaríamos bajo determinadas circunstancias en espacios y con objetos no convencionales ante el estímulo de una situación conflictiva ficcional. Nos interesó cómo el cerebro senso-motriz organiza y organizó la información del que-hacer de la actriz.

*La balada de la p...*

la p de pa paaaaaaaaaaaaa

busca respuesta

explota en la boca

---

<sup>194</sup> Martínez, Gilberto, 2011, "La balada de la P...", en: *Textos Teatrales*, Medellín, Edición del autor. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT A T355).

primavera sangrienta  
estruendosa busca  
cabalgando en la grupa  
salobre del viento  
la verga del buque que se aleja  
satisfecha ante la carne desgarrada  
lacerada e impotente  
la p se llena de la a  
se humedece en la boca  
se espesa acerada  
acuchilla la garganta  
produce el alarido  
del alarido  
a la canción de cuna  
de la canción de cuna  
a la caracola  
de la caracola  
a los peces  
rio multicolor  
que escucha el dialogo  
del encuentro  
del encuentro  
nace el sueño  
vapor de agua  
nupcial que nutre futuro  
desgarrado en el instante de la violación  
comprimido ahora  
clama expansión  
en el cuerpo lacerado.  
la p de perra  
según insultos

requintada  
a la herrumbrosa puerta  
húmeda superficie invadida  
en las encrucijadas  
porosas de desvencijada madera  
venganza con paciencia  
paciencia en la permanencia antes del grito  
y del grito al alarido  
fibra de hielo congelada  
que nunca será saciada con olvido...

Primera secuencia.

Radio cotidiana. Noticias. Cortes comerciales. Ferrocarrilera. Nada perturba ese inicio sonoro. De repente. Puerta que se cierra bruscamente. Ruido de cortina de bambú. Ventana. Silencio. Cambio de atmósfera. Aparición paulatina de la silueta de una mujer con camisón blanco. Se inicia el ensueño. Danza de los pies. Acostada boca arriba. La pared de su estancia está adornada con afiches. Las extremidades inferiores sobre el vitral compuesto de 8 celosías. Los pies descienden y en la encrucijada pubiana aparece un capullo vegetal que descansa en ella y al compás de quejidos aparecen sendas manchas rojas en la zona genital. Tomates lacerados desangrados que destilan hasta quedar exhaustos. Poco a poco la figura se levanta y al mirar por la ventana observa en la concavidad de la piedra de lavar, una caracola marina a la cual llama con la yema de los dedos que juegan en el vidrio de la ventana. Desaparece la silueta. La luz de ensueño se desvanece.

Segunda secuencia.

Lentamente se abre la puerta. Chirrido de moho. Tiempo de hierro herrumbroso desgastado. Canto de la cara de la cola, de la cola, de la cara, de la cola de la caracola. La pierna izquierda se levanta, se corva, se desenreda y va hacia al objeto. Crujir la alfombra de lechugas y luego con el deambular fragmentación de sus frescas y húmedas hojas desparramadas. Canto vegetal que satura el ambiente. Con el dedo, el mayor, acaricia la piel de nácar del objeto marino. Rumor incesante de mar ahuecado, de olas que van y vienen en el sueño de la caracola cara de cola... cola de cara de caracola. Se agacha el cuerpo de la mujer y agarra los bordes de la piedra. Se mece con ella acunando su infancia

evocada. Se arregla la manga de su camisón y como ala de ángel coge la caracola. Al levantarla un caballito de mar hace su aparición. De su boca aljibe se genera el río, del río el canto y del canto a la canción de cuna. Se coloca la caracola sobre su oído... (Canta) La canción de cuna, de la canción de cuna a la caracola, de la caracola a los peces, río multicolor que escucha el diálogo del encuentro. Del encuentro nace el sueño. Vapor de agua nupcial que nutre futuro desgarrado en el instante de la violación. La palabra despierta extrañas sensaciones. Mira en un principio el gran lago del no pensamiento que divaga en la oscuridad. Se coloca el ser marino en la caracola de su oído y escucha al parecer el rumor lejano de un horizonte presentido y no deseado. Los ojos casi sin pensarlo, en el automatismo de un instante cada vez más prolongado al ser resistido, ven la calabaza, cabeza abigarrada en su policromía deslucida con su tallo vegetal amenazante como icono futuro en la acción. Con pausado movimiento deja en la concavidad de la piedra de lavar, el rumor de la infancia marina.

Tercera secuencia.

Toma la calabaza no sin antes desprenderla de su cuerda-sostén y la mira. La reconoce en su vegetal configuración. La levanta. Se sonríe. Se ríe primero levemente y luego al darse cuenta que puede desencadenarse la carcajada detiene el ademán. Se inicia el descenso y la mueca que posteriormente se fijará poco a poco en la faz de la mujer acompaña la balada de la P que se llena de la a... pa... pa... poder poderío posesión pizca prrrrr... la p de pa explota en la boca... saludo brusco con mano en la frente y la calabaza en la mano izquierda que va y viene con su música cerebral de chaquiras. Comisura que se desvía, ojo que cae y el gemelo que se agranda, el brazo va y viene, el cuerpo se contorsiona... tensión centrifuga... produce el alarido contraído en los poros y expulsado en el escupitajo. Las palabras inmersas en la saliva explotan en el aire enrarecido por los movimientos convulsivos... pasto... pureza... pena... perra... puta... putrefacta... pizca perra... porno... parida... Detención. Violación... Foto fija... Rumor de silencio...

Cuarta secuencia.

Pájaro depredador. La palabra violación desencadena conmoción. El objeto inanimado en su materialidad es la cabeza de un animal, infante en principio, que inicia el juego de un tocar, y esperar, acercarse y picotear, retirarse y acercarse para picotear, picoteando ir y venir, ir y acariciar y esperar, la caracola gira sobre sí misma. La sonora

sonoridad se hace musical juego de notas disonantes. Golpear, ir y venir, acercarse y retirarse. Amenazador el cuerpo se encalambra mientras las manos de la mujer sostienen y acarician la calabaza (la cabeza y el pico de ansioso animal). Otra vez como riguroso ritual en su formal expresión picotazos van y vienen, a la roca silente, luego a la caracola rumorosa. Un juego de infantil que se va tornando violento cuando el animal descubre su poder de penetración por la boca aljibe germinal de la caracola marina. En un miembro ala, la caracola de labios entreabiertos y en la otra, la calabaza-de apéndice saliente. Penetra el saliente en la cavidad que se resiste. Una y otra vez violento desgarrar el nácar virginal. Los pies se retuercen con el ritmo acuchillado del grito ante la penetración. Pausa en la desolación. Silencio en la frustración del ensueño, ante la realidad del desmoronamiento.

Quinta secuencia.

Sentada mira hacia arriba. Las extremidades inferiores se agarran a la piedra silenciosa tetanizadas ante el recuerdo de la impotencia. Los dedos de los pies se agarran unos a otros. Una manguera de color rojo destila líquido cristalino. El cuerpo se tensa. El estomago vislumbrado a través de la tela blanca se agita. Un ansia incontenible recorre el interior de sus vísceras. Un movimiento de vaivén se inicia. Un hacia adelante. Un hacia arriba en el tempo demarca la curva precisa definida por deseo. La cabeza de la mujer lacerada forma parte de la figura espasmódica modelada, hasta la expulsión final. Varias veces. Agitada coge la manguera y se lava la boca. Escupe. Otra vez. Escupe. ¿Piensa? ¿Duda? La P llena de a esta ahí. La p de puta, pervertida, precoz, pizca puta... Pero no se expresa. Queda lavada. Enmudece la balada de la p... que ha recorrido la imagen. Agarra la manguera y la golpea contra el borde la piedra. Dos tomates son estregados, refregados, exprimidos y explotados en su carnosidad por las manos que apresan el falo plástico. Lo pone debajo de la piedra y lo aplasta. Pero el permanece intacto, integro, desafiante. Las manos lo sueltan y como serpiente del paraíso se yergue, cobra que se desplaza de un lado para el otro, desafiante. Silencioso el chorro de agua sigue mojando la concavidad de la piedra de lavar. La mujer recoge del piso un puñado de hojas del tapete vegetal y con ellas cepilla sus dientes, recorre la mucosa bucal y se restriega fervorosamente la zona genital y los muslos. La mujer de nuevo en agitado reposo, impávida ante nuestros ojos, se toca la cabeza. La cinta blanca del ritual de los nudos se inicia.

Secuencia final.



Se destrenza la cinta. Un murmullo al cantar brota de su garganta. El nudo de la cinta se convierte en la cabeza de un títere de blanco con velo nupcial que monta en su caballito de mar para navegar en la corona de la cresta de las olas. Suena un timbre y el ensueño se hace trizas. Venganza con paciencia, paciencia en la permanencia antes del grito. Y del grito al alarido, fibra de hielo congelada que nunca será saciada con olvido. Abre la puerta. Sale. La puerta juega sobre los goznes. Se abre y se cierra. El ruido lúgubre de su golpetear a veces se interrumpe por el ruido del timbre que finalmente deja de sonar. Atmósfera igual que al inicio. Radio cotidiana. Noticias. Cortes comerciales. Ferrocarrilera. De nuevo la silueta en la ventana. La mujer se acuesta, mira la pared con los afiches de ensueños y los arranca. La luz se va desvaneciendo.

Notas.

Una *Puesta en relieve* que no parte de un texto escrito sino de una propuesta considerada como imagen genotípica: Violación. Un cuerpo lacerado. Un espacio escogido al azar y unos objetos presumiblemente generadores de imágenes.<sup>195</sup>

Espacio.

Adaptación de la zona trasera de Casa del Teatro. Dos secciones. Patio pequeño en donde en el lateral izquierdo espectador y a un metro y medio de la pared divisoria con el cuarto de depósito se encuentra un pequeño lavadero. Puerta, lateral derecha espectador y ventanal, (dividido en ocho secciones de treinta por veinticinco centímetros), en el lateral izquierdo, comunican, uno visualmente a través del vidrio y la otra al abrirse, con un cuarto de depósito, en donde se adaptó una cama, visible a través del vitral. Al patio se le puso techo y una parrilla para colgar luminarias. Se acondicionó para dar cabida solo a 8 espectadores. El baño al fondo, sirvió de espacio para el técnico, la consola de luces y el equipo de sonido.

La actriz y su cuerpo.

El trabajo trata de elaborar un propio quehacer que se inició con la indagación expresivo corporal realizado en Casa del Teatro de Medellín basado en el poema de Bertolt Brecht: “La muchacha ahogada” (Vom ertrunkenen mädchen). Esa primera manifestación

---

<sup>195</sup> “Invertir los términos. Intentar demostrar que se puede partir del espacio para construir historias dramáticas.” Ver: Pfeiffer, María Rosa, 2003, “El espacio generador de historias dramáticas. Del espacio al texto. Del texto al espacio”, en: *Didascalía*, Revista de teoría y práctica teatral, No 2 archivo 7. Disponible en línea en: <http://www.freewebs.com/andamiocontiguo/didascalia/numdos>

escénica sólo tuvo dos presentaciones. (Martínez, 2008: 39)<sup>196</sup>

En cierto modo tratamos de acercarnos a un teatro físico que no olvidara la palabra como parte de la “físicalidad” de la actriz y que debía ser considerada como un rasgo más paradigmático pero flexible y con características de expansivas suficientes para permitir extensiones insospechadas. El estudio y desarrollo de un teatro físico no debe en ningún momento “amputar al actor en cuanto unidad psico-físico-vocal.” (Aprea, 2009, 41)<sup>197</sup>. “Considerar la voz como parte fundamental de los comportamientos, conductas y acciones gesticas y no como parte distinta del movimiento corporal.” (Martínez, 2011:5)<sup>198</sup>

Dymphna Callery identifica ciertos rasgos que comparten las manifestaciones escénicas que elaboran un proceso de creación particulares y a su vez heterogéneos que los hacen a veces imposibles de identificar. “En sus palabras, estos rasgos son:

El énfasis esta en el actor - creador más que en el actor - interprete.

El proceso de trabajo está basado en la colaboración.

La práctica del trabajo es somática.

La relación - espectador está abierta.

La vitalidad en el medio teatral es enorme.”

(Callery, 2001: 5)<sup>199</sup>

Fundamental en nuestra *Puesta en relieve* fue la creación y la presentación de una secuencia de acciones que constituyeron la partitura gestual.

Diseño de luces.

(Propuesta que se da a conocer al diseñador Raúl Agudelo y previa al montaje de luces)

1) Composición del espacio para obtener plásticamente las atmósferas requeridas.

Dos sub-espacios en el interior a partir de la ventana y el exterior a partir de la puerta.

2) Visibilidad selectiva de acuerdo con la atmosfera dominante en las secuencias.

3) La revelación de las formas que da razón del concepto *Puesta en relieve* o

---

<sup>196</sup> Martínez, Gilberto, 2008, “Sesiones de trabajo”, en: *Actos de habla*, Medellín, [s.n.] (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT E M385).

<sup>197</sup> Aprea, Luca, 2009, “La Dramaturgia del actor en la interpretación desde el movimiento”, en: Sol Garre – Itziar Pascual (eds.), 2009, *Cuerpos en escena* (primera edición en 2008), Ensayos y manuales RESAD, Caracas – Madrid, colección arte. Fundamentos. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suarez).

<sup>198</sup> Martínez, Gilberto, 2000-2011, “Introducción”, en: *La voz en movimiento*, Medellín, [s.n.] (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CT C V977 2000)

<sup>199</sup> Callery, Dymphna, 2001, “Through the body a practical guide to physical theatre”, citada en: Sol Garre – Itziar Pascual (eds.), 2009, *Cuerpos en escena* (primera edición en 2008), Ensayos y manuales RESAD, Caracas – Madrid, colección arte. Fundamentos. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suarez).

tridimensionalidad de la escena.

4) Carácter informativo del diseño: relieves los fragmentos de secuencia que en el fluir de la acción sean predominantes dando lugar a una dinámica de la luz que esté en el proceso de sentido y de significaciones.

5) Impacto en el espectador siempre en relación con la obra y no ésta relegada a segundo plano. Evitar los “efectismos”.

Consideramos en el proceso de diseño de las luces dos aspectos:

La luz ambiental o “atmosférica” que da significación al espacio: revelación de texturas y colores de fondo paredes (relevancia de la pared con afiches y recortes de periódicos) y lecho y la luz “funcional” determinada por la acción de la intérprete y se refiere a la visibilidad selectiva y la configuración de las formas propuestas en el desarrollo de la acción. La luz actúa.

Diseño de la planta de luces. Todos los datos necesarios para que el instalador pueda disponer las luminarias de una manera rápida y eficiente. Es pues indispensable contar con: luminarias dispuestas en su ubicación, (altura y ángulo de enfoque de la luz) y número de identificación de cada una y el circuito a donde van. Colores y accesorios de cada luminaria.

Música.

He estado haciendo algunos ensayos que, cuando sepa cómo, se los muestro. Describir la música es imposible. Quedemos, entonces, en que se trata de unos zumbiditos más o menos confusos. Mejor, ustedes los calificarán.

Sería un dato muy útil para mí saber si la escena de la ventana está subdividida en acciones, como decir, por decir algo, que tiene un inicio, se desarrolla un gesto, se llega al tomate y la lechuga... qué sé yo. Lo útil e interesante es que no llegaría con un chorro de sonido al garete en contravía de la situación de la escena. Si me pueden describir someramente los momentos de la escena y tiempos aproximados de duración sería más bueno que pa qué. Naturalmente, no olvido que todo está en proceso y que nunca dejará de estarlo. Busco una música que se 'acomode' a lo que tienen, al menos en el tiempo, pero que no amarre las posibilidades de transformación de la escena: eso se parece a un asesinato.

¿Estoy cerca si calculo que lo que ocurre antes de que el personaje aparezca en la ventana: portazo, cortina de bambú, radio... dura dos minutos?

También me gustaría que me invitaran a un ensayo en el curso de la semana. Mi interés primero es la escena de que hablo, lo que no significa que el resto de la obra no me interese.

Saludos con P no me sé ninguno.

El comienzo de la Balada es en el momento del portazo y transcurren unos 30 segundos hasta que apareces en la ventana. Durante esos segundos suenan el portazo, la cortina, el radio... y de eso quiero hablarte.

¿Qué pasó entre tirar una puerta con furia, que significa llegar a casa después de algo muy desagradable, y aparecer en escena, que significa... meditación, sublimación o cualquier otro 'ción' sobre lo vivido?

Esos 30 segundos están pagando para armar una barahúnda que dé cuenta de la tragedia que el personaje va a (no encuentro la palabra) en la escena. Podrían ser 30 segundos de intensa actividad, de mucho ruido. ¿Te parece si le pensamos al cuento?

(Correspondencia electrónica con el profesor Darío Rojas durante el proceso de ensayos)

Temporada.

Se realizaron 12 presentaciones. 1 se canceló por falta de público.

Total: 60 espectadores.

Por taquilla se recolectaron 1'934.000.00 pesos M/L. Para la actriz: 1'492.500.00 pesos M/L. El costo de la producción 7'501.865.00 pesos M/L. (Asumido por Casa del Teatro).

Comentarios.

“Hola Gilberto este es el comentario sobre La balada de la P... La balada de la p" es el producto de un trabajo muy profesional, digno de las mejores salas. Un logro dramático, actoral y de dirección. Felicitaciones muy sinceras. Siempre.” *Verano Brisa*. (Poeta colombiano. Premio Nacional de poesía 2004, Universidad de Antioquia).

“Sobre la Balada: Finalmente he podido, con tiempo y a solas, ver La balada. Tengo tantas notas mentales, que deseo transmitirte. Primero que todo, lo importante que fue visualizar lo que ya había leído: el tema de recordar algo extremadamente traumático a través de la relación de objetos inermes, y aparentemente inocentes. Cuando leí el guion por primera vez te dije como sospechaba que, la confrontación del espectador con esta obra, debía ser de gran impacto; no me equivoque en lo que respecta a mí. Lo lograste por muchas

razones: el material dio a Patricia motivo para una gran actuación; ella dio voz a tus palabras e hizo palpable un monólogo lleno de dolorosas sugerencias, con sus movimientos rítmicos y controlados; la maravillosa música intensificó la experiencia.

Las escenas se sucedieron para crear un sentimiento de afinidad con la rabia, el asco y la culpa sentidos por la violación. El comienzo, con su danza de los pies y la evidencia del dolor del acto me prepararon para el encuentro con su rito de expurgación. Durante la relación de los objetos con el hecho, en movimientos y palabras, se me volvió casi difícil sostener la mirada, pero algo de voyerismo me impidió quitar la vista. Supiste utilizar cada objeto totalmente: su forma, sonido, múltiples transformaciones como en el caso de las calabazas, la manguera y el agua, las mangas de su túnica convertidas en alas, la banda de su pelo en títere, acompañados por las palabras, la voz y los movimientos, todo unido, sin prisa y sin conciencia del tiempo lograron crear una conexión total; rota por la realidad cotidiana. Las sugerencias me llegaron, además, a muchos niveles, Los otros niveles fueron estéticos personales, por vivencias mías al haber presenciado actuaciones de teatros tan lejanos como el kabuki, noh y baraku japoneses, con el uso de mascarar, vestuario y gestos unos ridículos, como cuando ella se convierte en ave agresiva (Noh), otros con movimientos de danza lentos, controlados que insinúan el dolor del recuerdo (kabuki), y baraku al utilizar el títere; Cuando visite el Japón fue una de las experiencias indelebles. Coincidentalmente, aprendí allá, que en el Edo introdujeron el uso del agua en la actuación del teatro de títeres.

También, cuando viví en México, llegue a presenciar danzas y ritos de varias regiones, donde el uso de la máscara es parte integral del personaje.

En realidad, el teatro es tan universal que sus formas, al traernos el drama de la vida, nos unen mentalmente con todas las civilizaciones. Todo esto me hace pensar que tus creaciones, además de actuales por su tema y conciencia, tienen un bagaje histórico que no se puede eludir. Después de ver la balada, tuve un intermezzo, con uno de tus productos 'ligeros', la tragicomedia de la marquesa... Ya hablaremos más. Gracias por hacerme participe.

*Kate Renowitsky.* (Amiga. Pintora colombiana).

“Excelente-recursiva-convincente.” *Silvio Montoya.* (Director-actor-pintor colombiano residente en Holanda).

“Reviven en la piel; imagen y palabras persisten como señaladoras de nuestra indiferencia absurda.” *Espectadora*.

Un grito desgarrador en un espacio muy pequeño. *Espectador*.

“Porque algo tan doloroso puede ser tan bello.” *Juan David Arias*. (Filósofo).

“Gracias por tanta belleza, arte y conmoción.” *Gloria Tobón*. (Directora, promotora y actriz Casa del Teatro).

“Se me hace tan conocido ese dolor... tan terrible esa verdad... tan cercana la mujer... tan terrorífica y tan bella la presencia de lo artístico.” *Magda Meneses*. (Maestra en artes escénicas-Actriz Casa del Teatro).

La segunda temporada de la obra *La balada* dio lugar a muchos y variados comentarios



**El hombre del perrito** de Gilberto Martínez.

Estreno en casa del teatro: octubre 6 de 2011

Dirección y *Puesta en relieve*: Gilberto Martínez

Elenco: Magda Meneses – Diego Casas.

Textos y música: Sonia Martínez.

Diseño y montaje de luces: Gustavo Castañeda y Gilberto Martínez.

Técnico: Freddy Pulgarín.

Fábula: Dos seres desplazados por la violencia dialogan en la cima de la montaña sobre su pasado, su presente y su futuro inciertos.

La concepción de esta obra y su *Puesta en relieve* estuvo definitivamente marcada por la reflexiones sobre la *dimensión oculta* que he llevado a cabo en todos estos años. ¿Cuál y como poner de manifiesto en forma activa el espacio que se da entre escenario y platea? ¿Es simplemente hacer que el actor salga del espacio de re-presentación al espacio de recepción y “dar la mano”, “o hablar” con su habitante(s)? La densidad del trabajo teatral debe permear todos los ámbitos escénicos dando lugar a respuestas complejas que involucran los mecanismos de sensación y percepción de todos los involucrados en el hecho teatral o por decirlo de otra manera en la “teatralidad” del arte escénico. (Ver: Lectura atonal de una secuencia de *El hombre del perrito*: pág. 68)

### **Algunas reflexiones sobre otras sesiones de trabajo experimental.**

Escogencia de un texto: no es el cualquier texto sino aquel que conmueva emocionalmente al actor, puede o no ser considerado dramático (dialogado). Preferiblemente que no lo sea.

Girlelenny Patricia (Carvajal) escoge:

#### **La muchacha ahogada.**

*(vom ertrunkenen mädchen)*

Cuando terminó de ahogarse y comenzó a flotar  
De los arroyos a los ríos más caudalosos,  
El cielo opalino brilló como un extraño fanal  
Bendiciendo el cadáver en su ambulante reposo.  
Algas y plantas marinas se le iban colgando al pasar  
Hasta que poco a poco se fue poniendo pesada.  
Los fríos peces se posaban sobre sus pies  
Haciendo más lento su viaje a la última morada.  
Y de noche el cielo se puso oscuro como el humo  
Y mantuvo en suspenso la luz de las estrellas.  
Pero el alba aclaró para que todavía  
Tuviera ella madrugadas y atardeceres.  
Y cuando su pálido cuerpo en el agua se echó a perder  
Sucedió (muy lentamente) que Dios la fue olvidando  
Primero la cara, luego las manos, y su largo cabello final.  
Luego fue sólo carroña entre tanta carroña que pasa flotando.

*Bertolt Brecht.*

(Brecht, “La muchacha ahogada”, 1999: 25)<sup>200</sup>

Confrontamos tres traducciones y nos dimos cuenta de la diversidad de interpretaciones. Escogimos aquella en donde las palabras fueran más cercanas a **desencadenar** evocaciones para un “accionar dramático”.

1) Lecturas atonales.

---

<sup>200</sup> Brecht, Bertolt, 1999, “la muchacha ahogada”, en: *80 poemas y canciones*, Traducción y Selección Jorge Hacker, edición bilingüe, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica RT Brecht O16).



2) Clarificación del texto y de las imágenes utilizando primordialmente reacciones emocionales (tratar de no verbalizar)

3) Cumplir las etapas establecidas previamente: engramar (no memorizar) el texto con el corazón: a) ejercicios con el texto: decirlo a gran velocidad, en forma partida, en contextos diferentes, de atrás para adelante, como un niño, como un predicador... etc.). b) fisurar el texto: Si las emociones se disparan ante estímulos sensoriales hay que crear los ejercicios y las técnicas para desencadenarlas en situación de actuación.

Ejercicio: Primera estrofa, ¿que predomina en ella?: dijimos, la presencia de agua.

Ejercicio de Improvisación: Un balde con agua o palangana. La actriz, lo coloca en el centro de la escena. Al llenar el cubo de agua encuentra cerca una pequeña blusa de seda y la coge. Inicia su accionar jugando con el agua y luego empieza a lavar la prenda la cual exprime una y otra vez (máximo tres veces) luego se limpia la cara con ella. (Se le pide que cuando lo crea necesario inicie el texto: solo la primera estrofa.) Terminada la misma y en el momento oportuno se le pide que descanse y reviva interiormente las emociones de lo que acaba de hacer. (Debe escribirlas) Luego se le pide que trate de hacer una partitura muy exacta de los movimientos que utilizó desde el momento en el cual fue a llenar el balde de agua. (Cuantos pasos dio para ir y llegar al centro del escenario, cuantas veces miro los objetos que utilizó, cuantas escurrió la blusa y cuantas veces se lavó la cara. (Tratar de no ensuciar la partitura con una cantidad ilimitada de gestos o movimientos de traslación que impidan una adecuada y nítida percepción de los mismos.) Se hace una especie de estructura minimalista del ejercicio. Luego se realiza el ejercicio con las dos estructuras simultáneamente.

Resultado: Sorprendente. Concentración, organicidad y verosimilitud fueron las características que observamos y por consiguiente “momentos de verdad” emocional. Creación de expectativa, ¿qué va a seguir? No estamos pensando en resultado final o realizar un montaje, eso está al margen del seminario.

Sesión: Olor y Pesadez. Sobre estas dos sensaciones-emociones se hacen ejercicios. La primera sugerida por la actriz, plantea la posibilidad de descartarla pues no es clara la relación del acto de habla de la segunda estrofa con dicha palabra, evocada por la actriz. Se considera un error el tratar de limitar la improvisación a lo que el orientador decida. Se realizan siguiendo la propuesta con los elementos que se usaron en la primera sesión.

Aparecen movimientos nuevos. Por ejemplo. Entre la primera y la segunda estrofa la actriz se coloca la prenda, extiende lateralmente los brazos y ellos parecen flotar en el aire.

Se realizan nuevos ejercicios aclarando algunos aspectos. Por ejemplo: Si el poema fue escrito por Brecht, en el desarrollo o gracias a las experiencias que tuvo durante la guerra, “El cielo opalino brilló como un extraño fanal” adquiere una dimensión de “fuego” y “Y de noche el cielo se puso oscuro como el humo” cierra la visión apocalíptica de la línea narrativa sobre el “cielo”. La realización del ejercicio da nuevas acciones gesticas: introducción de la cabeza en el balde de agua, brusca salida de la misma, un chorro de agua rasga el espacio y un correr de la actriz, alrededor del balde, como si se estuviera huyendo de algo. Se vuelve al ejercicio original y se hace en Carmen de VÍboral (Julio 2007) una sesión de ensayo.

El actor Diego (Casas) escoge el siguiente texto:

- “Ai-kyōgen (El Criado): Ay, ay, qué cosa más triste. El viejo barrendero del jardín lamentando que el tambor no sonase, se tiró del laurel y murió. Hasta un hombre como yo comprendo lo que habrá sentido en su corazón y no puedo dejar de llorarle. / Aquel viejo, siendo un hombre de clase humilde, vio en una ocasión a la dama y se enamoró de ella locamente. La dama, al saberlo, colgó un tambor, hecho de seda de damasco, en una rama del laurel que está junto al estante, y le hizo saber al viejo que si tocaba el tambor y lo hacía sonar, cumpliría su deseo. El viejo, muy contento, sin imaginar que se trataba de un tambor de seda de damasco, fue y lo tocó. Pero era lógico que no sonara. El viejo lo sintió mucho y de esta manera cortó su vida. / Realmente, incluso tratándose de un tambor normal, si lo toca uno no acostumbrado a hacerlo, no suena. Así que menos un tambor de seda de damasco; es natural que no suene. Lo que yo saco de esto es que se trataba de una estratagema para hacer olvidar su amor a aquel viejo de clase humilde. Pero en vez de seguir esta cháchara que nadie me ha pedido, me apresuraré a notificar como ha muerto el viejo (se sienta en Daishomae). Permitidme que me dirija a vos. El viejo barrendero del jardín, lamentando que no sonara el tambor, se tiró al estanque del laurel y pasó al otro mundo.” (Zeami, “El tambor de Damasco”, 1999:237-238)<sup>201</sup>

El enfrentamiento con este “acto de habla” fue muy complejo. Es evidente que es un

---

<sup>201</sup> Zeami, Motokiyo, 1999, “El tambor de Damasco, en: *Fushikaden: tratado sobre la práctica del teatro No y cuatro dramas No*, Madrid, Trotta. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica TC Z41f).

texto que tiene que ver con un drama concreto ya escrito. De todas maneras tratamos de “fisurar” de igual manera que el poema de Brecht. Los caminos que se presentan para abordarlo son algo diferentes. Tratamos de imaginar situaciones análogas con base en palabras tales como: “lo inalcanzable”. Un niño en una playa juega con agua y ve a un pez dorado, trata de asirlo, pero no puede. Otra situación: a un niño se le regala una bomba de colores y trata de inflarla pero, le es imposible. Solo utilizamos la primera parte del texto (... y no puedo dejar de llorarle) considerando al actor en el rol de un “narrador”. Y luego como actor- personaje (...cortó su vida). Luego el actor plantea la acción física de alisar un telón de la cámara negra, sin conseguirlo. Se propone una situación análoga en forma de fábula. Planteamos: un León viejo, se enamora de una mariposa quien al ser abordada le dice al cansado animal que responderá a sus requiebros si le alcanza una flor que pende del borde de un abismo. El actor Diego Casas la escribe así: “Con ojos cansados de divagar, hasta el infinito buscando... se deja llevar por un cuerpo alado... de colores brillantes... ¿Cómo llegar hasta ti, si estás en el aire? – Ve y toma esa flor de ese tallo, allí junto al río y tráela. Sin saber, llevado por la emoción, en su afán de llegar, el viejo animal... herido por las espinas, en su dolor... cayó en el vacío... Inicia el ejercicio el actor, sentado con la cabeza entre las manos. Después de varias repeticiones, solo muy pequeños movimientos acompañados surgieron. De repente, se deja oír un grito desgarrador, y la cabeza del actor va hacia atrás en forma violenta. Relajación y reposo final. Es un ejercicio en donde como espectador aún no sabía del escrito del actor. Al conocerlo, fue sentida la acción física que brotó de lo más hondo del personaje-persona en su labor escénica. Consideré que la primera etapa de este seminario debía concluir.

### **Breve nota sobre el arte.**

¿En el presente como conceptualizar sobre *el teatro de arte*? ¿Considerar la palabra arte: como oficio y al artista como manipulador y creador de formas que iluminen un contenido sobre el hombre-sujeto y su rol existencial (sujeto social), que conmocione? ¿Entender el sentido de la palabra crueldad en Artaud como la total aceptación del teatro de arte como una forma de vida?

En su libro *¿Para qué sirve el arte?* John Carey plantea: “Al comienzo de este capítulo decía que solo iba a formular la pregunta « ¿Qué es una obra de arte? », sino que también iba a responderla. Y ha llegado la hora de hacerlo. Creo que Danto tiene razón cuando aduce que la respuesta no puede hallarse en los atributos físicos del objeto mismo. Cualquier cosa puede ser una obra de arte. Lo que la convierte en obra de arte es que alguien piense que lo es. Para Danto, ese alguien debe ser miembro del mundillo artístico. Pero ya nadie, excepto el mundillo artístico, lo cree así. El mundo del arte ha perdido credibilidad. El electorado se ha expandido: de hecho, se ha vuelto universal. Mi respuesta a la pregunta « ¿Qué es una obra de arte?» es: «Una obra de arte es cualquier cosa que alguien la considere como tal, aunque solo sea para ese alguien». Además, los motivos que nos llevan a considerar que algo es una obra de arte son tan diversos como diversos son los seres humanos. A mi entender, esta es la única definición lo bastante amplia como para abarcar, por una parte, la *Primavera* y la *Misa en do menor*, y, por otra, una lata de excrementos humanos y una corbata azul pintada por un niño. [...]”<sup>202</sup>

El concepto de obra de arte que teníamos se ha vuelto obsoleto, en eso si estoy de acuerdo. Pero creo que para ser considerada una obra de arte una lata llena de mierda o una corbata azul pintada por un niño, la mierda debe estar colocada de cierta manera y la lata tener cierta manera de acomodar el excremento humano, o el azul y la corbata tener una cierta forma de imbricación, que conmocionen nuestros sentidos en una determinada circunstancia histórica. Es difícil de explicar y falta mucho por considerar como por ejemplos las relaciones entre la obra y la necesidad de comunicación del ser humano. Sin embargo, en la situación concreta en la cual existo y me construyo en el quehacer artístico, no puedo considerar el arte teatral centrado exclusivamente en sí mismo y subordinado en

---

<sup>202</sup> Carey, John, 2007, *Para qué sirve el arte*, Barcelona, Debate. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CG C C273).

un ciento por ciento a lo bello. Es necesario y vital considerarlo como una *constructo* (considerado como la categoría que me permite organizar experiencias y datos de la realidad), en donde se asegure la eficacia de su relieve simbólico y haga evidente su función social.

Estas reseñas presentan la formulación, desarrollo, evolución y funcionamiento del trabajo teatral de 25 años de Puestas en escena bajo la concepción de *Puesta en relieve* y Actos de habla.

Las reflexiones presentadas partieron de realidades debidamente registradas, analizadas e interpretadas que dieron nacimiento e introdujeron variables experimentales, no debidamente comprobadas aún en nuestro medio teatral. Dichas variables: temas e identidad nacional en la dramaturgia, impactos a corto y largo plazo del hecho teatral como acontecimiento social, actos de habla y su inter-relación con las artes escénicas, relieves espacio-temporales y exploración de espacios no convencionales en teatros con “escenarios a la italiana”, entrenamiento del actor e indagación sobre lo que denominamos *la dimensión oculta*, fueron objetos de especial atención a nivel general y algunos a nivel específico. Se consideran estos últimos, aquellos en los cuales delimitamos el tema y particularizamos el alcance descubierto, tales como: *Nuestra historia* y la utilización de sus temas en las *Puestas en relieve*, *la Voz en movimiento* y el *Entrenamiento Actoral de la Voz sin emitir sonido*, *la Boca como personaje*, estudio de las *reacciones del público(s)* con videos realizados con cámara oculta durante las re-presentaciones. Por último es necesario concluir que este tipo de trabajo teatral no puede ser posible sin el debido apoyo conceptual y económico de las entidades encargadas de promover, promocionar y proyectar la cultura teatral.

## **Acercamiento al concepto de *Puesta en relieve* y Actos de habla en Grecia y en la comedia y tragedia romana.**

Devino desde el mismo momento en el cual el rito ditirámbico, alrededor de la piedra sagrada, planteó una cierta organización coreográfica espaciotemporal y se llevó a cabo el desprendimiento de un ejecutante de los danzantes corales con el fin de establecer un dialogo. Tal hecho no creo fuera gratuito sino que obedeció a la necesidad por la cual el acontecimiento ritual y su función expresiva –comunicativa, requirieron de una *forma* que con-moviera y trascendiera. Y para ello fue necesario un “organizador”.

Es así como podemos decir, tal y como lo plantea Juan Antonio Hormigón, que “incluso reducida a su condición más artesanal o entremezclada con otras profesiones teatrales, es posible descubrir la acción constante del director de escena lo largo de la historia del teatro.” (Hormigón, “I. Origen del director de escena”, 2002, vol.I:21)<sup>203</sup>

Desde ese momento, hasta la aparición de una *Puesta en escena* normativa en la Grecia de Pericles, el camino sinuoso y a veces imprevisible de la creación escénica, hace que muchas de las aseveraciones de historiadores, filósofos y semiólogos, sean cuestionables y la mayoría originadas en anhelos románticos y visiones desproporcionadas del pasado.

De nuevo es importante tener presente y recalcar que para Aristóteles, el siempre traído y llevado filósofo de estagirita, el texto literario era el elemento primordial del género dramático, *poesía dramática*, la que al ser convertida en espectáculo teatral determinó un modelo: el aristotélico.

Grecia. Texto y Teatro. Historia.

La historia del teatro de occidente a pesar de estudios arqueológicos en busca de vestigios primigenios, primordialmente rituales, en forma reiterada, se considera a partir de una época particular como fue la que se dio en la Atenas de Pericles. “En la obra *Le*

---

<sup>203</sup> Hormigón, Juan Antonio, 2002, “I. Origen del director de escena”, en: *Trabajo dramático y Puesta en escena*, vol. I, Madrid, Publicación de la ADE. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez.)

*voyage du Jeune Anacharsis en Grèce* del ábate Barthélemy, a fines del siglo XVIII, el autor distingue el Siglo de Solón (630-490 a. C.), el Siglo de Temístocles (490-444 a. C) y el Siglo de Pericles (444-404 a. C.). Otros autores posteriores han propuesto otras fechas para acotar el siglo de Pericles: entre 480 y 404 a. C.; entre 462 y 429 a. C.; entre 479 y 431 a. C. e incluso hay quien lo identifica con todo el siglo V a. C.”<sup>(204)</sup>. Corresponde a la época del apogeo teatral en Grecia. . Esto que aparentemente puede ser una verdad de a puño en determinados círculos intelectuales en el mundo práctico del teatro ha sufrido variaciones en la medida en la cual se ha penetrado en ese mundo primigenio y ritual de los orígenes del arte escénico. La forma dramática representativa fue el producto de un proceso evolutivo que fue desde el canto ditirámico hasta la narración y de la forma dialogada de trasladarla a una audiencia en un momento evidentemente anterior al de la letra impresa. “Dialogo como forma y mitos como tema son origen de un género nuevo, el dramático”. (Boves Naves, “2. Los orígenes del teatro: Temas. Vinculación con la épica”, 2001: 27)<sup>205</sup>

“El teatro había nacido porque el heleno fue capaz de rebelarse contra el espíritu de la tradición: el personaje-individuo se separa del coro-destino. El heleno fue capaz de cuestionarse un mundo de leyes y mandamientos divinos heredados de los rituales pasados, esta rebelión contra el pasado produjo lo que Nietzsche denomina el principio de individuación, el elemento apolíneo.” (Enrile Arrate- Fernández Sinde, “3.a) Origen de la tragedia”, 2009:142)<sup>206</sup>. Pero en la mayoría de los casos debemos recordar que lo apolíneo no quiso decir rechazo de lo dionisiaco. Lo uno, no quiere decir lo contrario de lo otro y más bien deben ser considerados como elementos en un estado “armónico” de tensión significativa y significativa, que al colisionar, se desarrollan dando origen al drama trágico: hombres en acción vrs fuerzas divinas. La *Moira* o sea: la parte que toca. Son los dioses los que se erogan el derecho de concedernos el ser humanos.

---

<sup>204</sup> Wikipedía, disponible en línea en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Siglo\\_de\\_Pericles](http://es.wikipedia.org/wiki/Siglo_de_Pericles). Consultada en diciembre 13 de 2011.)

<sup>205</sup> Boves Naves, María del Carmen, 2001, “2. Los orígenes del teatro: Temas. Vinculación con la épica”, en: *Semiótica de la escena*, Madrid, Arcos/Libros, S.L. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez.)

<sup>206</sup> Enrile Arrate, Juan Pedro-Fernández Sinde, Alfredo, 2009, “3.a) Origen de la tragedia”, en: *Arquitectura de espectáculo y Puesta en escena en la Antigua Grecia*, Madrid, Fundamentos. . (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez.)



La literatura “trágica” y pienso, no así, la considerada en los escritos para la comedia; era concebida para la voz y el cuerpo que la materializaban determinados por un espacio, ya sea que se considere un espacio objetivo exterior, *uno para llenar* (Artaud); “como se llena un contenedor, o como un medio que hay que dominar, llenar y lograr que se exprese” (Pavis, 2000:159) ó que se considere una concepción antitética del mismo como un *espacio para extender*. Espacio invisible e ilimitado ligado a sus usuarios, sustancia no a llenar sino a expandir o espacio gestual. (Ver: Pavis, “1. La experiencia espacial” 2000:159)<sup>207</sup>. De ahí que el dramaturgo representara sus obras en una graduación que se iniciaba con el poeta báquico que pasando por el lírico llegaba al rapsoda épico, cúspide de la escala literaria. El cuerpo y la palabra eran uno. El poeta antiguo se comunicaba directamente con la audiencia, la cual participaba del conocimiento y del impacto social de lo narrado. A este respecto, o sea acerca de la utilización de materiales narrativos en el teatro, para fundamentar el texto teatral, como un hecho literario, se ha escrito mucho, sobre todo cuando se sabe que los textos dramáticos en la Grecia pre-clásica y clásica eran adaptaciones de relatos de transmisión oral que se acomodaban las incipientes leyes de la dramaturgia como fueron la preponderancia de la fábula en un momento de su desarrollo y a la acción de sus personajes, que dieron origen a la unidad de la misma como un todo mimético orgánicamente organizado. Para confirmar lo anterior no es sino recurrir a la *Poética*<sup>208</sup> de Aristóteles y por supuesto a todos aquellos que se han dedicado a clarificar los orígenes y el desarrollo del teatro en Grecia. Pero lo que es digno de resaltar es la intervención prodigiosa del poeta al no hacer una simple y denotativa adaptación de las historias sino mostrar el drama humano organizando dramáticamente las secuencias o *episodios*, en relación con el trasfondo de la acción divina para explicitar de esa manera la significación de la estructura dramática. Todo aquel que crea que la historia de Edipo es la contada por Sófocles cae en un error. “El argumento de Sófocles no está dictado por la tradición, sino que fue modelado por el poeta y usado como vehículo

---

<sup>207</sup> Pavis, Patrice, 2000, “Espacio, Tiempo y Acción”, en: *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T E P338)

<sup>208</sup> Aristóteles, 2002, *Arte poética y arte retórica*, México, Porrúa. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica TF A717)

para expresar su experiencia de la vida” (García Gual, “Antígona y Edipo Rey”, 1992:12)<sup>209</sup>

Temas – Textos y Espacios.

El relieve temático considerado como un proceso de sentido y significación(es) y no como un simple escorzo escultórico para resaltar la materia que se cincela (en Esquilo más que en los otros aedas griegos), tiene un carácter religioso. “Sólo, en medio de las generaciones nuevas, Esquilo guarda respeto y cuidados para los abolidos dioses. Hasta parece preferir los de antaño a los de ogaño, por considerarlos más inmediatos a las fuerzas primarias y porque en ellos, a través de su obscuridad, se transparenta mejor la majestad de las cosas eternas.” (Saint-Víctor, “Esquilo”, 1952, vol. 1:73-74)<sup>210</sup> Pero los relieves de los temas religiosos y la relación entre los dioses y los hombres en la tragedia griega están marcados por la concepción de Heráclito de Éfeso (- 544 a - 484) acerca de la “armoniosa” síntesis de los contrarios (unidad de los opuestos) que genera una tensión o guerra entre los elementos en pugna que tiende a resolverse en el devenir porque “«la guerra (pólemos) es el padre de todas las cosas», una contienda que es al mismo tiempo armonía, no en el sentido de una mera relación numérica, como en los pitagóricos, sino en el de un ajuste de fuerzas contrapuestas, como las que mantienen tensa la cuerda de un arco.” (Heráclito, “Legado”, 2011: párrafo 10).<sup>211</sup> La guerra para el filósofo es el conflicto (*Pólemos*), “padre y rey del universo que a unos hizo aparecer como dioses y a los otros como hombres: hizo a los unos libres y esclavos a los otros”. [ \_ ] (Heráclito, “Fragmentos auténticos”, 2011: fragmento 53). El ajuste de fuerzas contrapuestas como las que mantienen en tensión la cuerda de un arco y la lira se funden en una unidad. “El Oscuro”, como se llamaba al pensador ático, “*juega con la acentuación de la palabra “bíos”, la cual, según aquélla,*

---

<sup>209</sup> García Gual Carlos, 1992, “Antígona y Edipo Rey”, en: *Teatro y sociedad en la Grecia clásica*, Madrid, RESAD. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez.)

<sup>210</sup> Saint-Víctor, Paul de, 1952, “Esquilo”, en: *Las dos carátulas* vol. 1, Buenos Aires, Librería “El Ateneo” Editorial. Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T/B S155)

<sup>211</sup> Heráclito, 2001, “Legado”, en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Heráclito>. Consultada en diciembre 19 de 2011.

*significa en griego arco o vida. Los juegos de palabras son frecuentes en Heráclito.* (Heráclito, “Fragmentos auténticos” 2011: fragmento 48)<sup>212</sup>

El relieve espacial. Del círculo ritual se pasa al espacio de la «orquestra», círculo en cuyo centro estaba la piedra sagrada, altar de Dionisos, o «thymele». “El ditirambo, originalmente improvisado, asume luego, una forma escrita y preestablecida. El primer ditirambo escrito fue la obra de Arión. El coro se dirigía al thymele (θυμέλη), el altar de los sacrificios y cantaba en círculo disponiéndose en torno al mismo.” (Wikipedia, “Del ditirambo al drama”, 2011: párrafo. 3)<sup>213</sup>

Hago hincapié acerca de la manera como hasta ahora nos hemos apropiado del estudio sobre el teatro griego fundamentado primordialmente en la literatura. El desarrollo corpóreo del mismo fue posible “leerlo”, pero la tendencia en la actualidad para entender su proceso de sentido y relieve significativo es hacerlo a través de “verlo” o sea a través del mecanismo sicobiológico de mirar, ver, aprehenderlo y reflexionar la aprehensión. O sea aprehender en el sentido de “comprender”, abarcar conceptos. Se recurre pues no sólo a las narraciones sobre las puestas, sino a todo el mundo iconográfico que el hecho teatral generó. Sin embargo, tampoco podemos decir que las imágenes visuales sean del todo concluyentes, pero “sin duda una imagen visual puede ser de mayor ayuda que toda una serie de indicaciones en un texto a menudo difíciles de entender y de llevar a cabo en la práctica.” (Aguirre Castro, “Imágenes del Teatro Griego y su *Puesta en escena*”, 2006:28)<sup>214</sup>

“Grecia. Sobre el 600 a.C. aproximadamente, y en homenaje al dios Dionisos, se organizan en Atenas unas fiestas denominadas las «Grandes Dionisiacas», que duraban seis días, y durante las cuales todos los ciudadanos se entregaban a ejercicios litúrgicos. Había una procesión, concursos de coros, y los tres últimos días se dedicaban a representaciones teatrales. Los actos daban comienzo con una solemne procesión, donde sobre un carro –

---

<sup>212</sup>Heráclito, 2001, “Fragmentos auténticos”, en: [homepage.mac.com/eeskenazi/heraclito1.html](http://homepage.mac.com/eeskenazi/heraclito1.html). Consultada en diciembre 19 de 2011.

<sup>213</sup>Wikipedia, 2011, [http://es.wikipedia.org/wiki/Tragedia\\_griega](http://es.wikipedia.org/wiki/Tragedia_griega). Consultada en diciembre 19 de 2011.

<sup>214</sup>Aguirre Castro, Mercedes, 2006, “Imágenes del Teatro griego y su Puesta en escena”, en: *Acotaciones*, Revista de Investigación Teatral, No 16, enero-junio, RESAD, Madrid, Fundamentos. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez.)

naval (carro festivo del dios) viajaba la estatua del dios Dionisos. Este era un carro tirado por dos sátiros acompañados de danzarines y músicos. El lugar de la celebración de las «Grandes Dionisiacas» atenienses era junto al santuario de Dionisos, situado al sur de la Acrópolis. En una explanada en forma de terraza se disponía el ruedo donde actuaba el coro (*orquestra*) y en medio de ella el altar de los sacrificios. En un principio las gentes se aglutinaban de pie alrededor del ruedo, y una pequeña caseta hacia las veces de vestuario. Esto dio paso posteriormente a unas gradas de madera, que una vez finalizada la fiesta se desmontaba. A medida que las fiestas fueron creciendo en popularidad, las gradas de madera se fueron quedando pequeñas. Si a esto añadimos que en más de una ocasión esas gradas se vinieron abajo por exceso de peso, no hubo más remedio, allá por el 500 a. C, que afrontar un graderío de piedra, más sólido y con mayor capacidad. Para ello se aprovechó la ladera de la colina que había junto a la Acrópolis. El teatro griego quedó pues configurado de la siguiente manera: - Un espacio circular (orquestra) en cuyo centro había una pequeña *thymele* destinada al dios Dionisos. En la *orquestra* evolucionaba el coro. – Un hemiciclo (*theatron*) que se adaptaba en forma semicircular a la orquestra, y que era básicamente un graderío donde se sentaban los espectadores. Dicho graderío estaba dividido horizontalmente por corredores (*diazomatos*) y verticalmente por escaleras (*kerkides*).- Frente al graderío se situaba la *skene*, lugar donde interpretaban los personajes la acción. La *skene* (escena) consistía en un cuerpo edificado que tenía seis metros de altura, y en la parte delantera estaba adosado el *Proskenion* (proscenio, cuya forma era alargada y poco profunda. –La *skene* aunque en un principio se remató con un tejado, en el transcurso del tiempo se convirtió en una especie de azotea (*theologeiom*), que era el lugar donde se colocaban los dioses. Se cerraba la *skene* con dos edificios que avanzaban hacia la orquestra (*paraskenia*) utilizados en ocasiones para ocultar la maquinaria (*deux ex machina*) que se empleaba para que descendieran a los Dioses o las héroes situados en el *Theologeiom*, al Proscenio.” (Gómez, “Grecia”, 2000: 13-17)<sup>215</sup> [ \_ ] Es evidente que la afirmación, *frente al graderío se situaba la skene, lugar donde interpretaban los personajes la acción*, es gratuita. Los actores actuaban en el *proscenio* aunque existe la hipótesis de que los “primitivos actores habían representado en la orquestra, mezclados con el coro”. (D’Amico, “Evolución de la técnica teatral de Esquilo”, 1954, vol. I: 66) Dice D’

<sup>215</sup> Gómez, José Antonio “Goval”, 2000, “Grecia”, en: *Historia visual del escenario*, Madrid, La Avispa. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez.)

Amico: “el *prokénion*, o escenario, donde tarde o temprano representaron los actores, y que algunos creen estaba en comunicación con la orquesta mediante escaleras de madera”. (D’Amico, “El edificio arquitectónico del teatro griego”, 1954, vol. I: 40-42)<sup>216</sup>. [ \_\_\_\_ ]

Deberíamos decir entonces que se hace una *puesta en proscenio* y no una *Puesta en escena*. Quiérase o no, eso ha creado un arquetipo ideológico que ha determinado una *manera de realzar ese sitio escénico, el proscenio, ahora semánticamente parte anterior de la escena* donde se representa, en detrimento de una perspectiva tridimensional del espacio teatral y específicamente del escenario, como lugar de (re)presentación.

“Los actores protagónicos se desenvolvían sobre el *proskénion*, una suerte de estrado, originalmente de madera y más tarde de piedra, situado tangencialmente a la *orchestra*. El límite del *proskénion* lo marcaba hacia atrás, una construcción baja llamada *skéné*, cuya función será analizada en el próximo párrafo. En la arquitectura tardía, es decir, después del siglo V, dos alas laterales, los *paraskenia*, completaban el *proskénion*, en las dos extremidades del estrado, como ocurría en el teatro de Dioniso de Atenas.” (Surgers, “El *proskénion*”, 2005:19)<sup>217</sup>

“La *orchestra* en el siglo v a.C. era de tendencia centralizada pero no necesariamente circular y el *prokénion* rectangular muy estrecho, no debía tener más de tres metros de profundidad, lo que implica una frontalidad de la distribución espacial de los actores, y por lo tanto la imposibilidad de trabajar la profundidad en el movimiento escénico. Su altura irá aumentando progresivamente, parece que su elevación definitiva se realiza en la fase del helenismo y por lo tanto, en los tiempos de los grandes trágicos el *prokénion* tenía un ligero desnivel hecho de madera, lo que hacía más fácil la relación entre actores y coreutas”. (Enrile Arrate- Fernández Sinde, “4.1 espacio escénico. Las construcciones de madera”, 2009: 200-201)<sup>218</sup>. [ \_ ]

---

<sup>216</sup> D’Amico, Silvio, 1954, “El edificio arquitectónico del teatro griego”, en: *Historia del teatro universal*, vol. I, Buenos Aires, Losada. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica RT/B D158)

<sup>217</sup> Surgers, Anne, 2005, *El Proskénion*”, en: *Escenografías del teatro occidental*, Buenos Aires, edicionesartedelsur. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez.)

<sup>218</sup> Enrile Arrate, Juan Pedro-Fernández Sinde, “4.1 espacio escénico. Las construcciones de madera”, en: *Arquitectura de espectáculo y Puesta en escena en la antigua Grecia*, Madrid, 2009, Fundamentos. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez.)

El relieve lingüístico-vocal. Si consideramos, como muchos históricamente así lo afirman, a Esquilo (Eleusis, 525 a. C. – Gela, 456 a. C.), el padre de la tragedia, debemos recordar que fue el que “ideó la presencia de un segundo actor; progreso supremo del cual fueron desprendiéndose todos los demás. Data el dialogo de la aparición de ese segundo personaje colocado frente al primero; porque, hablar y repicar a un Coro impersonal y confuso, era conversar con el eco.” (Saint-Víctor, “Esquilo”, 1952, vol. 1:66)<sup>219</sup>

Sin temor a equivocarnos podemos decir en términos generales que la metáfora, rica vestidura lingüística, necesitaba la perfecta utilización de la voz como instrumento fundamental de la materialización escénica. Se requería de los actores una buena voz para los solos líricos “y sobre todo, una dicción perfecta para evitar nefastas confusiones, como la que sufrió Hegélocos al recitar el v. 278 de *Orestes* (su desliz, bien conocido del público, se parodia en el v.305 de las *Ranas* de Aristófanes), al decir que después de la tempestad veía venir... ¡la comadreja!, porque en griego la palabra «bonanza», en la forma en que aparece en ese verso, sólo se distingue de «comadreja» por el acento.” (Crespo Güemes y Conti Jiménez, “Introducción”, 2008: 27)<sup>220</sup>

Los actores pues, debían tener una voz entrenada, que permitiera al mismo tiempo una perfecta pronunciación y proyección suficiente para los recintos en los cuales se hacían las representaciones y poder expresar los sentimientos del rol que estuvieran interpretando. Se sabía de algunos que preferían “los papeles femeninos, a otros les gustaba aparecer como mensajeros que tenían que recitar largos discursos, lo que les daba mayor posibilidad de lucimiento” (Aguirre Castro, “Imágenes del teatro griego y su *Puesta en escena*”, 2005:12)<sup>221</sup>

En Esquilo las metáforas y las adjetivaciones (después usadas por Shakespeare como conversión de un elemento lingüístico a la categoría adjetiva por distintos procedimientos morfosintácticos: “el rudo mar se volvió amable como su canto” en *El*

---

<sup>219</sup> Saint-Víctor, Paul de, 1952, “Esquilo”, en: *Las dos carátulas* vol. 1, Buenos Aires, Librería “El Ateneo” Editorial. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T/B S155)

<sup>220</sup> Crespo Güemes, Emilio, Conti Jiménez, Luz, Editores, 2008, “Introducción”, en: *Esquilo-Sófocles-Eurípides. Obras completas*, Madrid, Cátedra.

<sup>221</sup> Aguirre Castro, Mercedes, 2005, “Imágenes del teatro griego y su Puesta en escena”, en: *Acotaciones – Revista de Investigación Teatral*. II época, No 16, Enero-Junio, Madrid, RESAD. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez)

*sueño de una noche de verano*); nos remiten al ave que devora las entrañas de Prometeo como el “perro alado de Zeus, entonces águila sangrienta, reducirá tu cuerpo, impetuosa, a enorme harapo, huésped no invitado, que te ira devorando todo el día, y con tu negro hígado un banquete celebrará.” (Esquilo, *Prometeo*, vv. 1021-1025, 2008: 123)<sup>222</sup> La *Antígona* de Sófocles se refiere, ante la condena impuesta por Creonte de ser enterrada; al «túmulo» (sepultura de inhumación), para después contraponerla a la «cámara nupcial», “oh excavado habitáculo que me aguardó por siempre...” (Sófocles, “*Antígona*”, 2008:551)<sup>223</sup> De esta manera se expresan contradicciones «dialécticas» hegelianas o «binarias» según la antropología cultural, en el rito de sepultar los muertos (en este caso Antígona condenada a ser enterrada en vida), para apartarla “del mundo sensorial de los vivos” y al mismo tiempo fijar un recuerdo táctil y duradero”. (Steiner, “*Antígonas*”, 2009:141)<sup>224</sup> Al mismo tema recurre Eurípides en su *Orestes*: Helena- ¿Quieres ir al sepulcro de mi hermana? Electra- Al de mi madre quieres decir. ¿Con qué motivo? Helena- Para que ofrezcas libaciones y las primicias votivas (votiva: *ofrecida por voto o promesa*) de mi cabello” (Eurípides, *Orestes*, vv. 95-97, 2008: 1262)<sup>225</sup>

El *prologo* y los *episodios* eran dialogados y estaban escritos en dialecto ático predominando *el trímetro yámbico*. (En la poesía latina el trímetro era el verso compuesto de tres pies o también el de seis dipodias o sea de seis pies como el trímetro yámbico o senario. Cada grupo de dos, tres o cuatro silabas, una de ellas tónica, recibe el nombre de pie de verso o clausula rítmica. El yambo consta de una silaba breve y una larga (u \_\_) o atona y tónica (o ó). Estos pies están basados en una sucesión de sílabas largas y breves (sistema cuantitativo) que la métrica española ha asimilado a tónicas y átonas; en el esquema “u” es una sílaba breve, “\_\_” una sílaba larga, “o” una sílaba átona, y “ó” una sílaba tónica).

---

<sup>222</sup> Crespo Güemes, Emilio, Conti Jiménez, Luz, Editores, 2008, “Prometeo Encadenado”, en: *Esquilo-Sófocles-Eurípides. Obras completas*, Madrid, Cátedra.

<sup>223</sup> Ídem, “*Antígona*”, en: *Esquilo-Sófocles-Eurípides. Obras completas*, Madrid, Cátedra.

<sup>224</sup> Steiner, George, 2009, “*Antígonas*”, en: *Antígonas*, Barcelona, Gedisa Editorial.

<sup>225</sup> Crespo Güemes, Emilio, Conti Jiménez, Luz, Editores, 2008, “*Orestes*”, en: *Esquilo-Sófocles-Eurípides. Obras completas*, Madrid, Cátedra

El dialecto dórico, lengua de la lírica, era utilizado para el *párodos* y los *estásimos* a cargo del coro. (p.186). Fundamental en la tragedia clásica. Sin pretender ser un experto en lengua griega si hago notar que, el dialecto ático a lo largo del siglo IV y posteriores, sustituyó a los demás dialectos del griego clásico para dar origen al dialecto *Koiné* del que derivan las variantes posteriores del griego y el escritor que utilizó en forma más “pura” el ático fue Aristófanes, al presentarnos personajes del pueblo. Relieve lo anterior pues nos da una visión de la importancia del lenguaje dialectal y la necesidad de una debida emisión con el fin de obtener el más rico el impacto estético – significativo de las obras al ser presentadas al público de la época. De eso no podían olvidarse los actores y los coreutas o personas que formaba parte del coro.

La máscara en cuanto a relieve significante y significativo.

Este elemento fue indudablemente de gran trascendencia en el teatro griego ya que gracias a él, el actor podía transformarse. La metamorfosis iba desde el rol de un Rey hasta poder caracterizar personajes femeninos. En la comedia, el papel significativo se acentuaba debido a los rasgos deícticos con que se elaboraban. “Prácticamente, por otra parte, las máscaras constituyen para el público una primera presentación de los personajes: le indican de antemano quienes son. Pólux, en su época (Se refiere a Julio Póllux, siglo II), enumerará una serie de tipos de máscaras, y aunque su testimonio sea, como hemos indicado, tardío, nos permite suponer que la máscara anuncia o confiesa, no sólo en la comedia, sino también en la tragedia, la existencia de “papeles” ya en los comienzos del teatro. Para la tragedia, Pólux enumera las máscaras de seis tipos de viejos (el viejo decrepito, con unas pocas crenchas blancas, por ejemplo, Príamo; otro, un poco menos viejo, con barba blanca, por ejemplo, Cadmo; otro de cabellos grises y tez oscura, que se halla en el umbral de la vejez, Edipo; el tirano de barba oscura, de edad mediana, Creón o Egisto, etcétera); ocho tipos de jóvenes; tres tipos de sirvientes; once tipos de mujeres de diversa edad; y los tipos que llamaremos especializados: el ciego, el desesperado, etcétera. Para la comedia: nueve tipos de viejos (empezando por los viejos tontos, y siguiendo por los padres, los alcahuetes, etcétera); once tipos de jóvenes; siete de criados; diecisiete de mujeres, etcétera. (Ver:



D'Amico, "La *Puesta en escena* del drama griego. Actores y máscaras", 1954, vol. I: 43).<sup>226</sup> [ \_ ]

En cuanto a las máscaras utilizadas por los actores Esquilo "las hizo modelar y pintar con sujeción a tipos consagrados, más grandes y más acentuadas que en el natural, con las bocas abiertas, los ojos cavernosos, los rasgos salientes y las cabelleras escalonadas y rizosas que amoldaban cada personaje, a la efigie de una testa sobre humana. Con los petos amplificadores de los miembros, con los guantes enormes que engrosaban las manos, esta carátula monumental convertía al actor en un espectro espantoso". (Ver: Saint-Víctor, "Esquilo", 1952:68)<sup>227</sup> . "Agréguese a esto que en la boca de la máscara había un megáfono" (D'Amico, "*Puesta en escena*, actores y mascararas", vol. I, 1954:43)<sup>228</sup> Pienso que esta aseveración es inexacta. Otra cosa es decir que la configuración de la boca en la máscara funcionaba como un megáfono. "Aunque hoy nos parezca que el actuar con máscara hace al actor artificial y lejano y su actuación poco naturalista, en unos teatros al aire libre y sin la proximidad de un teatro moderno, las máscaras, por el contrario, acercaban al actor y lo hacían más íntimo y cercano. También ha sido ampliamente discutido el tema de si las máscaras ayudaban a la voz del actor, con un efecto de megáfonos. Está claro que si las primeras máscaras eran de lino, desde luego ésta no era su función". (Aguirre Castro, "Imágenes del teatro griego y su *Puesta en escena*", 2005:14).<sup>229</sup>

Vestuario de los actores.

Consistía en el *quitón* (túnica o túnica) diferente a la de la vida cotidiana pues incorporaba mangas de color y a veces tenía estampados. La *chlaina* (ropa de calle). La

---

<sup>226</sup> D'Amico, Silvio, 1954, "La Puesta en escena del drama griego. Actores y máscaras", en: *Historia del teatro universal*, vol. I, Buenos Aires, Losada. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica RT/B D158)

<sup>227</sup> Saint-Víctor, Paul de, 1952, "Esquilo", en: *Las dos caratulas*, Buenos Aires, Librería "El Ateneo" Editorial

<sup>228</sup> D'Amico, Silvio, 1954, "Puesta en escena, actores y mascararas", en: *Historia del teatro universal*, Buenos Aires, Losada. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica RT/B D158)

<sup>229</sup> No era una de sus funciones. Pero podemos imaginar que en la medida en que evoluciona la Puesta en relieve y se configura en otros tiempos y espacios, una de sus funciones, como pudo ser en el teatro Epidauro; era amplificar y resaltar la voz. Aguirre Castro, Mercedes, 2005, "Imágenes del teatro griego y su Puesta en escena", en: *Acotaciones* – Revista de Investigación Teatral. II época, No 16, Enero-Junio, Madrid, RESAD. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez.)

*clámide* (capa corta). Los *kothurnus* (botas con cordones). El *himation* (ropa de calle). El *peplo* (manto). “En cuanto al resto del atuendo del actor tampoco tenemos evidencia arqueológica alguna. Ha sido tradicional la creencia de que los actores llevaban un tipo especial de calzado llamado coturno que tenía una suela gruesa de madera que servía para aumentar su estatura. Sabemos hoy que este calzado es de época helenística tardía y no se usaba en la época clásica, cuando los actores, si iban calzados, llevaban botas ligeras, puntiagudas, atadas con cintas, o sandalias-como nos muestran los vasos de cerámica. Aristófanes usa el término coturno como calzado femenino (en *Lisistrata*) o masculino en ocasiones, aunque oriental y afeminado”. (Aguirre Castro, “Imágenes del teatro griego y su *Puesta en escena*”, 2005: 14)<sup>230</sup>

La maquinaria escénica.

Parece ser que debemos a Esquilo los elementos constitutivos de la maquinaria escénica en el teatro griego y que hasta ese momento no eran parte del proceso espectacular de la puesta. Esquilo, según, Saint-Víctor, era un hombre de teatro que además de escritor fue escenógrafo, maquinista, tramoyista y maestro de baile. (Ver: Saint-Víctor, 1952:67). Para otros sin embargo, fue Sófocles. (Gómez, “Grecia”, 2000:19)<sup>231</sup>

Nos referimos como elementos de la *maquinaria escénica* a los: Los *Periactos*: bambalinas giratorias y triangulares. La *Enquiclema* o *ekkyklema*: plataforma móvil. La *meccane* o una especie de grúa, para hacer volar a dioses y héroes (*Deux ex machina*). El *Teologéion* lugar elevado destinado a los dioses. La *distégia* practicable fijo para aparición en lugares elevados. La *escala de Caronte* para descender a las regiones subterráneas. La *anapiésmata* para salir de las mismas. El *brontéion* para reproducir truenos El *kerannoscopéion*, para reproducir relámpagos.

La música.

---

<sup>230</sup> Aguirre Castro, Mercedes, 2005, “Imágenes del teatro griego y su Puesta en escena”, en: *Acotaciones* – Revista de Investigación Teatral. II época, No 16, Enero-Junio, Madrid, RESAD. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez)

<sup>231</sup> Gómez, José Antonio “Goval”, 2000, “Grecia”, en: *Historia visual del escenario*, Madrid, La Avispa. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez)

Lo primero fue el coro que entonaba el *ditirambo*. “El canto al macho cabrío”. Representaba un papel integral con la representación. Sin embargo Platón decía que “la anarquía no musical fue dirigida por poetas que tenían talento natural pero eran ignorantes de las leyes de la música (...) A través de la estupidez se engañaron en pensar que no había bien o mal en la música, que debía ser juzgada en función del placer que diese. Con sus obras y sus teorías infectaron a las masas con la presunción de creerse jueces válidos. Por lo que nuestros teatros, antes silenciosos, se volvieron vocales, y la aristocracia musical llevó a una perniciosa teatrocracia (...) el criterio no era música, sino una reputación por la habilidad promiscua y un espíritu de ruptura de las leyes.” (Platón, *Leyes*, citado en Wikipedia: “Sonido de la música de la Antigua Grecia” 2012, párrafo 3.)<sup>232</sup>

Representación tipo en la Grecia de Pericles:

- a) Ritual del sacrificio de un cabrito sobre la *Thymele*.
- b) Sonido de trompeta para señalar el comienzo de la obra.
- c) Aparición de uno o dos personajes por delante de la *Skene*, en el *proscenio*, para prologar la obra en donde se da a conocer *fábula*. Se hace en forma de monólogo o dialogada.
- d) Aparición del coro por los *paradoi* cantando, en ritmo de marcha, el *párodos* hasta colocarse en el centro de la *orchestra* alrededor de la *thymele*.
- e) Los *episodios* designados así por la entrada de personajes, significa originalmente «pasaje intercalado entre cantos» hacen progresar la acción dramática.
- f) Salida del coro o *éxodos*.

El público.

En cuanto al público se ha escrito tanto. Como caballos desbocados en pistas de líneas de fuga sin horizonte los epítetos elogiosos han creado un imaginario que convertido

---

<sup>232</sup> Platón, *Leyes*, citado en: 2012, *Wikipedia*, disponible en línea en: [http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica\\_de\\_la\\_Antigua\\_Grecia](http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_de_la_Antigua_Grecia). Consultado el 27 de febrero de 2012.

en paradigma clásico desdibujan y difuminan la realidad de lo que pudo haber sido *ese* público.

En la historia del teatro universal de Silvio D'Amico, leemos. “Pocas veces encontraremos, en toda la historia del teatro, ejemplos de un interés tan vivo y tan profundo como el que el público griego dispensó a estos espectáculos. Este participaba con aprobaciones (gritos, aplausos) y con desaprobaciones también violentas (silbidos, pataleos, estornudos). Nos han sido transmitidos detalles de interrupciones, de protestas, de escarnios a los artistas, por motivos estéticos (sin excluir los *gaffes* de algún actor poco diestro), o por motivos morales (la aparente impiedad de Eurípides suscitó muchas indignaciones) Es de creer que, en general, *se trataba de un público de inteligencia sumamente aguda*; sobre todo si es cierto que en la tragedia supo otorgar el premio a algunos de los más grandes poetas de la humanidad; y que en la comedia se deleitó con parodias literarias y francamente estilísticas, que suponían en los espectadores un gusto y una cultura delicadamente educados” [---]

Pensemos en esas aseveraciones con un sentido crítico y desvelador. No es posible generalizar acerca del *público* sin tener en cuenta el contexto espacio temporal en el cual se hacen manifiestas sus experiencias vitales como participantes del hecho teatral de una obra concreta. Es evidente que el auditorio estaba compuesto de “intelectuales” incluyendo el *arconte*, responsable de los aspectos económicos de la presentación, quienes ocupaban puestos de privilegio, los ciudadanos de la democracia ateniense que nada tenía de democracia a la luz de los conocimientos actuales y los demás. “Todo el pueblo asistía gratuitamente” (D'Amico, “Importancia del teatro en Grecia...,” 1954, vol. I: 58)<sup>233</sup>, sin embargo, sabemos que hubo periodos en los cuales algunos particulares pagaban para sufragar los gastos de la representación.

“El precio de la entrada fue en Atenas de dos óbolos, una cantidad asequible, mediante cuyo pago cada espectador recibía una ficha que indicaba la ubicación de su localidad; pero los más menesterosos podían asistir gratis a la representaciones gracias al impuesto especial, el *theorikón*, que a instancias de Pericles, según la tradición, había

---

<sup>233</sup> D'Amico, Silvio, 1954, “Importancia del teatro en Grecia...”, en: *Historia del Teatro Universal*, vol. I, Buenos Aires, Losada. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica RT/B D158)

introducido el Estado y que fue abolido en tiempo de la dominación macedonia. El sacerdote de Dioniso, los arcontes y, excepcionalmente, algunos ciudadanos de relevantes méritos disfrutaban de la *poedría*, es decir, un asiento de honor en la primera fila del auditorio” (Conti y colaboradores, “Introducción”, 2008: 20-21)<sup>234</sup>

“En realidad, «El pueblo», como expresión de una única voluntad y de unos *sentimientos* iguales, una fuerza casi natural que encarna la moral y la historia, no existe. Existen ciudadanos que tienen ideas diferentes, y que el régimen democrático (que no es el mejor pero, como suele decirse el menos malo) consiste en establecer que gobierna el que obtiene el consenso de la mayoría de los ciudadanos.” (Eco, “Sobre el populismo mediático”, 2007: 148)<sup>235</sup>

Las palabras se entremezclan en la historia de D´Amico y de otros autores. Se habla indiscriminadamente de público con *inteligencia aguda*, de espectadores de *gusto y cultura* y de *pueblo* con entrada gratuita que según Octave Navarre, “llenaba desde la mañana temprano las graderías, vistiendo sus trajes de fiesta, y la cabeza coronada para no perder la procesión de entrada de los grandes personajes que se dirigen a ocupar en forma oficial los lugares más ventajosos”. (Navarre, citado por D´Amico, 1954:59)<sup>236</sup>.

Pero algo había cambiado pues antes (490 a. de C.) ese pueblo esperando la representación de *Las Suplicantes* de Esquilo se congregaba, como turba en la desnuda ladera de la Acrópolis después de días y noches de “festividad extática”, sacrificios y rituales bajo el embrujo de música de flautas, atmósfera de relajación y lascivia provocada por libaciones en honor a Dionisos; para estar de pié, en cuclillas o sentarse en toscos bancos de madera. (Ver: Nicoll, 1964:5)<sup>237</sup>

---

<sup>234</sup> Conti, Luz, López Gregory Rosario, Macía, Luis M., Rodríguez, Ma. Eugenia, 2008, “Introducción”, en: *Esquilo-Sófocles-Eurípides- Obras Completas*, (2ª edición), Madrid, Cátedra.

<sup>235</sup> Eco, Umberto 2007, “Sobre el populismo mediático”, en: *A paso de cangrejo*, Bogotá, Debate. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CG/H/E19).

<sup>236</sup> Navarre, Octave, 1955, *Las representaciones dramáticas en Grecia*, Buenos Aires, Quetzal, citado por D´Amico, Silvio, 1954, “Importancia del teatro en Grecia...”, en: *Historia del Teatro Universal*, vol. I, Buenos Aires, Losada. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica RT/B D158)

<sup>237</sup> Nicoll, Allardyce, 1964, “El primer teatro: “Las Suplicantes”, en: *historia del teatro mundial*, Madrid, Aguilar. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica RT/B N645)

El desarrollo de las fiestas dionisiacas “permite imaginar una atmosfera compleja, propia de la devoción y de la fiesta popular, colorida, ruidosa, olorosa y agitada, más cercana sin duda a los mercados orientales que al recogimiento de nuestros teatros a la italiana, donde el silencio del público es de rigor” (Surgers, “Las fiestas dionisiacas...”, 2005: 15-16)<sup>238</sup> y es interesante constatar como para esta autora, Anne Surgers, esa atmósfera de relajación y lascivia, quizá de forma “más sofisticada”; se perpetua en los teatros griegos de la era dorada. “Pero el *theatron* griego no era únicamente un lugar para ver, era también un lugar para tener visiones. Es fácil imaginar el *deslumbramiento*, la *embriaguez* que resultaban de la ceguera relativa producida por la orientación casi sistemática de las gradas orientadas hacia el sur, a la que se sumaban los efectos del vino, que el público seguía bebiendo durante la representación” (Surgers, “El lugar del público”, 2005: 18)<sup>239</sup>

La iluminación en el teatro griego en la era de Pericles.

Evidentemente tenemos que inferir que la iluminación de los escenarios provenía de la “luz natural”. El ámbito escénico estaba dispuesto de tal manera, como lo pude constatar en mi visita al teatro de Dioniso, que el sol no estuviera de frente a los espectadores y su luz incidiera frontal sobre la escena. “Pólux, un erudito del siglo II d. C., nos habla de periactes (2) llamados *keraunoscopeion*, los cuales están pintados de negro y tienen aplicadas figuras de rayos realizados en materiales brillantes. Al girar rápidamente, el reflejo del sol en los rayos produce el efecto de los relámpagos. Este efecto era generalmente utilizado para acompañar la entrada de los dioses. También se utilizaban espejos curvos para concentrar el sol y producir el encendido de braceros desde afuera de la escena. Este dispositivo era utilizado para efectos mágicos y para iluminar cuando el espectáculo se prolongaba más allá del atardecer.” (Ver: Rinaldi, “Historia de la Iluminación Escénica”, 2003: Parte I: 83-94).<sup>240</sup>

---

<sup>238</sup> Surgers, Anne, 2005, “Las fiestas dionisiacas...”, en: *Escenografías del teatro occidental*, Buenos Aires, edicionesartedelsur. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez.)

<sup>239</sup> Surgers, Anne, 2005, “El lugar del público”, en: *Escenografías del teatro occidental*, Buenos Aires, edicionesartedelsur. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suarez.)

<sup>240</sup> Rinaldi, Mauricio, 2003, “Historia de la iluminación escénica”, en: *Boletín del Instituto de Investigaciones en Historia del Arte*, año 1, n°1, Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte. Disponible en

*El Onomasticon* de Julio Pólux, del siglo II a. C., del que se conserva el volumen X, aunque incompleto. Contiene términos sobre distintos temas: literatura, música y teatro, (con información sobre escenarios, máscaras y vestuario) y también vocabulario legal. Como fue escrito varios años después del periodo al cual nos referimos sus apreciaciones se deben tomar con las debidas precauciones para no caer en aseveraciones generales enfáticas y a todas luces paradójicamente parcializadas.

La Comedia.

Parece que se forja en los festines y rituales populares, estos últimos, con dudosa conveniencia, en honor a Dioniso: el *comus* ático, de donde toma su nombre *La Comedia*.

También se ha relacionado con el vocablo *kóme*, etimológicamente, *aldea*, pueblo o comunidad pequeña. La explicación parece plausible cuando se relaciona con los ciudadanos agraviados y por ello desplazados a esas comunidades, que en horas de la noche iban a las calles de Atenas, a gritar por las calles y denunciar la injusticia cometida contra ellos. La crítica de la situación social incluyendo los nombres de los responsables es lo que se conoció como *Onomasti komoideîn* y fue considerado el aspecto fundamental de la comedia griega antigua (véase Aristófanes "los ataques a Cleón, Sócrates, Eurípides")

Me atrevo a decir que la *Puesta en relieve* o sea aquella que pone de manifiesto la espacialidad significativa de los elementos del hecho teatral se da en toda su dimensión con la comedia en las *dionisiacas rústicas*, siglo IV a.C. en Siracusa y que después tiene su representación en las *dionisiacas urbanas*. La comedia ya constituida en Atenas se cultivó desde mediados del siglo V hasta mediados del siglo III a. C. Y se pueden distinguir tres etapas:

Comedia antigua, de crítica política y cuyos representantes principales son Aristófanes (Atenas, 444 a. C. - 385 a. C.), Cratino (520- después del 423 a. C.); beodo y pendenciero. En su obra *La Botella* sostiene que aquel que sólo toma agua es incapaz de escribir algo que valga la pena y Eúpolis (446-411 a. C.) quien en *Taxiarchoi* ("taxiarcos") presenta al dios Dioniso sufriendo el duro entrenamiento militar, recordando temas de *Las ranas* de Aristófanes y demostrando que él y Aristófanes, sin dejar de ser rivales, se

---

Internet: Historia de la Iluminación Escénica (Parte I) estudioarlux.blogspot.com/.../historia-de-la-iluminacion-escenica.ht... Consultado el 5 de junio de 2012.

imitaron mutuamente en sus obras. Se considera este periodo de la comedia hasta 404 a .C., cuando termina la Guerra del Peloponeso.

Estructura de la comedia antigua:

-prólogo,

-párodos. Un párodos era una de las dos pasarelas en el que el coro y los actores hacían su entrada desde cualquier lado en la orquesta.

-agón, debate o argumentación entre el antagonista y el protagonista anterior a la parábasis.

-parábasis, entreacto en el cual el coro y el corifeo hablan al público sobre la obra y el autor y comentan asuntos de actualidad.

-escenas cortas,

-éxodo.

Comedia media. Desde 403 hasta 323 a. C. período del que se conservan pocos ejemplos. Destaca la pérdida de importancia del papel del coro el cual disminuye su número de coregas, debido a la situación económica. Lo mismo puede aducirse cuando los vestuarios fastuosos se pauperizan. La crítica política se atenúa gracias a leyes que la reglamentan. Destacaron Alexis de Turios (375-275 a. C.), de sus obras solo quedan títulos: *La mujer fea*, *La mujer robada*, *La manía de los viejos*, *La bailarina*, *El tutor*, *El usurero*, Antífanes, (408 y 334 a. C.), llega a escribir 280 comedias de las cuales solo conocemos 200 por el título y Eubulo poeta y cómico ateniense, floreció hacia el 360 a. C. Con Antífanes y Alexis fue el representante de la comedia media; cultivó especialmente los asuntos mitológicos, parodiando con frecuencia los primitivos clásicos, principalmente a Eurípides. En algunas de sus obras atacaba a los hombres más conocidos de su época y a veces a una nación entera. De sus producciones, que se hacen ascender a 104, no han quedado más que cortos fragmentos que pueden leerse en *Fragmenta comicorum atticorum* de Koch (Leipzig, 1884) y muchos otros nombres de los cuales no se han conservado sus obras. (Ver: Eubolo (poeta) en Wikipedia)<sup>241</sup>

Comedia Nueva (323-263 a. C.). Grecia ha caído bajo el poder de Macedonia y los cambios producidos dan lugar a una comedia que refleja una sociedad más abierta. Los

---

<sup>241</sup> [es.wikipedia.org/wiki/Eubulo\\_\(poeta\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Eubulo_(poeta)). Consultado en abril 12 de 2012



argumentos tratan lo cotidiano, lo intrascendente, amores, desamores, discusiones familiares, viajes etc., es una comedia de enredo, en ella el coro ha perdido su papel hablado. Destacan los autores Dífilo (360-350 a. C.), cuyas comedias se caracterizaron por el uso de efectos dramáticos, escenarios exóticos, atmósferas románticas y complicadas intrigas. Filemón (poeta) – (362 a. C. - 262 a. C.) artífice de la comedia de situación sus personajes (cocineros y criados) utilizan con frecuencia sentencias y moralejas y Menandro (342 a. C. - 292 a. C.), máximo exponente de la comedia nueva.

En la estructura desaparecen las partes cantadas y la parábasis.

El relieve temático son los conflictos derivados de la vida privada.

Menandro, ateniense 342 a.C.-- 292. Nacido en una familia rica, fue contemporáneo del filósofo Epicuro y algunos estudiosos defienden la influencia de este en las obras. Vivió en Atenas, al margen de los asuntos públicos, dedicado por completo a escribir se cree que hasta unas cien comedias. Hasta fines del s. XIX sus obras sólo eran conocidas a través de fragmentos, pero los papiros descubiertos en 1898, 1905 y 1907 pusieron de manifiesto una obra entera, el Misántropo, y extensos fragmentos de otras, el Arbitraje, la Samia, el Héroe, la Mujer trasquilada y el Adulador. Casi todas están basadas en un amor contrariado.

En la *Samia* y el *Arbitraje* aparecen en escena personajes tomados de la vida real: ancianos prudentes y avaros; jovencitos aturdidos e impulsivos, a los que el amor agudiza el ingenio; cortesanías interesadas, pero con corazón generoso; esclavos más bastos que astutos; amores contrariados, que tienen un final feliz, cuando, tras el enredo, se disipan los malentendidos o se desvanecen las diferencias de condición social entre los enamorados, casi siempre gracias al oportuno reconocimiento (anagnórisis) de la joven por sus verdaderos padres. Estos son los rasgos que se pueden ver en las comedias latinas de Plauto y Terencio, que a veces llegan a reproducir escenas enteras sacadas de obras de Menandro.

El pueblo era, como ya referí brevemente antes, el verdadero protagonista de la comedia.

En su gran mayoría, los espectadores eran ciudadanos de la propia Atenas, aunque no era raro encontrar gentes venidas de otros lugares, tales como metecos, embajadores, y

representantes de ciudades aliadas con Atenas; aunque si comparamos a estos con la gran mayoría del público, eran un número insignificante.

Los recursos de los que el poeta se hacía valer para provocar al público eran tremendamente variados; citaré tan solo los más importantes. En múltiples ocasiones se conmina al público a que cante himnos laudatorios o cantos populares para invocar a los dioses, o celebrar una buena escena.

En otros momentos se trata al público como una masa popular que es necesario convencer, se les pide que escuchen atentamente, o un personaje acusa a otro mentir al pueblo de Atenas el poeta también acostumbraba a insultar al público directamente; es el caso del cómico Crátino que lo llama "el basurero de los espectadores"

No puedo menos de detenerme y hacer la siguiente consideración. El tema sobre el teatro griego, su nacimiento, desarrollo y aporte a la teatralogía de nuestro tiempo es un campo minado por el cual debemos transitar con sumo cuidado y evitar, hasta donde sea posible, aseveraciones generales acerca del cómo funcionaba. En lo que atañe a mi propuesta de *Puesta en relieve* y al espacio de presentación/representación acojo lo dicho por María del Carmen Boves Naves: "...insistimos en que la historia del teatro occidental, en lo que se refiere al lugar de representación, no es más que la historia del desarrollo del *proskenion*. *Skene*, *orchestra* y *cavea* son espacios fijos y con una relación precisa; el *proskenion* y el lugar que ocupa la *skene* han planteado muchas dudas." (Boves Naves, "Los espacios escénicos", 2001: 99)<sup>242</sup>

En la comedia y tragedia romana.

La comedia nueva fue la cantera para la comedia romana y para muestra, las obras de Plauto y Terencio. Se llamo *palliata* debido a que los actores se vestían el *pallium*, prenda griega. Cuando el tema fundamental era de carácter romano se le llamó *togata* o *tabernaria*. La conocemos también con el nombre de *atellana*. Se relieván el *mimo* y la *pantomima*.

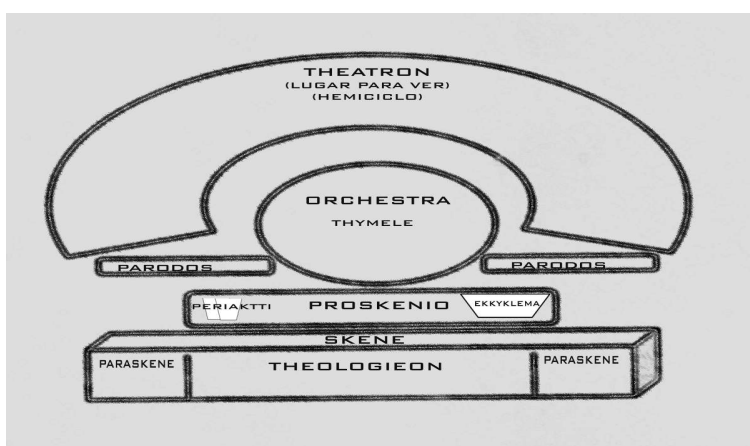
---

<sup>242</sup> Boves Naves, María del Carmen, 2001, "Los espacios escénicos", en: *Semiótica de la escena*, Madrid, Arco/Libros, S.L. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez.)

“La tragedia murió en las confusiones y decadencia espirituales que resultaron de la Guerra del Peloponeso. Cuando los grandes autores del siglo V desaparecieron y nadie de su estatura ocupó su lugar, el teatro trató de llenar el vacío con el despliegue material y nuevas ingeniosidades en la *Puesta en escena*. El derrumbamiento del imperio romano arrastró consigo un teatro que ya había caído en la decadencia. El teatro de Dionisos murió como su dios, asesinado y destrozado por los enemigos del espíritu eterno, habría de renacer, como Dionisos, en la primavera del renacimiento.” (Macgowan-Melnitz, “Vieja y nueva comedia”, 1966: 49-50)<sup>243</sup>. La tragedia se escribe para ser leída en las termas romanas y allí es donde se dan a conocer las de Seneca. Las sombras de los muertos bajo el influjo de las palabras del escritor de dramas, se debatían en el los efluvios relajantes del recinto.



*El autor en el teatro de Dionisos*



<sup>243</sup> Macgowan, Kenneth y Melnitz, William, 1966, “Vieja y nueva comedia”, en: *La Escena viviente*. Historia del teatro universal, Buenos Aires, Eudeba. Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T/B M146m.

## **Acercamiento al concepto de *Puesta en relieve* y Actos de habla en el teatro de la Edad Media.**

La Edad Media o Medioevo es el período que transcurre desde la caída de Roma en poder de los Bárbaros (Año 476 d.C.) hasta la caída de Constantinopla en poder de los Turcos (Año 1453 d. C.). Son los siglos en que se produce el largo tránsito entre el Mundo antiguo y moderno, caracterizado por el crecimiento del Cristianismo. En lo cultural y lo social se mantenía una visión teocéntrica del mundo y una organización social estratificada: Nobles feudales, cuya cabeza es el Rey, Vasallos y el Clero. Suele dividírsele en Alta Edad Media y Baja Edad Media. Esta última comprende el período de decadencia de los valores que han sostenido la nobleza y el clero y el surgimiento de una nueva clase social habitante de las ciudades o burgos: Burguesía.

“Desde cien años después de la caída de Roma en el año 476 hasta el fin de la Edad Media – entre los siglos XI y XIII – no hubo teatros, y los actores ambulantes apenas si harían un buen papel en los carnavales y espectáculos de variedades. Con la aparición de las catedrales góticas en el siglo XII, de Dante en el siglo XIII y de Petrarca en el siglo XIV, surgió una extraña mezcla de obra religiosa y profana que se extendió del presbiterio a la plaza.” (Macgowan-Melnitz, “El teatro renace ante los altares medievales”, 1966: 51-52).<sup>244</sup>

O sea y leyendo con cuidado y complementando la cita con hallazgos y reflexiones actuales acerca del teatro en el medioevo podemos decir que sí hubo teatro, con características muy especiales, cuyo espacio fue el interior de las iglesias, con representaciones temáticas referentes a la liturgia de la época, ritos y ceremonias que compartieron la naturaleza del drama, cuyo idioma en principio fue el latín clásico y que fue en la ceremonia de la misa, en donde se incrustó el “tropo” dramático. El *tropo* en principio fueron sentencias o cantos breves. Para darnos cuenta de la importancia que puede tener este tipo de teatro, remitámonos al manuscrito del siglo IX, en donde se da cuenta en cuatro versos en latín, del encuentro en el Santo Sepulcro, del ángel del Señor con las tres Marías. En el siglo X dicho tropo se convirtió en una escena que se representaba al final de

---

<sup>244</sup> Macgowan, Kenneth y Melnitz, William, 1966, “El teatro renace ante los altares medievales”, en: *La Escena viviente*. Historia del teatro universal, Buenos Aires, Eudeba. Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T/B M146m.

la misa y se conservan los escritos del obispo de Winchester sobre el desarrollo de la acción y los movimientos que debían realizar los sacerdotes-actores. (Ver: Macgowan-Melnitz, “El drama de la misa”, 1966: 54).

Del latín se pasó al lenguaje de la plebe y los escenarios se poblaron de decorados relacionados con los temas litúrgicos, el Cielo, el Infierno, el Limbo, idealizados y simbólicos, contrastando con los terrenales como el establo de Belén, el palacio de Herodes, etc. Al trasladarse del interior de la iglesia, al atrio y a la plaza de mercado se aumentó su número y se crearon “efectos especiales” para asombrar al público. Se les conoció todo este aparataje como “casas” o “mansiones”.

“Otra confusión reside en los nombres de las diversas clases de obras generadas.” (Ver: Macgowan-Melnitz, 1966:58) En Francia *mysteres*, o misterios, cuando se referían al misterio de la redención por la natividad; *milagros*, para referirse a los temas con referencia a los santos; *miracles*, en Inglaterra, *sacre rappresentazioni* en Italia, *autos sacramentales* en España y como *Geistliche Spiele* en Alemania. «Además, un grupo de obras sagradas fue conocido como las “Tres Marías”. Los dramas ingleses que llamamos “moralidades” o “dramas morales” eran denominados en su propia época “interludios”, y justo antes de los tiempos de Shakespeare el término abarcó también a las comedias. Es bastante riesgoso poner estas obras en casilleros, al igual que decir que alguna sucedió a la otra en épocas determinadas en todos los países, o que en tal siglo el drama sacro salió de las iglesias y de las manos eclesiásticas. Toda esa actividad se producía en distintas épocas en distintos países y una parte en la misma época en todos los países.» (Macgowan-Melnitz, “Confusión de tiempos y términos” 1966: 59)<sup>245</sup>

Los espectáculos eran costosos pero en función de unos relieves que no solo deslumbraban sino que se utilizaban para una mejor y más imaginativa aprehensión senso-quinética y por ende comprensión del sentido y significados de las representaciones. «Las indicaciones para la representación de Mons demuestran la complejidad de los efectos. Además de los animales mecánicos, puertas-trampas, un horno que realmente cocía pan, “varas blandas “para golpear a Jesús, un “bote pequeño para ponerlo en el agua” y agua

<sup>245</sup> Macgowan, Kenneth y Melnitz, William, 1966, “Confusión de tiempos y términos”, en: *La Escena viviente*. Historia del teatro universal, Buenos Aires, Eudeba. Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T/B M146m.

traída “del río para ser utilizada como mar en el escenario”, el texto incluye estas indicaciones sobre efectos espectaculares: José y María con Jesús en sus brazos deben pasar delante de un templo, y al mismo tiempo que lo hagan caerán al suelo todos los ídolos. En este punto se dará una señal a los encargados del **artificio** del diluvio para que dejen salir el agua. Debe aparecer mucha luz en el Limbo, y gran brillo y melodía, y la divinidad aparecerá, en la forma de un alma, con dos ángeles y cubierta por un palio de gasa. Entonces se oye un gran ruido y el Espíritu Santo desciende en forma de lenguas de fuego. Los actores, en un principio solo eran hombres y más tarde también mujeres y niños, recibían, como es natural, una paga por su trabajo. En Inglaterra, un hombre recibió tres chelines y cuatro peniques “por hacer de Dios”; otro, cuatro peniques “por ahorcar a Judas” y otro, un chelín por hacer de Noé. La paga estaba a menudo bien ganada: el hombre que hizo de Jesús, en Metz, en 1437, “hubiera muerto en el árbol de la cruz, pues se desvaneció y podría haber fallecido si no se le rescataba”. La representación de Mons, con sus setenta y siete mansiones, tomaba cuarenta y ocho días de ensayos y cuatro días de actuación. El drama de Valenciennes ocupará el patio del Duque de Archot por veinticinco días, y en Bourges y París, en el siglo XVI, las representaciones duraban cuarenta días. No se utilizaban todas las mansiones cada día y los actores “doblaban” una cantidad de papeles.” (Macgowan-Melnitz, “Producciones costosas y espectaculares” 1966: 60-61)

¿Como estudiar la relación de los relieves escénicos con los espectadores en el teatro de la Edad Media?

Además de las observaciones que pueda sugerir en el curso de este trabajo remito a estudios especializados sobre el tema. En su estudio de la plaza de Weinmarkt en Lucerna, “Remarques sur l’organisation d’un espace dramaticé” de Elie Konigson el autor se refiere a los trabajos de Hall (Ver: Hall, 2005)<sup>246</sup> que han servido de punto de partida para muchas de mis reflexiones y se refiere “al teatro como un ejemplo interesante para el estudio de la proxemia en la medida de las distancias observadas entre la sala y la escena, el actor y el público, los espectadores y las diferentes áreas de la sala, verse los actores constituye un

---

<sup>246</sup> Hall, Edward T, 2005, *La Dimensión oculta*, México, siglo XXI.

sistema de relaciones que revelan un comportamiento socio-cultural.” (Ver: Konigson, “Distances individuelles”, 1980: 77)<sup>247</sup>

Si consideramos los escenarios dentro de las iglesias la iluminación que dará relieve al sentido y significación religiosa de una manera simbólica utilizaba dos recursos: a través de los vitrales y con la utilización de velas y cirios.

“Cabe recordar que el vitral es una realización que tuvo su máximo esplendor durante la edad Media. En este sentido, los artesanos que se dedicaban a este arte tenían procedimientos que les permitían obtener colores muy vivos, especialmente el rojo y el azul profundos. Las escenas de los vitrales representan escenas bíblicas o de la vida de los santos, disponiéndose los vitrales de manera de seguir su lectura en un sentido determinado. De la misma manera, los colores eran cuidadosamente elegidos según la orientación del vitral en el edificio.” (Ver. Rinaldi, “Historia de la iluminación escénica”, 2003: 83-94)<sup>248</sup>

Las velas y cirios se usaban en número reducido el viernes santo, día de luto aliviando la tristeza y elevado en la representación del nacimiento de Jesús, para significar la esperanza.

Al estar escribiendo esta sección del teatro medieval y sus espacios rememoro los días en los cuales mi madre me llevaba a la iglesia de San Ignacio a rezar el viacrucis. 14 “pasos”, uno a uno, en frente de cuadros alegórico y de colores desteñidos, bajo el monótono beat de las oraciones leídas en un misal de pasta negra e innumerables tiras de colores que señalaban, creía en ese entonces, capítulos pertinentes a su devota afición eclesiástica y mariana. El olor del incienso me hacía toser constantemente y entrecerrar los ojos posteriormente a los accesos, que daban la sensación de una devoción que no tenía y configurando más bien, para el que supiera mirar, la imagen de un niño vestido de marinerito, que a cada momento quería irse a dormir. No tenía conciencia, lo que si se me dio a entender después, que ese pecado de desatención e irrespeto me llevaría al infierno tal

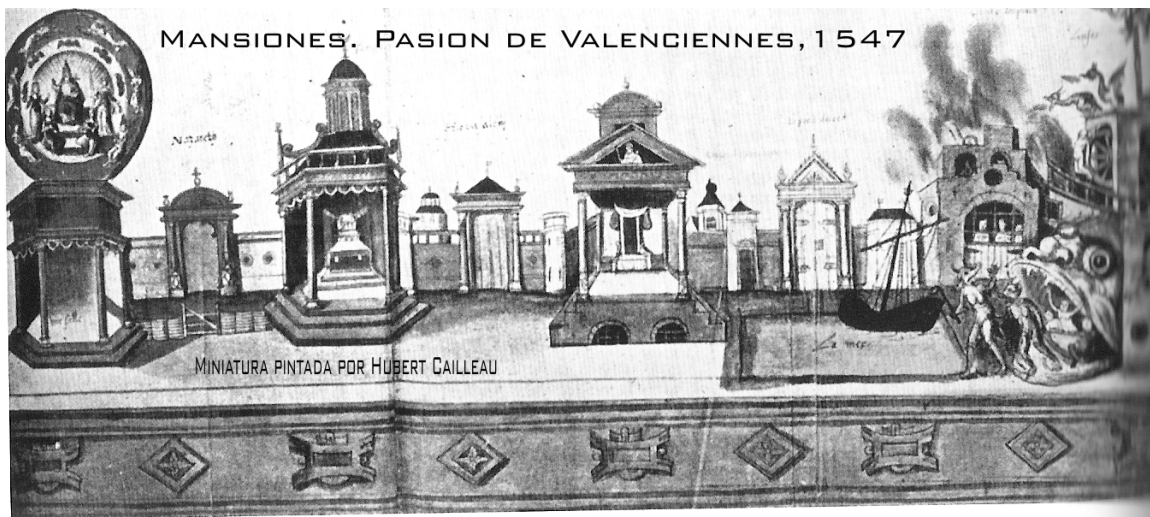
---

<sup>247</sup> Konigson, Elie, 1980, “Distances individuelles”, en: *Recherches sur les textes dramatiques et les spectacles du XVe au XVIIIe siècle*, Les voies de la création théâtrale, t. 8, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique. Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica, RT V889 1980 t.8.

<sup>248</sup> Rinaldi, Mauricio, 2003, “Historia de la iluminación escénica”, en: Boletín del Instituto de Investigaciones en Historia del Arte, año 1, n°1, Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte. Disponible en Internet: [Historia de la Iluminación Escénica \(Parte I\) estudioarlux.blogspot.com/.../historia-de-la-iluminacion-escenica.ht...](http://historia-de-la-iluminacion-escenica.ht...) Consultado el 5 de junio de 2012.

y como en la edad media se concebía en medio de humo negro con olor a azufre en donde el diablo era interpretado por un actor, que como el personaje de caperucita roja, se camuflaba con piel de lobo, cabeza de oveja con cuernos de buey que llevaba un bastón que despedía fuegos y centellas. (Ver: Cohen, citado por Rinaldi, 2003)

“También se obtenían resplandores escondiendo antorchas entre telas negras. El “Paraíso” se representaba con una gran cantidad de luces concentradas. El sol y la luna en “La creación” se realizaban con discos de cobre bien iluminados. Las tinieblas que caen con la muerte de Cristo se representaban mediante una tela blanca de un lado y negra del otro que exhibía alternativamente uno de sus lados a los fieles mediante un dispositivo de movimiento giratorio.” (Ver: Rinaldi, 2003).





## **El Renacimiento.**

Dice Carmen González Román: “El teatro antiguo adquirió, por tanto, a partir del Renacimiento, el valor de edificio emblemático. La arquitectura palaciega constituye un reflejo de la aspiración a reproducir la forma de dicho teatro, no tanto por su utilidad para la práctica escénica, como por la necesidad de complementar el significado del edificio con un símbolo clave de la Antigüedad.” (González Román, 2001:316)<sup>249</sup>.

Puede afirmarse que la “ciencia de la escenografía” se da por primera vez en la historia del teatro, a partir de las bases teóricas de Vitrubio (Mola de Gaeta (antigua Formia), siglo I a. C.) y los aportes de sobre la perspectiva en pintura. Su libro *De architectura*, dedicado al emperador Augusto, su protector, consta de diez volúmenes acerca de la arquitectura romana durante el último siglo de la República.

“Llegado a este punto, las elites gubernamentales de la era moderna repararon en el valor de las Artes, su coleccionismo, su patrocinio y mecenazgo, el sentido estético de las obras de Arte, pero también la capacidad de manipulación, como vehículo de transmisión de unas ideas autocráticas, como forma de propaganda en este caso y en sintonía con los idénticos motivos del Imperio Romano, teniendo como centro de estas campañas de glorificación al nuevo monarca moderno. Este construía su imagen apoyándose en los recursos que, mediante celebraciones lúdicas, ofrecían “los adornos” y construcciones provisionales, porque recalcan así, de una manera pedagógica pero no exenta de sutiles contenidos programático – literarios, la sumisión y el vasallaje a que debía someterse el pueblo y las siguientes gradaciones de la pirámide social” (Merino Peral, 2005: 47)<sup>250</sup>

¿Ha cambiado algo?

## **La Comedia del arte italiano.**

Los aportes de la Comedia del arte italiano en el planteamiento, desarrollo y concreción de mis trabajos de *Puesta en relieve* son innumerables y por ello

---

<sup>249</sup> González Román, Carmen, 2001, “La idea del teatro antiguo desarrollada por los primeros humanistas...”. Disponible en Internet: [dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=2663372](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2663372) . Consultado en julio 18 de 2012.

<sup>250</sup> Merino Peral, Esther, 2005, “La ciencia escenográfica” en: *El reino de la ilusión*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

escribí el folleto de *Cercanías y lejanías de la Commedia dell'Arte*. (Martínez, 2000).<sup>251</sup>

Los actores trashumantes de la Comedia del arte no contaban con un escenario arquitectónico especial para sus presentaciones, instalaban sus tablados en plazas, contra la pared de cualquier edificación o en algún salón de la corte.

En primer lugar, consideremos su escenografía originaria. Durante mucho tiempo nos encontramos frente al viejo escenario de la comedia clásica; la calle de siempre, o la plaza, con dos casas, en un lado la de *Pantalone* y en el otro la de *Il Dottore*. Las escenas interiores en las etapas iniciales eran poco frecuentes y cuando fueron necesarias se sugerían con una silla u otro practicable adecuado. Luego se necesitó una plataforma. El sitio en la plaza, donde se colocaba era de vital importancia para cautivar a los espectadores que allí se reunían o atraer a los que pasaban. Había que tomar decisiones en cuanto al largo, el ancho y a la altura. Para actores sin experiencia era mejor una plataforma pequeña. Lo largo era preferible a lo ancho. Era más fácil crear una multitud concentrando los actores en un punto de un escenario largo, que una muchedumbre con actores diseminados y por lo tanto difíciles de enfocar en un espacio profundo. La plataforma debía ser tan elevada como para poder ser vista por un público que estaba acostumbrado a ver los espectáculos de pie. Utilizaban un telón de aproximadamente siete pies. Antiguamente un pie correspondía a 33cms. En la medida anglosajona actual corresponde a 12 pulgadas ó 30.48cms. Al aire libre un telón de ese tipo podía convertirse, gracias a la brisa, en una tela ondulante que distraía la atención por lo cual era necesario fijarla pero de tal manera que no fuera un estorbo y fuera parte del decorado escénico de fondo.

En nuestro caso son dignas de recordar las representaciones del Teatro Libre de Medellín, de la obra: *Revolución en América del Sur*, del escritor brasilero y creador del *Teatro del Oprimido*, Augusto Boal. Plazas públicas, parques en donde las salidas eran taponadas por el ejército, fuerzas de policía y el público, constituido por campesinos y sus familias, con manos entrelazadas formaban el círculo en donde diez actores, sin máscaras, pero con distintivos de cada personaje, trataban, voz a cuello de hacerse oír en medio de voces de mercadeo y en ocasiones de gritos y exclamaciones que nacían y se sumergían en el fragor de los petardos de un muñeco de pólvora que, a petición del cura párroco, era

---

<sup>251</sup> Martínez, Gilberto, 2000, *Cercanías y lejanías de la Commedia dell'arte*, Medellín, [s.n]. Signatura topográfica CT F C412 2000.

encendido en medio de la algarabía de la fiesta patronal para obstaculizar la comprensión del mensaje revolucionario.

Como no recordar lo que se denominó en los años 70, en plena efervescencia, del teatro independiente y *revolucionario* en Colombia, lo que en España sucedió y que acuñaron con el término de “estética de la furgoneta” o sea, la de “los espectáculos que debían tener un aparato escénico (escenografía, iluminación, estructuras de soporte y demás), que había que había que acomodar en la caja de una furgoneta en la que además viajaban los actores de la compañía. Estos espectáculos teatrales estaban diseñados para itinerar, es decir, para actuar un día en una plaza y al día siguiente en otra que podía estar distante varios kilómetros”. (Alonso, “El director de escena y la arquitectura teatral”: 2004: 231-232)<sup>252</sup>. En el caso del Teatro Libre de Medellín, la estética de la furgoneta la suplíamos con la “estética del bus intermunicipal e interdepartamental”, sometidos a rigores de viaje imprevisibles e imprevistos como cuando de regreso de Montenegro (Quindío), en horas de la noche, el chofer quiso remediar la falla del motor, “cebando” a boca a través del carburador, la deficiencia de gasolina lo que causó un incendio que consumió el transporte. Lograron salir los integrantes del grupo a través de las ventanas que destrozamos a manotazos y patadas. Un anciano que dormía y una niña indefensa no pudieron hacerlo ni nada pudimos hacer para evitarles la atroz muerte.

Pero en la *Commedia* la plataforma primitiva evoluciona. Esta que limitaba la acción a los movimientos de los actores, y a medida que las intrigas se hacían más complicadas, el telón pintado dejó de ser una respuesta gráfica a la ambientación pedida, se fue transformando, gracias a la colaboración del desarrollo de las técnicas pictóricas. La introducción de la perspectiva incorporó a las tramas una tercera dimensión de extraordinaria riqueza, lo que a veces permitía la realización de hasta tres acciones diversas al mismo tiempo. Pero los escenarios sin embargo eran inmutables y estáticos. El prologuista era necesario para ambientar el lugar de la acción. Por ejemplo, un actor portaba una linterna antigua encendida que llevaba en la mano y la colocaba en el escenario. Recuérdese el personaje en la obra *Arlequín servidor de dos patronos* que vimos

---

<sup>252</sup> Alonso, Eduardo, 2004, “El director de escena y la arquitectura teatral”, en: *ADE Teatro*, el arte de la dirección de escena, abril-junio, No 100, Madrid, ADE.

en el Festival Iberoamericano de la ciudad de Bogotá llevado a la escena por el Piccolo de Milan, bajo la dirección de Giorgio Strehler.

### **La era isabelina y la *Puesta en relieve*.**

Designo la era isabelina en el teatro, aquella que corresponde a los hechos escénicos públicos que se generan a finales del siglo XVI (1642) y comienzos del XVII enraizados fuertemente en la lucha por el poder político y que utilizan al teatro como medio de expresión.

“La misma denominación *teatro isabelino* conlleva, en el nivel literal, la marca explícita de la correlación compleja entre teatro y poder, el poder de Isabel I en la Inglaterra de finales del siglo XVI. La relación simbólica se tradujo concretamente: el teatro isabelino debe su existencia material a la protección otorgada a los actores – y por tanto a los autores – por ciertos nobles y, en primer lugar, por la reina Isabel. Esta protección fue renovada por Jacobo I y luego por Carlos I y recién se interrumpió con la guerra civil entre puritanos y realistas, y la subida al poder de Cromwell, en 1642. Muy frecuentemente, se señala el año de 1558 como el nacimiento del teatro isabelino puesto que en ese año accedió Isabel al trono. Sin embargo, la fecha más representativa en ese sentido es 1574, el año en el que la reina decidió brindar a los actores protección oficial. En efecto, desde 1572, un fallo del Parlamento, el *Act for the punishment of vagabonds*, exigía que cada compañía de actores se encontrara bajo la protección de un noble o de dos dignatarios de la justicia.” (Surgers, “La escena isabelina (fines del siglo XVI-1642): una retórica de lo visible” 2005:85)<sup>253</sup>

Las fuentes para un acercamiento al espacio-tiempo-personajes-público del teatro de la era isabelina fueron fundamentalmente: El dibujo de Juan de Witt (1596) del teatro *El Cisne* construido entre 1594 y 1596 por Peter Street. El boceto original se desconoce. Sobrevive una copia hecha por Arendt van Buchell. Tenía una capacidad para tres mil espectadores y construido en hormigón de sílex. Sus columnas pintadas parecían de mármol dando al espacio teatral una apariencia “romana” ofrecía representaciones teatrales y entretenimientos populares de capa y espada y luchas de osos. Hacia 1632, fue derribado. El estudio del dibujo ya nos plantea una manera diferente de configuración teatral. Es evidente la dimensión vertical y virtualidad del relieve tridimensional en la relación

---

<sup>253</sup> Surgers, Anne, 2005, “La escena isabelina (fines del siglo XVI-1642): una retórica de lo visible”, en: *Escenografías del teatro occidental*, Buenos Aires, ediciones **artedel sur**.

escénica-espectadores. Las obras de William Shakespeare y sus contemporáneos y los estudios recientes de la remodelación del teatro *El Globo*.

*La pragmática del espacio, el tiempo y personajes a través de la visualización por la palabra escénica* en Shakespeare, es fundamental en la comprensión de las puestas en escena bajo la concepción de *Puesta en relieve* y por lo tanto en lo que se refiere a su realización teatral.

Releamos de nuevo el prólogo de *Enrique V* y focalicemos nuestra atención en “¡Oh! ¡Quién tuviera una musa de fuego para escalar el cielo mas resplandeciente de la invención! ¡Un reino por teatro, príncipes como actores y monarcas para espectadores de la escena sublime! [...] Pero todos vosotros, nobles espectadores, perdonad al genio sin llama que ha osado llevar a estos indignos tablados un tema tan grande. Este circo de gallos, (cockpit) ¿puede contener (cockpit hold) los vastos campos de Francia? (Astrana Marín, “La vida del Rey Enrique V”, 1967:515-516)<sup>254</sup>

Notemos que Astrana Marín traduce “cockpit” por *circo de gallos* cuando otros se refieren es a un *circulo de madera* (Ver: Mackintosh, 1993:265)<sup>255</sup>; más de acuerdo con la concepción de la época de un teatro envolvente (en O), y en donde se realizaban, como se sugiere, en determinados días, peleas de osos.

Ahora bien. El campo de estudio planteado por el teatro isabelino, español e italiano de esta época, es tan vasto, que plantea la imposibilidad en un ensayo como este de plasmar todas las variables y caminos de reflexión en lo que atañe a la *Puesta en escena* y sus *relieves* y he considerado citar a María del Carmen Boves Naves para darme un respiro antes de seguir indagando en la historia del teatro.

Con referencia a los espacios en el teatro isabelino escribe: “Aunque las diferencias entre teatros públicos y privados eran notables, encontramos algunos rasgos comunes que definen el ámbito escénico inglés, y que también coincide con el español frente a lo que es el «teatro a la italiana»: es el carácter envolvente de la disposición del ámbito escénico. Mientras el teatro italiano organiza en una posición enfrentada escena-sala, separadas por una línea divisoria radical, el teatro español y el inglés vuelven al ámbito clásico de teatro en U, envolvente, en el que la participación del público parece propiciarse, y un caso


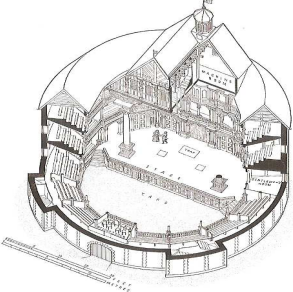
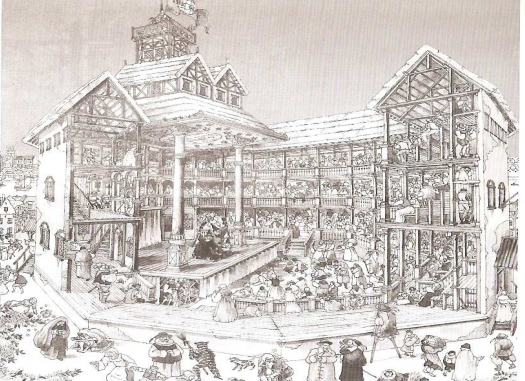
---

<sup>254</sup> Astrana, Marín, 1967, “La vida del Rey Enrique V”, en: Shakespeare *Obras Completas*, (decimoquinta edición), Madrid, Aguilar.

<sup>255</sup> Mackintosh, Iain, 1993, *La Arquitectura, el Actor y el Público*, Madrid, Arco/Libros S.L.

extremo sería la presencia de espectadores en el escenario. La interpretación semiótica del espacio la hacemos por relación a las obras. Nuestra tesis es que cada tipo de obras exige, y a la vez genera, unos determinados espacios, y en este sentido hay una coincidencia de significado entre los textos y los espacios donde se representan. El teatro inglés, según hemos dicho ya al comienzo se caracteriza por un relativismo gnoseológico. Rechazada como referencia general la fe, que fue la base de una cultura teocéntrica en la Edad Media, las verdades reveladas que se aceptan desde la fe, pasan a ser verdades relativas que descubre la razón humana. Se organizan dos ámbitos de actuación que no tienen contradicción entre ellos, el de la fe y el de la razón. Si el teatro acepta como presupuesto general la fe, sus temas remiten a una teología, como ocurre en el teatro griego: la acción de los dioses justifica toda injusticia aparente, y el hombre limitado en sus posibilidades de conocimiento, debía subordinarse siempre a las verdades de la fe. Pero si el fondo de la anécdota se remite a la razón, es sin duda opinable, puesto que y puede ser vista desde diferentes ángulos muy diversos. El teatro reproduce icónicamente esta situación cultural y ofrece la acción desde ángulos diversos en lugares diversos.” (Boves Naves, “Espacios en el teatro isabelino”, 2001: 415)<sup>256</sup>

*Periodo Isabelino (1558-1603)*  
*Teatros poligonales con tendencia a la forma circular para 2.500 espectadores*  
*Zonas de actuación:*  
*escenario principal. Escenario «estudio» al mismo nivel.*  
*Escenario interior al mismo nivel. Galería. Un escenario interior a su nivel. Dos escenarios de ventana a ese nivel a ambos lados de la galería.*  
*Un el lugar alto o torre para los músicos y algunas escenas celestiales y la escotilla para descender a los "profundos infernos".*

35 Los teatros de la City.  
 36a y 36b Reconstrucciones ideales del teatro de Shakespeare.  
 37 Ilustración de la escena en el teatro isabelino.

(Ver: De Blas Gómez, Felisa, 2009, *El teatro como espacio*, Madrid, Fundación Caja de Arquitectos)

<sup>256</sup> Boves Nave, María del Carmen, 2001, “Espacios en el teatro isabelino”, en: *Semiótica de la escena*, Madrid, Arco/Libros, S.L.

### **Bibliografía básica.**

Lo que se ofrece es un listado del material bibliográfico básico utilizado y que a juicio del investigador es un material indispensable para continuar profundizando en todo lo que se refiere a la *Puesta en escena* bajo la concepción de *Puesta en relieve* y actos de habla. Las referencias al autor de este trabajo fueron omitidas a propósito pues se encuentran en las de pié de página y se opta por colocar la cronología de sus montajes y *las Puestas en relieve* a partir de la obra *Pareja Abierta*.

Barba, Eugenio, Savarese, Nicola, 2007, *El ARTE secreto del actor*, Diccionario de Antropología teatral, Habana, ediciones Alarcos. (Ejemplar auto-biografiado a Gilberto Martínez).

Berthold, Margot, 1974, *Historia social del teatro*, 2s vols., vol. 1, Madrid, Guadarrama. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T/B B542).

Boves Naves, María del Carmen, 2001, *Semiótica de la escena*, análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro Europeo, Madrid, Arco/Libros S.L. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez).

Buenaventura, Enrique, 1988, "El nuevo teatro", en: *Publicaciones teatrales CEDRA*, mayo 20 al 30, Bogotá, CEDRA (Centro de Documentación e Investigación de Dramaturgia Nacional y Latinoamericana). (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T/D F418cor, 1988).

\_\_\_\_\_,1985, "El enunciado verbal y la *Puesta en escena*", en: *Notas sobre dramaturgia-Dramaturgia del actor-Metáfora y Puesta en escena-El enunciado verbal y la Puesta en escena*, Cali, Teatro Experimental de Cali. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T/E B928)

\_\_\_\_\_,2003, "El teatro como creación colectiva. Breve material aclaratorio de cuestiones del método del TEC", en: *Paso de Gato* (Revista mexicana de teatro) año 2, núm. 7, marzo-abril, México, Paso de Gato.

.D' Amico Silvio (1954), *Historia del teatro universal*, 4 vols., vol.1, Buenos Aires, Losada. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica RT/B D158).

Dubatti, Jorge, coord., 2008, *Historia del actor. De la escena clásica al presente*, 2 vols., Buenos Aires, Colihue. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T E D813h).

\_\_\_\_\_,2008, *Cartografía teatral. Introducción al teatro contemporáneo*,

Buenos Aires, Atuel. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T E D813c).

\_\_\_\_\_, 2009, *Concepciones del teatro*. Poéticas teatrales y bases epistemológicas, Buenos Aires, Colihue. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T F D813).

Duque Mesa Fernando, Fernando Peñuela Ortiz y Jorge Prada, Prada, 1994, *Investigación y praxis teatral en Colombia*, Bogotá, Ediciones Colcultura. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T/E D946i).

Enrile Arrate, Juan Pedro-Fernández Sinde Alfredo, 2009, *Arquitectura de espectáculo y Puesta en escena en la Antigua Grecia*, Caracas, Madrid, Fundamentos. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez).

Fo, Darío, 1998, *El Manual mínimo del actor*, Hondarribia (Guipúzcoa), Editorial Hiru. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica RT/Fo M294).

García, Santiago, 1994, *Teoría y práctica del teatro*, Bogotá, Ediciones La Candelaria. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T/F G216t.).

Hall, Edward, 2005, *La dimensión oculta*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

Hidalgo Ciudad, Juan Carlos (Editor encargado), 2004, *Espacios Escénicos*. El lugar de representación en la Historia del Teatro Occidental, cuadernos 8 escénicos, Andalucía, Junta de Andalucía. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez).

Hormigón, Juan Antonio, 2002, *Trabajo dramático y Puesta en escena*, 2 vols. Vol.1, Madrid. ADE. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez).

Mackintosh, Iain, 2000, *La Arquitectura, el Actor y el Público*, Madrid, Arco/Libros, S.L. (Biblioteca Gilberto Martínez. Sección Jorge Iván Suárez).

Maegowan, Kenneth-Melnitz, William, 1966, *La escena viviente*, Buenos Aires, Editorial Universitaria. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T/B M146m).

Monserrat, Javier, 1998, *La percepción visual*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Nicoll, Allardice, 1964, *historia del teatro mundial*, Madrid, Aguilar. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura Topográfica RT/B N645).

Nicoll, Allardyce (1977), *El mundo de arlequín*. Un estudio crítico de la commedia dell'arte, Barcelona, Barral.

Pavis, Patrice, 1998, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica RT B P338 1990).



\_\_\_\_\_,2000, *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós Comunicación 121. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T/E P338).

Rizk, Beatriz J.,2010, *Imaginando un Continente: Utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano*, tomo I-II, Kansas, LATR Universidad de Kansas.

Saint-Víctor, Paul De, 1952, *Las dos Caratulas*, Buenos Aires, El Ateneo. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T/B S155 V.1).

Sassoon, Donald (2006), *Cultura. El patrimonio común de los europeos*, Barcelona, Crítica. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica CG/B/S252).

Ubersfeld, Anne, 1996, *La Escuela del Espectador*, Teoría y práctica del teatro No 12, Madrid, ADE. (Biblioteca Gilberto Martínez. Signatura topográfica T/C U14).

### **Montajes y Puestas en relieve** de Gilberto Martínez

*Todos eran mis hijos* (Arthur Miller, USA) Grupo El Triangulo.

Noviembre 6 de 1958

*Cuento para la hora de acostarse* (Sean O'Casey, Irlanda)

*Los Mofetudos* (Gilberto Martínez Arango, Colombia) Grupo La Carreta. Sala: Centro

Colombo Americano

Mayo 26 de 1965

*Pluft el fantasma* (María Clara Machado, Brasil) Escuela Municipal de Teatro de Medellín

Sala: Auditorio Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia

Octubre 8 de 1965 y octubre 23 de 1966

*La zorra y las uvas* (Guillermo Figuereido, Brasil) Grupo El Triangulo

Octubre 19 de 1965

*Dulcita y el burrito* (Carlos José Reyes, Colombia) Escuela Municipal de Teatro de

Medellín

Diciembre 23 de 1966

*El Monte Calvo* (Jairo Aníbal Niño, Colombia) Escuela Municipal de Teatro de Medellín

Septiembre 2 de 1966

*La disciplinaria* (Kenneth Brown, USA). Escuela Municipal de Teatro de Medellín

Noviembre 24 de 1967

*La excepción y la regla* (Asistente de dirección: Bertolt Brecht, Alemania). Escuela Municipal de Teatro de Medellín  
Julio 17 de 1969

*Las monjas* (Eduardo Manet, Cuba). Corporación Teatro Libre de Medellín  
Agosto 6 de 1971

*El cuarto poder. La niña y el pelele. El retablo de las maravillas. Olé* (Lauro Olmo, España). Corporación Teatro Libre de Medellín  
Junio 5 de 1973

*Revolución en América del Sur* (Augusto Boal, Brasil). Corporación Teatro Libre de Medellín  
Junio 13 de 1974

*Historia de la muñeca abandonada* (Alfonso Sastre, España). Grupo de Teatro El Bululú  
Abril 2 de 1976

*El interrogatorio* (Roberto Desaloma, Argentina). Grupo de Teatro El Bululú  
Enero de 1976

Diciembre 15 de 1977. Sala: Taller de Artes

*Las criadas* (Jean Genet, Francia). Grupo El Tinglado. Sala: El castillo  
Mayo 29 de 1980

*Retrato de dama con perrito* (Luis Riaza, España). Teatro de la Universidad de Antioquia (estudiantes de los cursos de actuación V-VI y profesores)  
Junio 6 de 1983

*La casa de Bernarda Alba* (Federico Garcia Lorca, España). Universidad de Antioquia (estudiantes de cursos de actuación)  
Noviembre de 1983

*La muesa del miedo* (Darío Fo, Italia). Universidad de Antioquia (Actuación IV)  
Marzo 5 de 1987

*Pareja abierta* (Darío Fo, Italia). Grupo El Tinglado  
Noviembre 26 de 1987

*Los emigrados* (Slawomir Mrozek, Polonia). Casa del Teatro  
Agosto 8 de 1990

*Todas tenemos la misma historia* (Darío Fo y Franca Rame, Italia). Casa del Teatro

Septiembre 26 de 1990

*Misterio bufo* (Darío Fo, Italia). Grupo El Tinglado

Junio 13 de 1991

*Potestad* (Eduardo Pavlovsky, Argentina). Casa del Teatro

Agosto 14 de 1991

*Un hueco lleno de estrellas* (Gilberto Martínez, Colombia). Casa del Teatro

Febrero 10 de 1992

*Un día cualquiera* (Darío Fo y Franca Rame, Italia). Casa del Teatro

Noviembre 5 de 1992

*La guandoca* (Gabriela Samper y Gilberto Martínez, Colombia). Casa del Teatro

Julio 22 de 1994

*Homo ludens* (versión de la obra *Homo Dramaticus* de Alberto Adellach, Argentina).

Grupo El Tinglado

Abril 26 de 1995

*Tu pesadilla* (Gilberto Martínez, Colombia). Casa del Teatro

Junio 14 de 1995

*Prométeme que no gritaré* (Víctor Viviescas, Colombia). Casa del Teatro

Agosto 3 de 1995

*Pluft el fantasma*. (María Clara Machado. Brasil). Casa del Teatro

Octubre 8 de 1995.

*Rojos globos rojos* (Eduardo Pavlovsky, Argentina). Casa del Teatro

Agosto 8 de 1996

*Memo / ría* (Alberto Sierra, Colombia). Casa del Teatro

Junio 12 de 1997

*El parlamento del Caratejo Longas que llegó de la guerra* (Gilberto Martínez, Colombia).

Casa del Teatro

Noviembre 12 de 1998

*Las monjitas* (versión de *Las monjas*, Eduardo Manet, Cuba). Casa del Teatro

Julio 15 de 1999

*Las Ofelias* (Gilberto Martínez, Colombia). Casa del Teatro

Junio 4 de 2000

*Film en la muerte de la madre de Búster Keaton* (Gilberto Martínez, Colombia). Casa del Teatro

Marzo 20 de 2001

*Tierra de nadie* (Jorge Díaz, Chile). Casa del Teatro

Abril 17 de 2001

*Tengamos el sexo en paz* (Darío Fo y Franca Rame) Casa del Teatro

Julio 24 de 2001

*Francisca o quisiera morir de amor* (Gilberto Martínez y Mario Angel Quintero, Colombia). Casa del Teatro

Abril 4 de 2002

*Deliquios del amor y la locura* (Gilberto Martínez, Colombia). Casa del Teatro

Marzo 12 de 2004

*Las buenas intenciones* (Mario Angel Quintero, Colombia). Casa del Teatro

Agosto 29 de 2004

*Arlequino en una comedia al improviso* (Gilberto Martínez, Colombia). Escuela de Actores Pequeño Teatro

Noviembre 5 de 2004

*Nuestros mil / agros bufos* (Gilberto Martínez, Colombia). Escuela de Actores Pequeño Teatro

21 de agosto de 2005

*Hoy no voy a trabajar* (Gilberto Martínez, Colombia). Casa del Teatro

Julio 6 de 2005

*Por dios hombres que por Dios fueron creados* (versión de la obra *Hombres* de Sergi Berbel, Francesc Pereira, Ferrán Verdés y Miriam Iscla. España). Casa del Teatro

Abril 6 de 2006

*A / las del paso* (Gilberto Martínez, Colombia). Casa del Teatro

Septiembre 9 de 2004

*La controversia de Valladolid* (Jean Claude Carriere, Francia). Casa del Teatro.

26 de octubre de 2004.

*La madre in* (nueva versión, Darío Fo, Italia). Casa del Teatro

Diciembre 2 de 2004

*Aquí se ensaya Antígona* (Gilberto Martínez, Colombia). Pequeño Teatro (estudiantes de la escuela de actores)

Junio 3 de 2005

*Hoy no voy a trabajar* (versión de *La fiacca*, Roberto Talesnik, Argentina). Casa del Teatro.

Julio 6 de 2005

*Crocamundos. El cangrejo volador* (Gilberto Martínez, Colombia). Casa del Teatro

Diciembre 2 de 2005

*Arlequino en una comedia al improviso* (Gilberto Martínez, Colombia). Casa del Teatro

Agosto 22 de 2007

*El prestamista* (versión libre de la obra de Fernando Josseau, Chile). Casa del Teatro.

Abril 2 de 2008

*Manuela, la mujer...* (Gilberto Martínez, Colombia). Casa del Teatro

Julio 1 de 2008

*La señora del Cervantes* (Gilberto Martínez, Colombia). Casa del Teatro

Febrero 17 de 2009

*Tragicomedia de doña Bárbara la marquesa* (Gilberto Martínez, Colombia). Casa del Teatro

Octubre 22 de 2009

*¡¡¡Papeles!!!* (Mario Jurado, Colombia). Casa del Teatro

Agosto 19 de 2010

*La balada de la P...* (Gilberto Martínez – Patricia Carvajal. Colombia). Casa del Teatro

Octubre 6 de 2011

*El hombre del perrito.* (Gilberto Martínez. Colombia). Casa del Teatro.

Abril 19 de 2012