lucrados. Las líneas esenciales de *El compromiso* son las siguientes: el desarrollo dramático se realiza a través del diálogo que sostienen dos mujeres (Adela y Rosario), quienes aluden a un tercer personaje ausente, cuyo pensamiento y práctica política permite contraponer dos visiones del mundo, dos posiciones antagónicas, con relación a los métodos que los personajes deben aplicar para producir cambios dentro de la sociedad: a través de las obras de caridad (como lo hacen las dos mujeres) o de la lucha sindical (como lo hace el marido de Adela). El amor es la disculpa y el motor de la acción. Parecería que la conclusión se puede resumir en la siguiente frase: el amor no puede llegar a feliz término si políticamente se piensa distinto. Otra de las grandes diferencias, es que en el pasado estos diálogos carecían totalmente de instrucciones para su puesta en escena; en esta obra el dramaturgo propone un escenario significativo y el final tiene un tono de sombría esperanza.

MARINA LAMUS OBREGÓN

Un complejo hombre de teatro

Teatro alquímico
Gilberto Martínez Arango
Editorial Universidad de Antioquia (Colección Teatro), Medellín, 2002, 298 págs.

Hablar de la compleja personalidad de un autor teatral, quien por añadidura es director, gestor cultural y con una importante biblioteca teatral al servicio del público, puede resultar una frase de cajón, un titular de prensa o el comienzo de esta reseña para advertir al lector lo difícil que es, en pocas líneas, comentar este libro, más aún cuando el maestro Mario Yepes Londoño, en la introducción, deja a esta reseñista sin palabras. Así que comienzo por preguntarme acerca del significado del título del libro, y aunque desde el epígrafe Martínez presenta una definición de su teatro, que da luces para la respuesta, es sólo hasta el final de su lectura que se puede tener la dimensión exacta de su significado. En dicho epígrafe, con una escritura un tanto hermética, Martínez escribe: "Hago una dramaturgia de fragmentos, pego pedazos de realidades en convenciones con relieve practicables de una realidad viviente, espacio e instante en unidad dialéctica. Proyectadas realidades imaginadas e inimaginables como caleidoscópica mirada de experiencias poéticas". Así continúa con un párrafo más. Todo ello significa, entre otras cosas, que estamos frente a procedimientos creativos propios de la actualidad, sin abandonar del todo elementos dialécticos, herencia de la dramaturgia brechtiana, con lo cual el autor lograría presentar una obra que contiene varios puntos de vista.



Lo alquímico, entonces, hace alusión a referentes culturales diversos, esos que están en nuestra cultura, como si se tratara de un caleidoscópico menú. Y de manera más específica, forman parte de los gustos lectores, intelectuales e ideológicos del autor. Son escritos que lo han conmovido, le han llegado a lo más profundo de su ser, y le han dejado una huella. Son obras que él quiere que lleguen a sus espectadores también y lo inquieten o hagan reflexionar, de la misma manera como lo han inquietado a él. Es a partir de su experiencia y de su deseo, que el maestro Martínez se propone la escritura teatral, en su doble acepción dramatúrgica de texto y puesta en escena. Para lograrlo, manipula los textos originales de diversas maneras, los interviene, los convierte en pretextos, y en la composición de su propia pieza genera distintos grados de intertextualidad con ellos. Se trata de un amplio tejido intertextual, que merece un estudio, porque a todo lo largo de su obra (obra completa), se encuentran cortas frases escritas por otros autores y dramaturgos, o referencias más amplias que no se quedan solamente en el plano del lenguaje verbal. Para comprender la significación de estos procesos y ampliar los conceptos teóricos sobre el teatro de Martínez, traigo aquí otro epígrafe que él escogió, de Jacques Derrida, y con el cual encabezó la primera parte de su libro: "El teatro no es la representación de la vida sino lo que la vida tiene de irrepresentable", el cual también vuelve a utilizar, ya modificado, esto es, apropiado de otra manera, en *Ofelia Testimonio*, en un parlamento de la segunda voz en *off*.

Al mismo tiempo, si se analiza su posición personal como lector y productor cultural, se pueden encontrar nexos con su teoría sobre la recepción teatral, expuesta también en la presente publicación, y que lo ha llevado a examinar detenidamente la reacción del público ante algunos parlamentos e imágenes (en su sede, la Casa del Teatro en Medellín): llanto, movimientos de las manos, los hombros, incomodidad, entre otros. No estoy diciendo nada nuevo si afirmo que esta teoría de la recepción está estrechamente vinculada con la producción teatral. Pues dicha vinculación se hace expresa en el ejercicio titulado "Proceso de elaboración del texto", el cual consiste en tomar una grabación de una entrevista ("texto genotípico o texto madre", según el maestro y la teoría semiótica), realizada a Trinidad, una mujer sujeto de múltiples violencias y del desplazamiento, en la época llamada de la Violencia, y a partir de ese genotexto redactar un texto

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

"fenotípico" (o "texto" hijo) y un texto escénico. El análisis que Martínez hace de dicha grabación incluye aspectos fonéticos, gramaticales y semánticos, de acuerdo con el periodo y el espacio en los que Trinidad vivió.



El libro encierra un conjunto de teorías y de creencias teatrales del maestro, un grupo de dramaturgias ya terminadas y probadas en el escenario; también encierra una suerte de taller, en el cual se aprecia el proceso que él sigue para llegar a la dramaturgia final, pues incluyó textos que quedaron en la primera o en la segunda fase del proceso. En consecuencia, en esta publicación el lector encontrará un discurso teórico sobre su oficio como autor y director, recogido en la primera parte del libro, titulado "Aproximaciones a las dramaturgias", en la segunda varias obras teatrales: *Las Ofelias*: *Ofelia Sibilina*, *Ofelia Isabelina*, *Ofelia Queiroz* y *Ofelia Contestataria*; *La guandoca*; *Tu pesadilla*; *El parlamento del Caratejo Longas que llegó de la guerra*; *La portentosa vida de la sierva Francisca Xaviera de la Cruz y algunas otras escenas inquisitoriales en la Villa de la Candelaria*; *Jardín negro*; *En la muerte de la madre de Buster Keaton*. En la tercera y última parte varios títulos bajo el título de "Dramaturgias inconclusas".

La primera parte, la exposición de conceptos teóricos sobre el teatro, surge de una reflexión sobre la práctica, sobre el oficio, sobre el hecho teatral considerado desde la producción (texto y puesta en escena, actor y su técnica) y la transmisión o recepción. Conceptos susceptibles de ser ampliados, dada la complejidad del fenómeno cultural y artístico. Esto quiere decir que esa reflexión es de carácter didáctica y fue sometida primero a un proceso intelectual y después a uno práctico. Martínez se informa, estudia las teorías y las elabora; no olvida que tanto el hecho teatral como sus sustentos teóricos deben ser puestos bajo la lupa crítica. Se puede estar de acuerdo o no con el continente conceptual del maestro, pero lo cierto es que su exposición es clara y precisa, algo bastante difícil en nuestro medio, cuando los dramaturgos y directores, por lo general, o no encuentran suficiente motivación para expresar su sistema teórico y práctico, o cuando lo hacen su lenguaje no tiene la misma resonancia que sus obras artísticas. Algo falla en la comunicación escrita.

A continuación, unos breves trazos pueden informar sobre algunas características de la obra y la escritura dramática del maestro. Además de lo dicho antes sobre su origen en otros textos, en la obra de Martínez sobresalen los acontecimientos de carácter histórico y político social. Si se quiere entrar en el mundo de las clasificaciones, se podría decir que en la práctica dramatúrgica Martínez, como ya lo había dicho, tiene influencia de Brecht en algunas obras, mientras que en otras, su escritura obedece a técnicas actuales, por la hibridación, la fragmentación y los códigos escénicos. Cada obra tiene pocos personajes y éstos son recios, principalmente los personajes femeninos son corajudos y desafiantes; no importa el círculo social al cual pertenezcan, mantienen una lucha cotidiana para sobrevivir de manera digna o para expresar sus creencias, su rebeldía, su sensualidad y sexualidad. El conflicto que plantea cada obra es claro y contundente.

Los diálogos a veces adquieren características de monólogos, de acuerdo con el montaje; es frecuente en la escritura dramática la inclusión de una "voz en *off*", que cumple distintas funciones, de acuerdo con los contenidos ideológicos: en unas es la conciencia del personaje, en otras es una conciencia externa, crítica, en otras es el escritor-director que no se quiere ausentar y transmite su pensamiento, o es el autor demiurgo, que no abandona a sus criaturas. En el lenguaje se revela el Martínez lector e intelectual, pues su registro escritural es amplio y su léxico es rico. Por las características de sus personajes (otra vez debo llamar la atención sobre los femeninos), éstos hablan de manera enfática, directa, sin rodeos ni eufemismos.



El humor no está ausente en las obras y por momentos adquiere tinte irónico o festivo. Ese humor es producido por los cambios intencionales en el nivel textual, o en el kinésico de los personajes, o en los cambios que el dramaturgo introduce en relación con los textos fuentes o genotípicos. El lector podría deducir alguna carcajada o cierto gozo lúdico del autor, al momento de imaginar y escribir la escena. Por ejemplo, en *Ofelia Isabelina*, Corambis (que es el mismo autor) estrangula a Hamlet (el personaje shakesperiano) "con una bufanda de seda". Pero también el lector, después de sonreír con el autor, podría dar un significado todavía más profundo al hecho de estrangular un personaje tan respetable en el mundo occidental, y con una bufanda de seda. En ocasiones ese mismo lenguaje le hace percibir al lector o espectador el origen o la clase social de los personajes, ya sea por los regionalismos o por la forma de expresar los conceptos. En *El parlamento del Carate-*

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

jo Longas que llegó de la guerra, el autor siente la necesidad de incluir un pequeño diccionario con el vocabulario utilizado en la pieza, dadas las características del lenguaje y las fuentes en las cuales bebió para su composición. Las repeticiones (a la manera del coro griego) y el contrapunto, son algunos de sus recursos estilísticos. Aunque en reiteradas oportunidades Martínez no hace tan evidente el contrapunto, éste se revela en la organización de los diálogos, esos que no son utilizados para sostener una conversación entre los personajes, sino para dirigirse al público.



Por lo general, las acotaciones son narrativas, largas, con datos precisos sobre lo que debe ocurrir en el escenario, y es propio del dramaturgo hacer explícito su sistema de creencias teatrales (brechtianas, más que todo, cuando enfatiza que el público no puede dejar de pensar que está viendo un escenario teatral) y su visión del mundo. Por ejemplo, refiriéndose a los colores verdes de unos billetes que se queman en *Tu pesadilla*, escribe: "[...] colores que alegran a los que los poseen, en el mundo del capitalismo salvaje y su corolaria sociedad de consumo". En varias acotaciones ejerce cierto magisterio y por ello adquieren tono didáctico: explica, aclara y da conceptos. Como la primera acotación de *Ofelia Contestataria*: "Terminada la *Ofelia Testimonio*, en forma *abrupta* [resaltado del autor] aparecen los raperos. Lo abrupto como técnica implica o califica lo que en una obra de arte tiende a llamar la atención [...]". En esta misma línea se halla una de las anotaciones de *Ofelia Queiroz*, en la cual propone una atmósfera que debe "seguir los lineamientos establecidos por Fernando Pessoa acerca de lo que llamó teatro estático" y Martínez transcribe inmediatamente el concepto de Pessoa. Otras acotaciones son reflexivas, es el Martínez director-profesor que le deja al otro el espacio para reflexionar. En *Ofelia Sibilina*, por ejemplo, al comienzo informa sobre lo que debe ocurrir en el escenario (a la manera tradicional), luego narra y hace comentarios precisos sobre la psicología de los personajes.

La parte técnica —luces, sonidos y música— está estrechamente unida a la acción teatral. La información que arroja no es superflua sino que complementa la idea general de la obra, la mayoría de las veces para llamar la atención del espectador e inducir a la reflexión, para ampliar un concepto, para enfatizar una atmósfera, entre otros. En *Tu pesadilla*, el tema musical, el *Bolero* de Ravel, guarda estrecha relación con el lenguaje verbal, y en la puesta en escena se hará mucho más evidente que en el libro. A no ser que el lector lo escuche mientras lee.

Con las "dramaturgias inconclusas", el lector se puede hacer varias preguntas pero, en todo caso, como lo decía antes, forman parte de ese taller o herramienta que es el libro y que hace explícito el proceso de creación del maestro Martínez. Él, con toda seguridad, les atribuye un valor y peso específicos dentro de su obra como dramaturgo y director, de otra manera no las publicaría. De mi parte, las preguntas estarían relacionadas con esta última afirmación. ¿Son textos en busca de autor-director? ¿Son textos que ya se quedaron así, o esperamos un tiempo para ver su proceso final? Y así sucesivamente podría seguir haciendo otras preguntas. Ahora bien, si algunos de esos escritos no estuvieran cobijados por el título de "Dramaturgias inconclusas", que muestran la intencionalidad del autor y los convierte en pretextos teatrales, bien podrían ser tomados como cuentos breves, monólogos (no necesariamente teatrales) o estar cobijados bajo otro rótulo literario, porque tienen suficiente autonomía.

Como ha sido tradicional en las publicaciones de la Universidad de Antioquia, la edición del libro es cuidadosa, con fotografías en colores y en blanco y negro (con sus respectivos pies de fotos, que aportan importante información). El maestro Mario Yepes Londoño (editor de la Colección Teatro) se 'faja' una interesante "Presentación", que por su prosa y por lo que dice, invita al lector a seguir adelante. Yepes mira y analiza la obra de Gilberto Martínez, incluida en el tomo, sin olvidar el tiempo y el medio en el que se produjo. Es una sabrosa lección.

MARINA LAMUS OBREGÓN

Se merecía mejor edición

Teatro Libre de Bogotá. 1973-2005
Editorial Planeta, Bogotá, 2005,
183 págs.

Los libros de gran formato, ricamente ilustrados, forman un género aparte. Buena parte de ellos son ediciones conmemorativas. Otros celebran sus temas desde el énfasis que ha puesto el editor en las imágenes, afirmando ampliamente su sentido visual. Bellos horizontes, flora, fauna, el paisaje humano y natural, la ciudad desde el aire, desde la arquitectura y el urbanismo, la fiesta y el carnaval, etc., con sus argumentos siempre revalorados por el lente de un fotógrafo consumado. Estos bellos libros suelen sobrevivir entre la gloria de sus espejismos y el desdén de su lectura. Quizá por eso se les ha llamado "libros de mesita del café". Allí lucen bien. Allí son ojeados. Allí son olvidados. Desde su cómodo lugar hablan del dueño de

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.