

Diseño del Dispositivo Escénico de la Obra La Puta Respetuosa de Jean-Paul Sartre
Sistematización del Proceso Creativo

JHOAN SEBASTIAN CHAGUENDO RESTREPO

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS

LICENCIATURA EN ARTE DRAMÁTICO

2025

Diseño del Dispositivo Escénico de la Obra La Puta Respetuosa de Jean-Paul Sartre

Sistematización del Proceso Creativo

JHOAN SEBASTIAN CHAGUENDO RESTREPO

Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Arte Dramático

Director

Jose Gabriel Uribe

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS

LICENCIATURA EN ARTE DRAMÁTICO

2025

Agradecimientos.

A Dios,

Por brindarme valentía, fuerza y ser mi apoyo espiritual, gracias por siempre tenderme la mano en este largo camino académico y en mi vida personal, demostrándome que siempre hay esperanza y un Dios bueno, verdadero y de poder en este mundo de excesos.

A mi familia,

En especial a mis dos madres y mi padre, que siempre fueron mi apoyo, acompañándome siempre en este proceso, desde lejos y desde cerca, siempre estuvieron conmigo. Al resto de mi familia por sus oraciones y buenos deseos, que Dios mediante, se empezaron a materializar.

ÍNDICE	pág.
Introducción	8
Capítulo I. Del ritual al dispositivo escénico	10
Introducción al dispositivo escénico	10
Raíces en la Antigua Grecia (VI a. C.–III a. C.)	12
Componentes del dispositivo escénico griego	12
Agentes del dispositivo escénico griego	14
Mecanismos del dispositivo escénico griego	15
Liturgia en acción: el teatro litúrgico (800–1500 d. C.)	16
Componentes del dispositivo escénico litúrgico	17
Agentes del dispositivo escénico litúrgico	20
Mecanismos del dispositivo escénico litúrgico	20
Texto y convención: el teatro isabelino (1558–1642)	21
Componentes del dispositivo escénico isabelino	21
Agentes del dispositivo escénico isabelino	22
Mecanismos del dispositivo escénico isabelino	23
Perspectiva y mecanismos: el teatro renacentista (1400–1700)	23
Componentes del dispositivo escénico del teatro a la italiana	26
Agentes del dispositivo escénico del teatro a la italiana	27
Mecanismos del dispositivo escénico del teatro a la italiana	28
Nuestra escena: el dispositivo escénico en los siglos XX y XXI	29
La luz como componente	30
La distribución espacial como componente	32

Capítulo II. Entre paredes: la intimidad como conflicto escénico (ss. XX–XXI)	35
El pensamiento sartreano en acción	35
Existencialismo en el conflicto: sistematización de los descubrimientos escénicos	36
Proceso cronológico hasta la muestra académica	37
Laboratorios dramáticos	39
Recortes dramatúrgicos	45
Construcción, exploración y transformación de las circunstancias dadas	45
Escenografía y diseño espacial del dispositivo escénico	46
Vestuario	49
Circunstancias aplicadas a la actuación	52
Exploración de las intenciones del personaje	54
El teatro de situación: unidad de tiempo y partitura física	56
Construcción del realismo escénico: utilería significativa y gestos políticos	58
Diseño sonoro: leitmotiv musical y ejecución del plano de luces	59
Conclusión: el dispositivo escénico integral	62
Referencias	64

Lista de Figuras

Figura 1. Plano de un teatro clásico griego

Figura 2. Escenario medieval litúrgico

Figura 3. Plano arquitectónico del Teatro Olímpico de Vicenza

Figura 4. Wagner: *Tristan and Isolde*, 1896. *He understood the concept of motivated light*

Figura 5. Plano de disposición espacial rectangular según Griffero

Figura 6. Parte de la propuesta escenográfica para la muestra académica

Figura 7. Diseño escenográfico del dispositivo escénico en el estreno de la obra en el Auditorio 4

Figura 8. Vestuarios de los personajes en la cuarta función en la antigua sala de teatro de

Estudios de Actores

Figura 9. Plano de luces de la obra *La Puta Respetuosa*

Resumen

Esta monografía sistematiza la creación del dispositivo escénico en *La Puta Respetuosa* de Sartre, explorando primeramente antecedentes históricos teóricos teatrales; vinculando la teoría con la práctica, resaltando como se configura un espacio escénico íntimo a través del uso de componentes, agentes y mecanismos.

Palabras clave: dispositivo escénico, componentes, agentes, mecanismos, espacio escénico.

Introducción

En mi proceso durante el ciclo de fundamentación de la Licenciatura en Arte Dramático se abordó la construcción de dispositivos escénicos de manera inconsciente e intuitiva, en la ejecución de ejercicios artísticos como cuadros, entradas y salidas, monólogos griegos, combate escénico, entre otros, aunque es durante el ciclo profesional donde se adquiere una mayor concientización en la creación de este mismo. En este ciclo se adquiere una mayor comprensión de este reto artístico, pero es la dirección la que nos encamina en la creación colectiva del Dispositivo Escénico. Ahora bien, cuando nos enfrentamos de lleno con este reto artístico es en *Taller de creación*, ya que es en esta materia, ocupamos el puesto como directores. La decisión de sistematizar este proceso con la obra *La puta respetuosa* de Jean-Paul Sartre, se debe a la libertad de experimentar este montaje como “antesala” al Taller de creación que nos brindó el director Felipe Pérez.

Concretando el propósito de este estudio, el problema abordado fue: la creación de un dispositivo escénico, que emergiera tanto al espectador como a los actores en un mundo ficcional íntimo que expusiera la denuncia social de la obra. Se exploraron antecedentes teóricos que abordan la relación entre el dispositivo escénico y la función de: componentes, agentes y mecanismos en la experiencia teatral.

Desde la vivencia de mi proceso pedagógico veo necesario abordar el concepto de dispositivo escénico y establecer así un marco teórico, ya que durante mi experiencia en los procesos en la materia *Puesta en escena* este concepto y su proceso de creación fluctuó según la experiencia de cada director. Esta investigación se vuelve aún más pertinente considerando que

en el pensum de la carrera se incluye la materia *Taller de Creación*, donde la habilidad para desarrollar dispositivos escénicos de manera efectiva es crucial. Esta investigación ofrece un aporte teórico y práctico del proceso del montaje teatral de *La puta respetuosa* y se alinea con los objetivos y necesidades formativas del pensum a través de la materia *Taller de creación*, contribuyendo al corpus de conocimiento teórico y práctico al presentar diferentes definiciones de dispositivo escénico.

- Objetivo general: a través de esta monografía se busca sistematizar el proceso de la construcción del dispositivo escénico de la obra *La puta respetuosa* y a la par evidenciar un conjunto de definiciones y así establecer una posible base teórica que pueda ayudar a abordar este problema creativo.

- Objetivos específicos:

1. Explorar teorías sobre la construcción del dispositivo escénico para proporcionar un marco conceptual que guíe su desarrollo.

2. Analizar cómo los componentes, agentes y mecanismos del dispositivo escénico en *La puta respetuosa* transmiten sensaciones, enriqueciendo la experiencia teatral.

Capítulo I: del Ritual al Dispositivo Escénico

Introducción al Dispositivo Escénico

Uno de los primeros retos artísticos que afloran al enfrentarse a la realización de un montaje es la creación colectiva y artística de un dispositivo escénico. Según Pavis (1998):

El término dispositivo escénico, actualmente es muy utilizado, indica que el escenario no es fijo y que el decorado no está colocado en el mismo sitio desde el principio al final de la obra. El escenógrafo dispone las áreas de juego, los objetos, los planos de evolución, según la acción que debe ser interpretada y no duda en modificar esta estructura a lo largo del espectáculo. (p. 140)

La definición de dispositivo escénico en el libro *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis es solo un punto de partida sobre este concepto, ya que en la práctica se queda corto. Por ello, para estructurar y definir el dispositivo escénico, usaremos los términos: agentes, componentes y mecanismos evidenciados del artículo: *Dispositivo Escénico Relacional: nuevos formatos de activación, traducción, desciframiento e interferencia para las artes escénicas contemporáneas* de Ordoñez-Matute (2022).

1. Los agentes: son los que accionan voluntariamente o no, los componentes y mecanismos del dispositivo escénico. (Actores, directores, productores, músicos, operadores técnicos, público, animales, etc.)
2. Los componentes: son el conjunto que conforma integralmente la experiencia teatral viva, son todos los elementos materiales y no materiales, que agrupa el espacio escénico.

(Obra, edificio teatral, escenografía, utilería, telones, el ritmo, los gestos, las buenas y malas actuaciones, las interrupciones físicas y auditivas, los colores, aromas, sonidos, proyecciones, luces, golpes, el cuerpo del actor, caídas, etc.)

3. Los mecanismos: son los artilugios creados para operar dentro del dispositivo escénico, para representar la experiencia teatral. (Grúas, plataformas, tramoyas, trampillas, consola de luces y de sonido, dispositivos electrónicos, instrumentos, etc.)

Ordoñez-Matute (2022) define el dispositivo como: “un formato de configuración procesual, que responde a una misma génesis desde la cual se origina, construido como un conjunto maleable de componentes que buscan resolverse, activarse y dialogarse en el instante compartido, creado y probado” (p. 98). Descifremos esta cita, utilizando los términos que ya desarrollamos para un mayor entendimiento:

El dispositivo escénico es el producto de un proceso artístico continuo, se constituye mediante la integración de componentes, mecanismos y agentes, los cuales sufrirán adaptaciones durante su desarrollo, creación y presentación. Esta integración, debe responder al origen de la obra y a la visión estética definida por el director o grupo actoral; además, su configuración debe ajustarse según la dinámica impredecible de una puesta en escena en vivo, por ello cada: componente, agente y mecanismo, se incorpora al dispositivo para resolver conflictos escénicos a través de su activación, configurándose para entrar en acción de forma conjunta, en constante interacción entre ellos, en pro del correcto desarrollo de la función. Para lograr el correcto funcionamiento del dispositivo escénico se debe poner a prueba su aplicación práctica, y concertar su validación, o ajustarla según sea necesario, durante los ensayos.

El efecto del dispositivo depende de todo aquel componente y agente pensado y no pensado como parte del accionar hacia la funcionalidad estratégica del mismo; cuando un nuevo elemento aparece, es importante reconocer qué direcciones traza el nuevo sentido, o qué ajustes deben empatar para provocar o desembocar en nuevas aproximaciones al hecho presentado. (Ordoñez-Matute, 2022, p. 99)

De esta forma Ordoñez-Matute (2022) nos explica que todo componente o agente que configura el dispositivo escénico, tiene un efecto dentro de la representación teatral, sin importar si está planeado o no; cuando sucede algo no planeado es tarea de los agentes (normalmente los actores), jugar con este efecto y configurarlo dentro de la convención de la obra presentada.

En el primer capítulo, Del ritual al dispositivo escénico, contextualizaremos antecedentes teóricos del dispositivo escénico desde la Grecia clásica hasta nuestra época, y en el segundo capítulo: Entre paredes: la intimidad como conflicto escénico, se conceptualizará el proceso de creación del dispositivo escénico de *La Puta Respetuosa* de Jean Paul Sartre.

Raíces en la Antigua Grecia (VI a. C. y III a. C.)

El teatro griego nació en rituales religiosos dedicados a Dionisio. En un principio, estos ritos se realizaban al aire libre; después, cerca de templos dedicados a este dios. Con el paso del tiempo y la expansión e institucionalización de las Dionisias (festivales de este dios), se comenzaron a construir los primeros teatros de piedra.

A partir de esta evolución, los griegos enriquecieron la experiencia teatral, explorando distintos componentes y mecanismos, configurándolos intuitivamente en el dispositivo escénico.

Componentes del Dispositivo Escénico Griego

1. El edificio teatral y sus divisiones

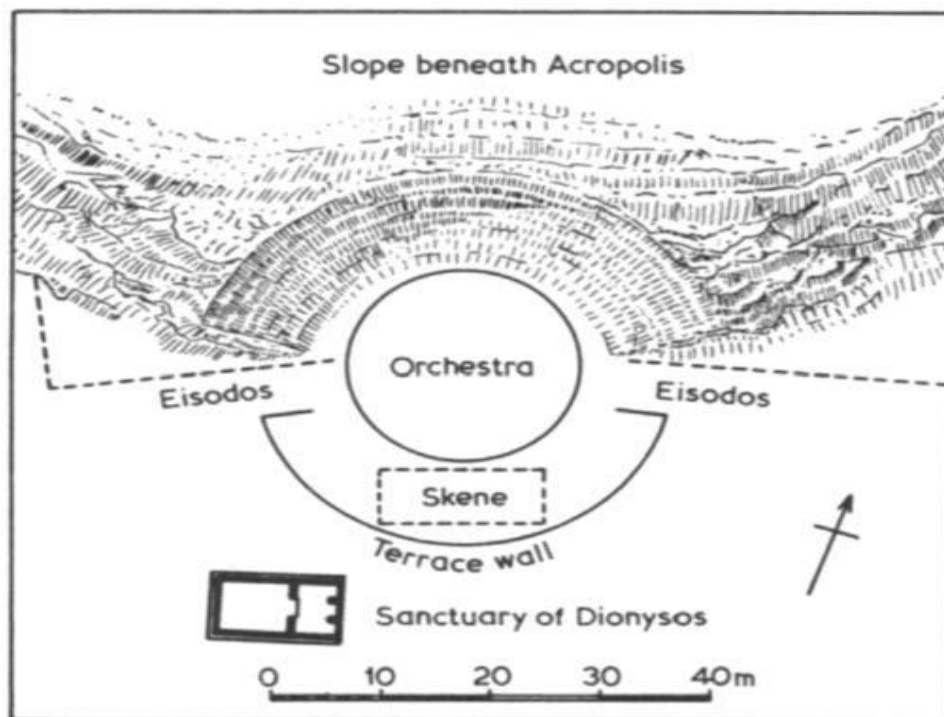


Figura 1

Plano de un teatro clásico griego.

Nota: Esta figura muestra la disposición del espacio escénico según el modelo griego

Fuente: (Taplin, 2003, p. 8).

Según el Banco de Recursos de Andalucía (s. f.), el teatro griego estaba compuesto por diferentes divisiones, cada una de ellas cumplía distintas funciones:

- Orchestra: “espacio de baile”; era el lugar donde el coro hacía su aparición.
- Theatron: “lugar de visión”; era la gradería tallada en la ladera de la montaña (en forma de “u” invertida. En la Figura 1, entre “Slope beneath Acropolis” y “Orchestra”), donde los espectadores se sentaban a ver la representación.

- Skene: era el edificio teatral de los griegos. Inicialmente era una estructura simple; con el tiempo evolucionó en un palacio, templo u otro, dependiendo de la obra. Se utilizaban sus puertas para las entradas y salidas de los actores.

- Eisodos: eran los pasillos utilizados para entrar y salir del teatro. (Banco de Recursos de Andalucía, s. f.).

Elementos materiales y no materiales

- Obra: el texto dramático es la base de la configuración del dispositivo escénico.
- Vestuarios y máscaras: configurando la representación visual de los personajes míticos de las comedias, tragedias y dramas satíricos clásicos griegos.
- Pinturas y telas: usadas, por ejemplo, para adornar la skene, o corcho y cuero, utilizados en la elaboración de “coturnos” (una especie de calzado elevado para personajes con mayor estatus), entre muchos otros.
- Ruidos, silencios y la quietud: Taplin (2003) explica que “‘ruidos’ en la tragedia griega se entienden, principalmente, aquellos sonidos que provienen fuera del escenario, y que, por lo general, son los sonidos de actos violentos que ocurren dentro del edificio de fondo” (p. 75, traducción propia).

Taplin analiza estos componentes y nos muestra cómo los dramaturgos clásicos griegos enriquecían la fábula representada explorando fuera de sus líneas dramáticas, logrando una experiencia teatral más íntegra.

Agentes del Dispositivo Escénico Griego

- Directores, actores, espectadores, músicos

1. Específicamente en algunos mecanismos:

En el ekkyklema:

- Operadores técnicos: no se veían en la fábula representada, pero ejercían la fuerza bruta abriendo las compuertas de la skene (edificio escénico) y empujando la plataforma.
- Actor/es: ocupaban esta plataforma con su actuación.

En el deus ex machina:

- Operadores técnicos: aunque no se veían en la fábula representada, eran los encargados de ejercer la fuerza bruta sobre las poleas de la machina.
- Actor/es: representando alguna deidad en la obra.

Mecanismos del Dispositivo Escénico Griego

Los griegos utilizaron diversos tipos de mecanismos escénicos, en los cuales se evidencian los avances tecnológicos de la época. Estos dispositivos no solo cumplían funciones técnicas, sino que también contribuían a la dimensión simbólica y espectacular de las representaciones teatrales.

1. Ekkyklema.

Se trata de un carro con ruedas ubicado dentro de la skene que aparecía en escena emergiendo de ella, empujado por operadores técnicos y sobre el cual se situaban los actores; su presencia dentro del dispositivo escénico, tenía como propósito establecer la convención de que la acción representada ante los espectadores transcurría en el interior de algún tipo de recinto, como lo explica Hines (2020), a continuación, se presentará parte del texto contenido en la

imagen titulada *Rendering of ekkyklēma on Hellenistic stage* de Hines (2020), traducido para este trabajo:

ekkyklēma (ἐκκύκλημα) - ek-KICK-lay-ma: (griego: "máquina que se desenrolla hacia fuera"). Plataforma móvil usada en representaciones griegas para revelar o cambiar escenas. Una plataforma o carro con ruedas, alojado dentro de la skēnē y usado para traer escenas interiores a la vista; revela el resultado de una acción "fuera de la vista", por ejemplo, el asesinato de Agamenón. Según Bieber, el ekkyklēma fue introducido en Grecia en el siglo V a. C.; podía ser cuadrado, semicircular o redondo; podía girar sobre un pivote, y podía haber sido usado en conjunto con pantallas móviles (scaena ductilis). (Hines, 2020, traducción propia).

2. Deus ex machina

La Deus ex machina ubicada detrás de la Skene, era una grúa la cual era configurada por los agentes como los operadores técnicos, encargados de manipular este mecanismo ejerciendo fuerza en las poleas, generando así un efecto de vuelo en el actor que era elevado por la grúa, como se menciona en la obra de Taplin (2003):

la mēchanē, una especie de grúa que podía hacer aparecer a un personaje volador en escena y colocarlo en el escenario. No está claro si la mēchanē se utilizó en el siglo V para epifanías divinas... pero ciertamente se empleaba en las ocasiones, no muy comunes, en las que alguien debía estar realmente volando, como en el caso del caballo alado Pegaso. (Taplin, 2003, p. 8, traducción propia).

Liturgia en Acción: en el Teatro Litúrgico. (800–1500 d. C.)

La configuración del dispositivo escénico se establecía según las necesidades narrativas de los milagros, moralidades y misterios exhibidos en la Edad Media. Las representaciones teatrales se daban comúnmente en dos espacios: las iglesias y las plazas públicas. Respondiendo a estas necesidades narrativas y operacionales, los componentes, agentes y mecanismos del dispositivo se configuraron, a grandes rasgos, en las siguientes formas.

Componentes del Dispositivo Escénico Litúrgico

1. Mansión: Según Encyclopædia Britannica (s.f.):

Una mansión consistía en una pequeña caseta que contenía un escenario con postes en las esquinas que sostenían un dosel y cortinas decoradas, y a menudo una silla y utilería para ser utilizadas por los actores en esa escena. Las mansiones se disponían generalmente de forma elíptica en la nave de la iglesia. (Traducción propia).

Los componentes de las mansiones se configuraban a través del uso de elementos materiales, para representar lugares específicos de la obra representada, como el jardín del Edén, el infierno o la tumba de Cristo; como se explica en *Theatrical Effects and Staging* (s. f.), “para mostrar la diferencia, el ‘lado del cielo’ del escenario se decoraba con algodón para representar las nubes, y el ‘lado del infierno’ era de color rojo”, este espacio de infierno solía contener “la boca del infierno”. Traducción propia.

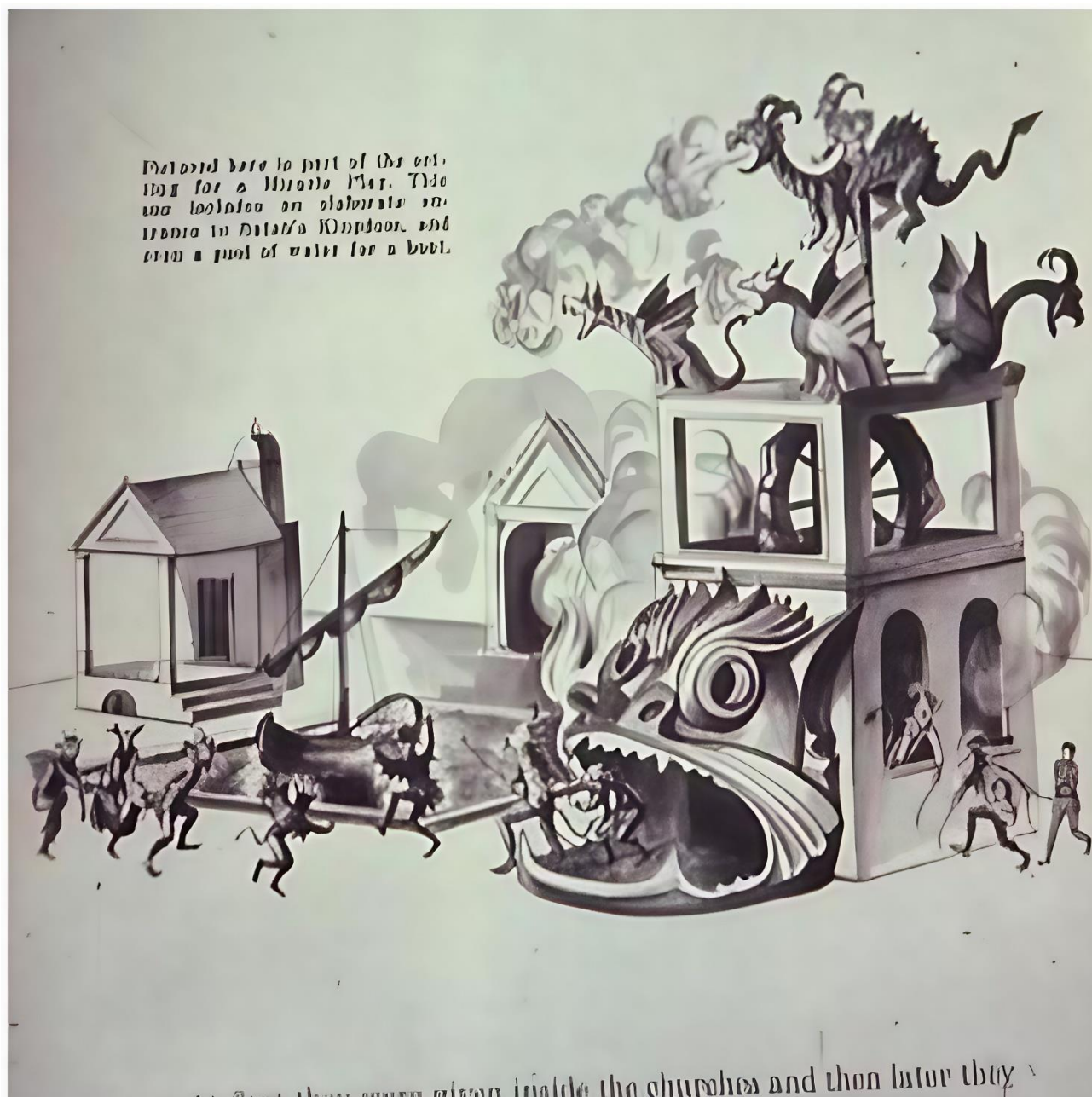


Figura 2

Escenario medieval litúrgico.

Nota: Ilustración de la boca del diablo utilizada en el teatro litúrgico

Fuente: Theatrical Effects and Staging (s.f.),

<https://theatricaleffectsandstaging.wordpress.com/medieval-theatre-staging/>

2. La distribución de las mansiones: la disposición espacial dentro de las iglesias también configuraba los sentidos planteados dentro del dispositivo; cielo y tierra solían ubicarse en extremos opuestos.

3. Platea: se ubicaba frente a las mansiones; su configuración generalmente era sencilla o nula. Su función era representar un espacio neutral capaz de adquirir distintos significados según la ficción del milagro o misterio representado, dejando gran parte de sus características a la interpretación e imaginación del espectador, como explica Longman (2016):

Si un grupo de actores emergiera de una mansión que representara el palacio de Poncio Pilato, el público los tomaría como Pilato, Caifás, Jesús y quizás Barrabás, y los vería a todos ir al área de actuación abierta y allí representar la acción que ocurre en el palacio. La acción en la platea se representa como si ocurriera en la mansión; la imaginación del público efectúa la transferencia. (Longman, 2016, p. 30, traducción propia).

Cabe resaltar que el espacio escénico de la platea también era usado de la misma forma en los escenarios escénicos móviles.

Elementos materiales y no materiales

- Obra: el texto dramático es la base de la configuración del dispositivo escénico.
- Utilería: sillas, mesas, etc.
- Vestuarios: túnicas, capas, etc. Pertenecían a la misma autoridad religiosa.
- Decoraciones simbólicas: elementos materiales con diferentes colores, candelabros, cruces, etc.

- Arquitectura y distribución de iglesias y plazas públicas: en las cuales se instalaba el dispositivo escénico en función de la representación teatral.

- Iluminación rudimentaria: velas, antorchas, etc.

Agentes del Dispositivo Escénico Litúrgico

1. Actores: sacerdotes, monjes, laicos, etc.
2. Directores: normalmente autoridades eclesiásticas.
3. Músicos y coro: acompañando la fábula narrada.
4. Público: fieles y gente de paso en las plazas públicas.
5. Específicamente en los mecanismos:
6. Artesanos: encargados de elaborar los carros móviles.
7. Operadores de logística: en ocasiones, los mismos creyentes o incluso los actores eran los encargados de alar estos carruajes.

Mecanismos del Dispositivo Escénico Litúrgico

1. Escenario Escénico Móvil

Por otro lado, los carros teatrales eran escenarios más físicos que se maniobraban utilizando vagones. Sus plataformas podían sostener a varios actores, así como utilería mínima, como sillas y mesas. La ventaja era que atraían grandes multitudes en mercados al aire libre y festivales, donde el público podía observar la escena mientras pasaba. La desventaja era que los actores necesitaban hacer un esfuerzo extra para esconderse

cuando no era su turno en la escena. (Theatrical Effects and Staging, s.f., traducción propia)

Estos carruajes se configuraban de acuerdo con su función: la representación teatral. Algunos disponían de varios niveles. Al igual que las mansiones, los componentes de estos carruajes se configuraban según las necesidades de la obra. Los artesanos se permitían mayor libertad artística en la elaboración de estos mismos.

Texto y Convención: en el Teatro Isabelino (1558–1642 d. C.)

Durante esta época, el dispositivo escénico se configuraba principalmente en la arquitectura y la distribución espacial del teatro. El uso de escenografía y utilería era mínimo: “la acción solía ubicarse mediante muebles u objetos (por ejemplo, una mesa de taberna era la taberna, una cama era la habitación, el trono era la corte, etc.)” (Lifeder, 2021).

Componentes del Dispositivo Escénico Isabelino

- Arquitectura y distribución espacial del teatro: se evidenciará el uso del espacio escénico como componente en el *Shakespeare Globe*. En el siguiente enlace se podrá acceder a un modelo 3D de su estructura y funcionamiento: [Globe Theatre 3D Model](#) Se puede consultar en el enlace del modelo tridimensional de su diseño y organización escénica (Britannica, 2024).
- La obra: el texto dramático es la base de la configuración del dispositivo escénico. En esta época era más importante, ya que la convención espacial estaba implícita en el propio texto dramático.
- Escenografía mínima: como se mencionó anteriormente.

- Vestuarios: cumpliendo con la configuración visual de los personajes de las distintas obras representadas.

Elementos materiales y no materiales.

- Velas.
- Sonidos.
- Etc.

Agentes del Dispositivo Escénico Isabelino

1. Los actores, según Ballesteros González (2018), eran solamente hombres; incluso los papeles femeninos eran interpretados por adolescentes.

2. Los espectadores eran parte activa de los agentes del dispositivo escénico. Los actores se relacionaban directamente con los espectadores, quienes respondían con comentarios, abucheos o incluso lanzando objetos.

La zona de espectadores frente al escenario se conocía como el patio o el foso. Era la forma más económica de ver una obra, y a menudo era un lugar ruidoso y disruptivo si el público encontraba la obra aburrida. (Sketchfab, s.f.)

3. Otros agentes del dispositivo:

- Músicos.
- Operadores del teatro.
- Operadores técnicos.
- Directores.
- Inversionistas, etc.

Mecanismos del Dispositivo Escénico Isabelino

Aunque durante esta época no se utilizaban grandes mecanismos escénicos, sí se empleaban trampillas conocidas como *hell* para las entradas y salidas de algunos personajes que requerían cierta mística o fantasía.

La trampilla en el escenario (que servía como tumba, sepulcro o boca del infierno) se entendía como una entrada al ‘infierno’ o a un inframundo ficticio. Este vocabulario está sugerido a lo largo de la obra de Shakespeare. Cuando Hamlet se refiere a los ‘cielos’ como ‘adornados con fuego dorado. (Karim-Cooper, 2020).

Perspectiva y Mecanismos: en el Teatro Renacentista (1400–1700 d. C.)

El teatro renacentista transformó el espacio escénico. Durante esta época, el diseño escénico comenzó a configurarse desde una perspectiva arquitectónica que buscaba crear la ilusión de profundidad. Esta afirmación parte del tratado *Architettura (parte de Tutte l'opere d'architettura et prospetiva)* de Sebastiano Serlio (1545), donde sostiene que, al usar la perspectiva lineal, se representa un espacio tridimensional sobre una superficie plana. Además, se logra organizar las líneas visuales hacia un punto de fuga único, generando la ilusión de profundidad y concentrando la atención del espectador en el centro de la escena. Después, Andrea Palladio aplicó los fundamentos de la perspectiva escénica, la simetría y el orden clásico en el *Teatro Olímpico de Vicenza*, inaugurado en 1585.

Palladio, en su tratado *I Quattro Libri dell'Architettura* (1570), estableció una lógica basada en proporciones armónicas y simetría clásica. La construcción del *Teatro Olímpico* (obra concebida con la ayuda de Vincenzo Scamozzi tras la muerte de Palladio) responde a esa lógica:

cada elemento arquitectónico está dispuesto a dirigir la mirada del espectador hacia el punto de fuga central, intensificando la ilusión de profundidad y continuidad del espacio escénico.

Después de abordar a grandes rasgos algunas teorías arquitectónicas que influyeron en el diseño de los teatros de la época, pasemos al teatro a la italiana. Modelo teatral renacentista que influyó a grandes rasgos en la forma de hacer teatro en los siglos XX y XXI. Analizaremos los componentes, agentes y mecanismos de los dispositivos escénicos de la época. Antes de abordar este tema, se presentará en la siguiente página un plano del Teatro Olímpico, en el cual habrá, en su distribución, unas letras que marcan el espacio escénico y, en el pie de página, el nombre de cada sección del teatro.

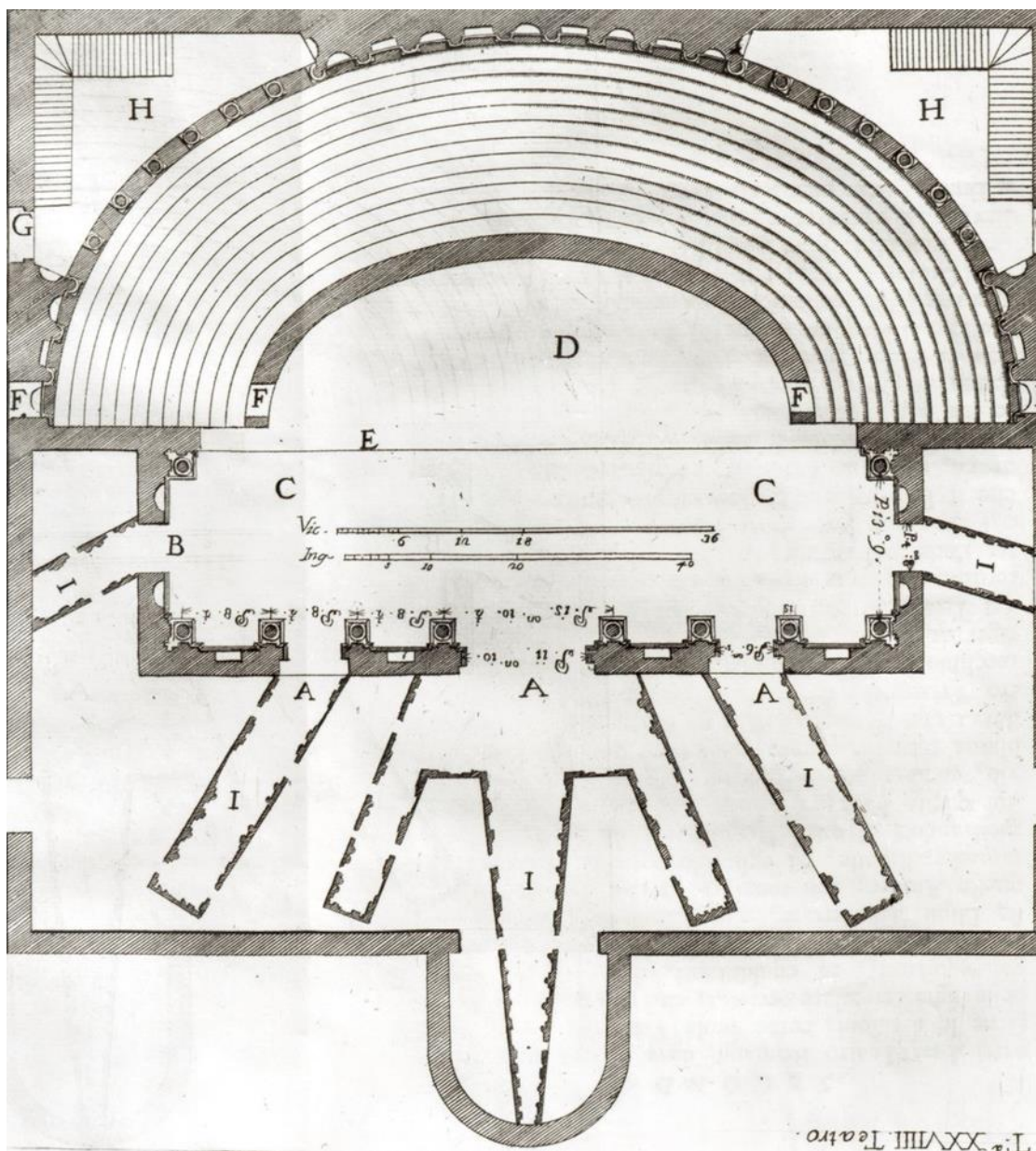


Figura 3

Plano arquitectónico del Teatro Olímpico de Vicenza.

Nota: Plano donde se aprecia las calles usando la fuga como perspectiva, reproducción por Italian School (s.f.) a partir del diseño original de Andrea Palladio (1580).

Fuente: Italian School. Plan of the Olympic Theatre, Vicenza [Plano arquitectónico].

MeisterDrucke.

A – Puertas escénicas: accesos para los actores.

B – Pasillos: corredores laterales internos.

C – Escenario: plataforma de la representación.

Componentes del Dispositivo Escénico del Teatro a la Italiana

1. Espacio escénico con perspectiva: inspirados en tratados como el de Serlio (1545), son espacios escénicos que reflejan profundidad mediante la disposición espacial del dispositivo escénico.

2. Gradería en forma de “U”: los espectadores se situarían en busca de una mejor visibilidad hacia el punto de fuga.

3. Proscenio: parte del escenario más cercana al público.

4. Arco del proscenio: arco decorativo que dividía el escenario del auditorio; su función era enmarcar la acción teatral y ocultar la tramoya. Según *Encyclopaedia Britannica*, estos arcos comenzaron a construirse como estructuras fijas desde el Teatro Farnese de Parma (1618).

5. Telones de fondo pintados, bastidores, patas: ayudaban a crear la ilusión de profundidad y generaban calles para las entradas y salidas de los actores.

El primero en realizar uno de estos decorados fue Bramante, que pintó en el telón de fondo un paisaje en perspectiva, al que con el tiempo se le añadieron unos bastidores laterales, en cuyo interior tenían unas pinturas también en perspectiva (Gómez, 1997, p. 28, citado en Artefabulinus, 2014).

6. Velas, antorchas, lámparas y reflectores de metal: utilizados estratégicamente para iluminar la obra y resaltar la acción según corresponda, Sabbattini (1638/2015) explica que: “También se deben colocar luces en cada calle del escenario, asegurándose de que no sean visibles desde fuera y de que no interfieran con la desaparición de las escenas o el movimiento de los actores” (p. 64, traducción propia).

Elementos materiales y no materiales.

- Vestuario
- Obra
- Utilería
- Escenografía
- Etcétera

Agentes del Dispositivo Escénico del Teatro a la Italiana

1. Arquitecto teatral: Andrea Palladio, Vincenzo Scamozzi, Sebastiano Serlio.
2. Escenógrafo: diseñaba las decoraciones.
3. Pintor escenográfico: pintaba telones con perspectiva.
4. Operadores técnicos: encargados de operar los mecanismos (como poleas, plataformas, telones, tramoyas).
5. Directores: cumplían el rol organizativo: entradas, cambios de escena, movimientos.
6. Actores: intérpretes del texto dramático.
7. Dramaturgos: escribían el texto dramático, teniendo en cuenta el espacio escénico y las posibilidades técnicas.
8. Vestuaristas y sastres: diseñaban y preparaban la ropa escénica, con lujosos detalles.
9. Iluminadores: operaban la iluminación (velas, candelabros, lámparas de aceite) y manejaban sombras para efectos dramáticos.
10. Inversionistas: financiaban el teatro.

11. Espectadores: su ubicación jerárquica reflejaba el orden social (palcos, platea, galería). Su reacción influía en la percepción del éxito de una obra.

Mecanismos del Dispositivo Escénico del Teatro a la Italiana

1. Telón de boca:

Sirve para ocultar al público la escena antes del comienzo, la transformación arquitectónica de la escena, y marcar el final de la obra. Los mecanismos de subida y bajada de este telón son múltiples y variados. Existen muchos modelos de telones de boca, y entre los destacan: 1.- Telón de guillotina o alemán 2.- Telón francés 3.- Telón griego o cortina americana 4.- Telón de pabellón o italiano 5.- Telón enrollable. (Gómez, 1997, p. 33-34, citado en Artefabulinus, 2014).

2. Trampillas: Para la aparición de algunos personajes, Sabbattini (1638/2015) explica que:

Será necesario ... que las trampillas puedan abrirse y cerrarse al instante... no serán de mucha complicación ... sí están hechas con buen orden, es decir, que en las compuertas del lado de la perspectiva central estén unidas con dos placas de hierro, similares a las que se usan en los armarios para abrirlos y cerrarlos ... Estas placas deben colocarse ... para que, al abrir la compuerta, esta caiga por sí sola, sin que se vean las partes bajo el escenario” (Sabbattini, 1638/2015, p. 94, traducción propia).

3. Sistema de carros y postes: utilizado para cambios rápidos y simultáneos de distintos telones a la vista. Según *Encyclopædia Britannica* (s. f.):

Desde 1641, Giacomo Torelli desarrolló y perfeccionó el método de cambio de escena conocido como “carro y pértiga” o “carro y marco”. Se trataba de una mecanización del

sistema de ranuras que permitía a una sola persona cambiar simultáneamente todos los bastidores laterales. (Encyclopædia Britannica, s. f., traducción propia).

4. Entro otros muchos mecanismos que evidenciaban el avance tecnológico de la época, en la elaboración y complejidad del efecto que producían.

Nuestra Escena: El Dispositivo Escénico en los Siglos XX y XXI

Después de abordar algunas de las corrientes teatrales que trazaron el camino hasta nuestra puesta en escena, pasaremos a las vanguardias y a nuestro teatro contemporáneo. Durante estos dos siglos, la función del dispositivo escénico extendió su alcance para transmitir nuevas experiencias sensoriales al espectador. La escena europea, a finales del siglo XIX, se transformó radicalmente, dando origen a las vanguardias escenográficas del siglo XX. En este proceso, Adolphe Appia (1862–1928) emergió como referente a través de un pensamiento teatral que se distanciaba del realismo decorativo del teatro decimonónico y se acercaba a una concepción espacial más plástica, dinámica y unificada, donde la luz y el cuerpo del actor se integran de forma orgánica dentro del espacio escénico. Por ende, Appia rechazó, por ejemplo, el uso de decorados pintados en telones de fondo, propios del teatro romántico. En su lugar, propuso una puesta en escena en la que la luz modele el espacio y lo vuelva tridimensional, activo y expresivo, como lo explica Lee Simonson (1932) al analizar las propuestas escénicas de Appia:

La luz y la sombra de Rembrandt, Piranesi, Daumier y Meryon fueron finalmente llevadas al teatro como un medio interpretativo, no salpicadas en un telón de fondo, como las habían usado los pintores románticos de escenas, sino como un medio ambiental que realmente llenaba el espacio y poseía un volumen real; era un vínculo impalpable que fusionaba al actor, dondequiera y comoquiera que se moviera, con todo lo que lo rodeaba.

La unidad plástica de la imagen escénica se hizo continua. (Simonson, 1932, pp. 358–359, traducción propia).

Partiendo de estas ideas fundacionales, desglosaremos primero la concepción de la luz como componente en el espacio escénico a través de Appia. Acto seguido, cerraremos el capítulo tomando como base el libro *La dramaturgia del espacio*, de Ramón Griffero, examinando cómo se sitúa ese espacio iluminado en un teatro contemporáneo más cercano a nuestra escena.

La Luz como Componente

Uno de los aportes fundamentales al pensamiento escénico moderno de Adolphe Appia fue redefinir los componentes de los elementos materiales y no materiales del dispositivo escénico. Recogeremos el uso de la luz como componente en el espacio escénico de Adolphe Appia, tal como ha sido recogido y analizado por Lee Simonson (1932):

1. La luz como forma plástica y expresiva

Según Lee Simonson (1932), Adolphe Appia consideraba que el medio plástico más importante era la luz, ya que es capaz de revelar la esencia de los objetos y generar la unidad escénica total. Esta capacidad expresiva no se manifiesta en una iluminación uniforme, si no que surge del uso de la luz y la sombra, las cuales esculpen los elementos escénicos. Para Appia, la luz no solo hace visibles los objetos, sino que los carga de significado emocional. Inspirado en el claroscuro pictórico, Appia logra que la luz unifique al actor con la escenografía y, a su vez, con el espacio dramático, todo esto dentro de una forma orgánica que enriquece la experiencia teatral (Simonson, 1932, p. 358).

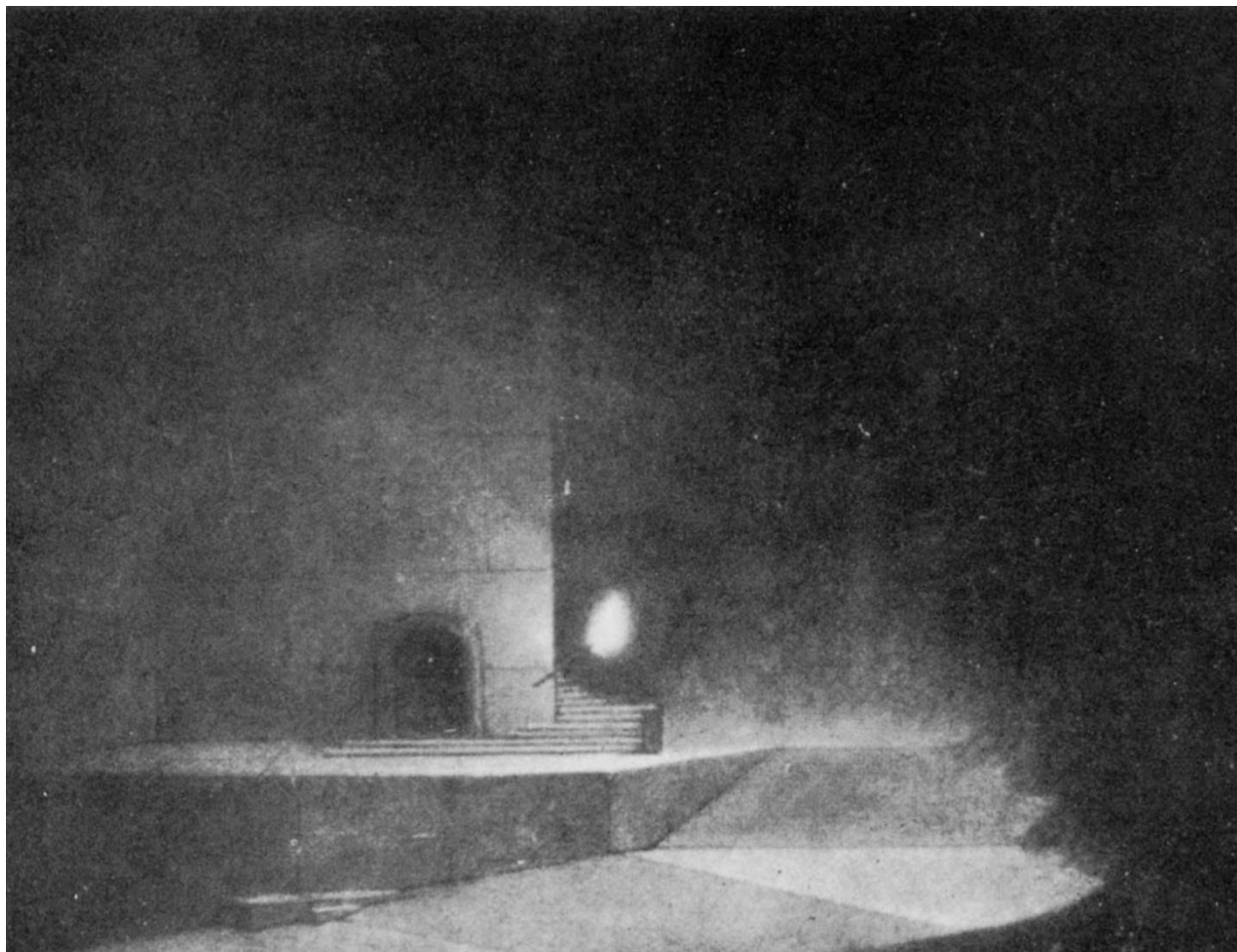


Figura 4

Wagner: Tristan and Isolde, 1896. He understood the concept of motivated light.

Nota: La luz en una propuesta escenográfica de Appia

Fuente: Appia, A. (2024, 28 de noviembre), *Adolphe Appia Drawings and Productions*, HIC Arquitectura. <https://hicarquitectura.com/2024/11/adolphe-appia-drawings-and-productions/>

2. Plano de luces

Para llevar a cabo esta teorización de la luz es conveniente apoyarnos en un rider técnico de luces, Según Lee Simonson (1932), Adolphe Appia aportó al lenguaje escénico moderno el *light-plot* (lo que hoy comúnmente conocemos como rider técnico de luces). El plano de luces es

un componente esencial en el diseño escénico; no solo acompaña la acción, sino que también la interpreta visualmente. Su planteamiento surge a partir del director, que, guiado de su visión artística, configura en el dispositivo escénico la iluminación de la obra como una extensión poética de su propuesta escénica, por esto, se deberá estructurar cuidadosamente el orden en que entrarán las luces y el espacio que pretende iluminar. Este *light-plot* es ejecutado con la ayuda indispensable del técnico de luces. Según explica Simonson, el *light-plot* debía ensayarse por separado, en lo que se conocía como *light-rehearsal* o ensayo de luces. Appia lo concebía como dirigir una orquesta, en la que cada lámpara funcionaba como un instrumento con su propio hilo temático dentro de un efecto sinfónico general.

La Distribución Espacial como Componente

Como lo explica Griffero: “El espacio es el soporte de nuestro acto de descontextualización. Es donde plasmamos el lenguaje escénico” (Griffero, 2011, p. 55). El espacio entendido en su dimensión física es el lugar donde se instala el dispositivo, a partir de esta instalación, se configura en el mismo una poética que crea un espacio escénico, para hacer esto posible: “Lo fundamental es definir la forma geométrica del formato espacial” (Griffero, 2011, p. 55). Griffero argumenta que el rectángulo es el formato que mejor soporta el espacio escénico, ya que históricamente ha sido la base estructural de nuestra comunicación visual, aparte nos brinda facilidad para encontrar distintos planos, niveles de profundidad y una organización espacial clara para los actores durante su actuación, planteando de forma precisa una disección geométrica, que define puntos de presencia y desplazamiento para los actores.



Figura 5

Plano de disposición espacial rectangular según Griffero.

Nota: ejercicio de improvisación en el rectángulo

Fuente: Reproducido de *La dramaturgia del espacio* (p. 77), por R. Griffero, 2011, Santiago, Chile: Frontera Sur Ediciones – Artes del Sur. Derechos reservados.

Es pertinente aunque no imprescindible (se puede dar de manera intuitiva) hacer de esta figura geométrica parte del proceso de montaje, una vez integrada la figura en el espacio escénico, el dispositivo debe permitir el soporte de esta figura geométrica, aunque eso no implique que su diseño visual final adopte necesariamente una forma rectangular., considerando este punto, ahora sí será posible configurar el diseño visual del dispositivo escénico según las necesidades artísticas que requiera la obra a representar ,mediante el uso de los elementos materiales y no materiales, agentes y mecanismos los cuales ya hemos mencionado

anteriormente en este capítulo, a continuación, realizaremos un análisis teórico-practico del proceso de creación del dispositivo escénico en la obra *La puta respetuosa* de Jean Paul-Sartre.

Capítulo II: Entre Paredes, La Intimidad Como Conflicto Escénico

La Puta Respetuosa (1945) es un drama escrito por Jean Paul Sartre, concebido como una explícita denuncia política del autor, la obra construye un mundo ficcional que se sostiene a través de un contenido ético, político y filosófico. La pieza narra la historia de Lizzie, una prostituta que en su huida desde el norte hacia el sur de los Estados Unidos, se convierte en testigo de un asesinato, evidencia como al llegar a su nuevo hogar, se ve envuelta en presiones emocionales, racistas, judiciales y patriarcales, que la presionan a declarar contra un hombre afrodescendiente inocente, diseñar un dispositivo escénico capaz de representar la intimidad del hogar de “Lizzie” fue una de las premisas que encaminó la dirección a cargo de Felipe Pérez Agudelo.

La funcionalidad estratégica del dispositivo escénico fue sumergir al espectador en el mundo ficcional de la obra, como presencia activa dentro de la sala de teatro. Pretende generar en el público una experiencia en la que los sentidos se vean implicados, logrando así borrar progresivamente los límites entre la escena y la gradería. De esta forma, se logró configurar un espacio escénico íntimo que potencia la narrativa del drama. Esta investigación sistematiza este proceso, abordando las influencias filosóficas-teatrales de Sartre, exponiendo el análisis activo de la obra y recogiendo las decisiones escénicas que llevaron a configurar un dispositivo escénico con un espacio íntimo que albergó el pensamiento existencialista del autor en un lenguaje escénico.

El Pensamiento Sartreano en Acción

Jean-Paul Sartre, nacido en 1905 en Francia, fue un destacado filósofo del siglo XX, así como dramaturgo, crítico literario y activista social. No solamente estuvo vinculado al desarrollo

de la filosofía existencialista, sino que también con la praxis política. Debido a su sentir político en 1945, junto a Simone de Beauvoir y otros pensadores, fundó la revista: *Les Temps Modernes*, un medio periodístico desde el cual expuso y divulgó sus críticas más profundas, planteadas desde la ética, la filosofía y la literatura, reivindicando así, el papel activo, que Sartre creía que debía asumir el escritor en los procesos sociales y culturales (León Campos, 2023). Además, Sartre fue altamente reconocido por su filosofía existencialista, la cual resumió con su célebre frase: “el hombre está condenado a ser libre” (Sartre, 1973, p. 5)., afirmando que, al ser arrojado al mundo, cada individuo es responsable de todos sus actos, esta idea nos ofrece claramente su visión de libertad radical.

El conflicto central que afronta Lizzie en *La Puta Respetuosa* surge justamente de ese libre albedrío en la toma de decisiones que, según su autor, obliga al individuo a asumir la responsabilidad total de su actuar, de esta forma Sartre vincula su filosofía existencialista al drama y a la vida, a través de una crítica política que denuncia el racismo estructural sostenido por la elite política del sur de Estados Unidos, heredera ideológica de los extintos estados confederados. Exponiendo que, aunque el sistema esclavista y separatista promovido por estos estados fue derrotado en 1865, su ideología no desapareció del todo, pues la elite política blanca la transformó y la sostuvo mediante nuevas formas de dominación social, legal y simbólica.

Existencialismo en el Conflicto: Sistematización de los Descubrimientos Escénicos

El proceso de montaje de la pieza de Sartre fue dirigido por el profesor Felipe Pérez Agudelo, y desarrollado por los estudiantes de séptimo semestre que cursaban la materia *Puesta en Escena III*, ofrecida por la Licenciatura de Arte Dramático de la Universidad del Valle. La obra hasta la fecha de hoy, 18 de julio de 2025, ha sido presentada cuatro veces: tres veces en el Auditorio 4 de la Universidad del Valle, y una en la antigua sala de teatro de *Estudio de Actores*.

Durante el 2023, correspondiente a los semestres séptimo y octavo del grupo actoral, se estuvo bajo la dirección de Felipe Pérez, año en el cual se montó la obra por completo y se realizaron las tres primeras funciones, la última función se dio en 2024, sin la figura de director, pero con las bases implantadas y siguiendo la línea escénica ya propuesta.

Proceso cronológico hasta la muestra académica.

El proceso de montaje de *La puta respetuosa* surgió de manera inesperada, ya que en un inicio la obra que se planeaba montar era *Kean*, también de Sartre. Por esta razón, se venían explorando diferentes piezas escénicas del mismo autor mediante escenas independientes, entre ellas la obra que daría origen a esta sistematización. Dado que el grupo era numeroso y *Kean* no ofrecía suficientes personajes para todos los integrantes, y sobre todo considerando que algunas de las escenas de *La puta respetuosa* funcionaron con solidez en la muestra, el director tomó la decisión de asumir simultáneamente, durante un solo semestre, el montaje de ambas obras. Tras esta decisión, los actores realizaron una lectura independiente de la obra, para después proseguir con el trabajo de mesa, el cual sería guiado por el director con el propósito de explorar el estado del arte de la pieza a representar. Durante esta tarea artística se descubrió la rama filosófica del autor junto a sus implicaciones políticas (ya antes mencionadas) brindando al grupo una mayor perspectiva sobre los temas que trata la obra: la opresión, el racismo, la crítica a la elite política estadounidense y sobre todo el existencialismo y su vinculación en la existencia de los personajes. Por esto que veo pertinente que, al iniciar un proceso de cualquier montaje, se considere partir de una contextualización de la obra y su autor, antes de adentrarse propiamente en la configuración del diseño visual y espacial del dispositivo escénico. Después se continuó el proceso a través del análisis activo aprendido en la escuela, se realizó una lectura dramática de la obra bajo las consignas del director, el grupo debatió los posibles:

1. Suceso de partida.

Es el hecho inicial que desencadena la acción dramática. Los actores debatieron los posibles sucesos que podrían consolidarse como suceso de partida y concertaron que este corresponde a la presencia de Lizzie durante el asesinato.

2. Suceso principal.

Es el hecho que concentra el núcleo del conflicto y detona las relaciones en la acción dramática. Los actores debatieron los posibles sucesos que podrían consolidarse como suceso principal y concertaron que este corresponde a la acción de Lizzie de firmar la declaración falsa.

3. Circunstancias dadas.

Son las condiciones que rodean el mundo ficcional de la obra y que determinan como actuar dentro de la misma. Estas circunstancias dadas se fueron planteando durante el proceso de montaje, ya que se fueron adaptando o cambiando según se exploraban, por el momento los actores recopilaron las más generales:

- Época: Aunque la obra no lo especifica, se intuye una ambientación aproximada durante los años 30 o 40, por el contexto social y racial que atraviesa.
- Lugar: alguna ciudad del sur de Estados Unidos.
- Espacio: Un lindo pequeño apartamento.
- Clase social de los personajes: Fred y el senador: clase alta, Lizzie y el Negro: clase social baja.

4. Super objetivo de cada personaje.

- Lizzie: Evitar problemas con las autoridades.

- Fred: Este personaje tiene dos super objetivos en la obra, el primero es persuadir a Lizzie para que firme la declaración falsa y el segundo se da a en su segunda aparición y es hacer de lizzie su prostituta personal.

- El Negro: Asegurarse que Lizzie diga la verdad sobre lo ocurrido en el tren.
- Senador Clarke: Convencer a Lizzie de que firme la declaración falsa.

Después de finalizar el trabajo de mesa, se comenzaron a presentar al director las primeras escenas de la obra, estas surgían de improvisaciones básicas que seguían las acotaciones ofrecidas por el texto, dando como resultado escenas planas y superficiales, donde la partitura del texto dramático se volvía una preocupación constante para los actores, sin embargo, este ejercicio también favoreció a la interiorización del texto. Durante la presentación de una de estas escenas, el director nos comunicó la necesidad de explorar sobre los fenómenos meteorológicos particularmente sobre la tormenta, ya que la obra nos ofrece esta acotación: “Antes de levantarse el telón, ruido de tormenta en escena...” (Sartre, 1984, p. 9). En este punto, el grupo ya había abordado primeramente con *Kean*, la consigna de explorar a través de las sensaciones una pequeña escena independiente de la obra, la tarea era poder representar escénicamente una sensación que nos brindara el mundo ficcional de *Kean* y de cierta forma poderlo transmitir a los espectadores, por esto decidimos replicar y potenciar este ejercicio con esta nueva indicación, a través de la realización de laboratorios dramáticos, en los cuales abordaríamos mediante los sentidos humanos, la experiencia de vivenciar una fuerte tormenta eléctrica.

Laboratorios Dramáticos.

El laboratorio... es un espacio donde la creatividad y la experimentación se dan la mano a partir de la experiencia vivida. En el ámbito del laboratorio, se configuran núcleos

artísticos y pedagógicos que acaban presentando propuestas innovadoras tanto para el entrenamiento del actor como para la construcción dramática de la escena. (Fons Sastre, 2021, p. 9)

Esta definición de laboratorio escénico nos acerca al laboratorio dramático donde buscamos la exploración espacial de un texto central que, a la vez, busca configurarse en un dispositivo escénico. Durante este proceso de creación artístico, los agentes del dispositivo escénico, en este caso los actores, fueron los encargados de experimentar con los componentes del dispositivo, utilizando tanto elementos materiales como no materiales, tal como lo requiera la interpretación de las didascalias del texto dramático central o las necesidades escénicas presentadas en el proceso de montaje.

Los textos están ahí para ser re-representados, para ser re-visitados...Las didascalias de las escrituras dramáticas se ajustan a indicaciones de acuerdo a las posibilidades escénicas de la época, de ahí que su poética de espacio esta para ser reinterpretada resguardando la poética del texto (Griffero, 2011, p. 49).

A partir de las didascalias que nacen en la obra, el grupo de actores decidió sumergirse en algunos laboratorios dramáticos, los cuales pretendían desligar las diferentes sensaciones que se producen al estar bajo una fuerte tormenta. Durante este proceso se exploró a través de los sentidos humanos, y bajo esta consigna se iniciaron los laboratorios dramáticos:

1. Laboratorio dramático

Durante este laboratorio, el grupo decidió explorar el sentido de la vista. Para ello, utilizamos elementos materiales como bolsas de basura negra y cinta adhesiva para forrar las ventanas. Afortunadamente, durante este ensayo, contamos con un día nublado, ayudándonos a

brindar una mayor oscuridad dentro del salón. Una vez con las ventanas ya cubiertas, nos propusimos explorar a través un elemento no material: La total oscuridad.

Nos distribuimos por el espacio, apagamos las luces, cerramos los ojos y establecimos la consigna de no abrirlos hasta finalizar el ejercicio. A continuación, comenzamos a caminar por el espacio, procurando no golpearnos entre nosotros o contra las paredes, pronto nos dimos cuenta, que la relación de nuestro cuerpo con el espacio se transformaba: cada movimiento era meditado e inseguro. De forma orgánica y colectiva, el grupo reaccionó al tiempo a la creciente sensación de vulnerabilidad

Con los ojos aún cerrados, decidimos profundizar la sensación de vulnerabilidad, jugando una versión a ciegas de la tradicional “lleva”, donde un actor tenía que atrapar a los demás. El ejercicio comenzó, y el silencio se apodero rápidamente del salón: nadie comentaba nada para evitar ser detectado, y todos se movían con cautela. Solo se escuchaban los pasos del perseguidor que, al acercarse algún compañero, provocaba gritos del actor que estaba a punto de ser atrapado. Esto intensificaba aún más la tensión y con ello, la sensación de vulnerabilidad de los demás participantes.

En las rondas siguientes, se rotó al actor encargado de perseguir, añadiendo la premisa de convertirse en una especie de “cazador”. A partir de ahí, se comenzaron a improvisar frases relacionadas con el mundo ficcional de la obra: “¿Dónde estás, malaparido negro?”, “Te vamos a linchar”, “Lizzie, ven, solo queremos hacer lo correcto”, entre otras.

Al finalizar el ejercicio, abrimos los ojos y comentamos al grupo nuestras experiencias individuales, concluyendo como resultados de este primer laboratorio:

1. La oscuridad total potencia la sensación física de vulnerabilidad.

2. Anular el sentido de la vista, agudiza el oído y otorga una mayor relevancia a la partitura sonora dentro del espacio escénico.

2. Laboratorio dramático

Durante este laboratorio y a partir de los descubrimientos del encuentro anterior, decidimos explorar el sentido del oído, nuevamente volvimos a forrar las ventanas y planteamos hacer una pequeña improvisación del inicio de la obra. Reproducimos sonidos ambientales de tormenta, e iluminamos esta vez el espacio únicamente con destellos que simulaban la luz de los truenos. La actriz Valentina Sarmiento, (encargada del personaje de la senadora, quien no aparecía en las primeras escenas) manipulaba el encendido intermitente del interruptor, generando esa iluminación irregular.

A partir de este ambiente, se improvisó una posible escena inexistente del texto original: utilizamos una mesa larga como cama, y tanto Karla Guarín (Lizzie) como yo (Fred) nos acostamos simplemente a dormir. Mientras sonaban los rayos y la luz parpadeaba con el encendido y apagado constante del interruptor, emergió de forma espontánea en el espacio una atmósfera bastante realista de tormenta. Esta tormenta, a su vez, brindaba una fuerte sensación de intimidad que se comunicaba claramente en el lenguaje escénico, hasta que fue interrumpida por los fuertes golpes de Sharit Mosquera, interpretando al Negro, quien entró con los textos originales de la primera escena de la obra.

Repetimos esta improvisación con una nueva intención: implicar también el sentido del tacto. Para ello, el personaje del Negro ingresó al espacio con su vestuario empapado y con una capa mojada que sacudía al entrar, salpicando a todos los estábamos dentro. Este gesto comunicaba la intensidad de la tormenta exterior y aumentaba la sensación de frío dentro del espacio escénico.

Al finalizar, compartimos nuestras conclusiones:

1. La tormenta genera una fuerte sensación de intimidad en la convención escénica del apartamento de lizzie, lo cual ayuda a contrastar la irrupción del personaje del Negro
2. Mantener empapado el vestuario del personaje del negro resultó útil para la interpretación actoral como para establecer la convención de una lluvia intensa en el exterior.
3. El posible uso del strober como componente lumínico para reemplazar el interruptor manual, manteniendo la misma convención realista para representar los rayos.

La realización de estos laboratorios dramáticos nos proporcionó una base sólida para iniciar los futuros ensayos, permitiéndonos acceder, de cierta forma, a esa musa artística relacionada con el mundo ficcional de la obra. Se descubrieron el uso de componentes que estimulan campos sensoriales, a través de elementos no materiales como la oscuridad total, los destellos intermitentes y la partitura sonora de la tormenta, brindándonos una presunta configuración inicial de los componentes del dispositivo escénico

A partir de este punto, la sistematización abandonará la lógica cronológica del proceso, para organizarse en torno a las reflexiones posfunción albergadas en mi bitácora, producto de las cuatro funciones ya realizadas por el colectivo actoral.



Figura 6

Escena de Fred y Lizzie

Nota: Parte de la propuesta escenográfica para la muestra académica.

Fuente: Fotografía tomada por encargo del autor. (Chaguendo Restrepo, 2023).

Recortes Dramatúrgicos

A medida que se iba consolidando el montaje, se tomó la decisión de reducir el número de personajes a los cuatro fundamentales: Lizzie, Fred, el Negro y la Senadora Clarke. Primeramente, se recortaron los personajes de John y James (policías) a través de la incorporación de sus textos en Fred, estos diálogos no se incorporaron al pie de la letra, surgieron a partir de la improvisación de la idea más importante que traían consigo John y James: el chantaje. De esta forma, durante los ensayos, cuando se alcanzaba la partitura del texto que se iba a intervenir dramáticamente, el actor que interpretaba a Fred improvisaba la escena siempre con textos diferentes, pero con la condición de mantener la idea del chantaje, finalizando siempre con el mismo pie, el cual era la señal para que la actriz retomara la partitura original del texto: “te meten dieciocho meses a la cárcel”. A lo que Lizzie contestaba: “Dieciocho meses, sí. Y cuando salga, te despellejo.” (Sartre, 1984, p. 37). De esta forma se retomaba la partitura original del texto hasta llegar a la segunda aparición de la senadora Clarke, escena que fue suprimida por decisión del director Felipe Pérez Agudelo, al considerarla humillante y que alargaba la pieza teatral sin mayor sentido. También se recortó la escena de Lizzie hablando con los tres hombres que buscaban al Negro, así como todos los gritos, preguntas y sonidos exteriores de los policías fuera de escena, esta elección permitió depurar el conflicto central y concentrar la energía actoral en un grupo más pequeño, facilitando así los encuentros.

Construcción, Exploración y Transformación de las Circunstancias Dadas a Componentes del Dispositivo Escénico

Desde los primeros ensayos, el grupo discutió las posibles circunstancias dadas que enmarcaban el mundo ficcional de la obra, estudiando no solamente las acotaciones de la pieza teatral, sino también los diálogos de los personajes, dejando entrever: caracterización del espacio

según la época planteada, la línea cronológica anterior al texto teatral, los estados de ánimo de los personajes, el estatus, la clase social de los personajes, etcétera. Todos los hallazgos y descubrimientos de las circunstancias dadas se configuraron en el dispositivo escénico como componentes a través de:

Escenografía y diseño espacial del dispositivo escénico

Para el estreno se decidió rediseñar el dispositivo escénico partiendo de la acotación que abre la pieza teatral: “Un cuarto en una ciudad americana del Sur. Paredes blancas. Un diván. A la derecha una ventana, a la izquierda una puerta (cuarto de baño). Al fondo una pequeña antesala a la que da la puerta de entrada.” (Sartre, 1984, p. 9). El director optó por un diseño minimalista, utilizando únicamente como escenografía un diván rosado y una mesita de noche blanca, logrando así una estética más realista y que los elementos escenográficos no entorpecieran u ocultaran la acción como había sucedido en la muestra académica. De esta forma organizó las entradas y salidas mediante el uso de una calle ubicada al fondo del escenario, la cual era aforada por dos patas. En la pata de la izquierda estaba ubicado el paso hacia el baño y en la pata de la derecha el paso hacia el exterior del apartamento.

Finalmente, el director tomó la decisión de configurar la intimidad del dispositivo escénico mediante la reducción del espacio operativo del Auditorio 4. Distribuyó la ubicación del público de la siguiente forma: trasladó el área de actuación al fondo del escenario, limitándola con la pared trasera del auditorio, en el área del proscenio dispuso de tres filas de sillas adicionales en forma de u invertida, en la gradería se habilitaron únicamente las tres primeras filas y se dio entrada al público desde la puerta del primer piso del Auditorio 4. De esta manera, se ubicó del público hacia el límite posterior de la zona de actuación, generando una mayor

proximidad física entre espectadores y actores, todo esto ocurrió sin romper explícitamente la cuarta pared, la cual se desplazó simbólicamente al público.

También se configuró la intimidad durante el inicio de la experiencia teatral, mediante la instalación los siguientes componentes: la oscuridad total, los destellos y la penumbra. Estos elementos no materiales se instalaron a través de la previa configuración del plano de luces.



Figura 7

Diseño escenográfico para La puta respetuosa

Nota: disposición inicial del dispositivo escénico en el estreno de la obra en el *Auditorio 4*.

Fuente: fotografía tomada por encargo del autor. (Chaguendo Restrepo, 2023).

Vestuario

- Lizzie: “Lizzie está sola, con la blusa arremangada” (Sartre, 1984, p. 9). Si bien esta acotación ofrece la propuesta del autor, el grupo decidió caracterizar el personaje con un vestuario más provocador, acorde a su profesión, se dejó atrás el vestuario propuesto por la actriz en la muestra académica, se utilizó un bata translúcida de color rojo, medias veladas negras, top rojo, falda negra y se mantuvo a la actriz descalza, buscando reflejar la comodidad de su hogar.

- Fred: “FRED sale en mangas de camisa, sin cuello ni corbata.” (Sartre, 1984, p. 13). Esta acotación marca claramente tanto el vestuario del personaje como el contexto situacional que lo rodea al presentarlo desvestido; teniendo en cuenta la época en la cual es ambientada la obra y con la orientación del director, se eligió vestir al personaje con un traje nuevo, elegante, de corte recto clásico, color gris uniforme, conformado por su correspondiente pantalón, chaleco y saco gris, zapatos negros y camisa blanca, también se usaron accesorios como anillos y un reloj de oro, escenificando la siguiente acotación del diálogo, “No, no eres pastor; te cuidas demasiado. Enséñame los anillos... ¡Oh, vaya, vaya! ¿Eres rico?” (Sartre, 1984, p. 15). Estos accesorios nos ayudan a remitir a su posición social.

Durante la última aparición del personaje, el vestuario se transforma, se quitan todos los elementos del traje, dejando solo el pantalón y la correa, se utiliza una camisa de manga corta y debajo de ella una camisa blanca sin mangas, el vestuario se ensucia levemente con café para evitar malos aromas y se usa arrugado acorde a la circunstancia dada ofrecida por el texto:

“FRED Han atrapado a un negro. No era el verdadero. Pero, de todos modos, *lo* han linchado. LIZZIE ¿Y qué? FRED Yo estaba con ellos.” (Sartre, 1984, p. 61).

- El Negro: Dentro de la obra no se especifica su vestuario, apenas se describe su aspecto físico, vestir al personaje fue un verdadero reto. En un inicio, bajo la premisa del director, se intentó diseñar el vestuario del personaje inspirado en la ropa que llevaban algunas víctimas que sufrieron racismo policial en Estados Unidos como: George Floyd. Sin embargo, esta propuesta no funcionó escénicamente: el vestuario propuesto por la actriz no conectaba con la imagen de las víctimas reales y chocaba con la época. Finalmente, se optó por una camisa blanca con corbata, que aportaba a nuestro criterio escénico dignidad al personaje, acompañado de un pantalón negro y sin zapatos. El personaje se presentaba desarreglado y mojado, en coherencia a su huida, acorde la circunstancia dada ofrecida por la obra: “EL NEGRO Quiere decir que sólo me queda dar vueltas hasta que me atrapen.” (Sartre, 1984, p. 12).

- Senadora Clarke: Dentro de la obra no se especifica su vestuario, por lo cual, bajo la orientación del director, se optó por un conjunto elegante que incluyera sombrero y tacones. La elección cromática del vestuario alude directamente a los colores de la bandera de los Estados Unidos, reforzando así su vínculo con el poder institucional y el discurso nacionalista.



Figura 8

Vestuarios de los personajes

Nota: Vestuarios de los personajes en la cuarta función en la antigua sala de *teatro de Estudios de Actores*.

Fuente: fotografía tomada por encargo del autor. (Chaguendo Restrepo, 2024).

Circunstancias aplicadas a la actuación

Las circunstancias dadas que relacionamos con el estado de ánimo o con la caracterización de los personajes, se abordaron en el montaje de forma flexible, práctica y con la guía del director. Se realizó primeramente una exploración actoral a través de improvisaciones y durante la presentación de las escenas se fue desechando lo que no funcionaba o adaptándolo al proceso creativo. Se exploraron motivaciones internas y antecedentes no dichos para construir la actuación. Por ejemplo:

En las primeras aproximaciones al personaje, Fred fue interpretado como si estuviera sufriendo una resaca, consecuencia de una fiesta la noche anterior “FRED Eres tú; Webster me lo dijo ayer, en el baile.” (Sartre, 1984, p. 26). Justificando también su mal humor: “LIZZIE...y esta mañana, el señor se permitió malos humores” (Sartre, 1984, p. 22). Sin embargo, luego esta premisa fue descartada, ya que distraía al actor de centrarse en el secreto de su verdadero propósito, como decirle y convencer a Lizzie de que firme la falsa declaración. Otra circunstancia dada era el estilo de vida adinerado de Fred, correspondiente a su pertenencia a una familia de la élite política de Estados Unidos. Esto se escenificó a través del estatus alto del personaje, un trabajo actoral que logró consolidarse en la penúltima y última función. Para profundizar esta construcción, el director guió el proceso actoral y recomendó la lectura de *Impro: Improvisation and the Theatre* (Johnstone, 1990), los descubrimientos fueron los siguientes:

Tal como lo menciona (Johnstone, 1990) para generar mayor estatus en un personaje, se deben considerar los siguientes principios:

1. Mantener la mirada fija: Esta acción comunica dominación. En el primer encuentro de miradas entre Fred y Lizzie, es Lizzie quien desvía la mirada y rápidamente vuelve a mirar, mientras que Fred la aparta y se ocupa colocándose los anillos. Esta dinámica le otorga un estatus superior a Fred, y se repetirá varias veces a lo largo de la obra.

2. Hablar con la cabeza quieta: Esta acción genera mayor autoridad y, por ende, un estatus alto. Actoralmente, yo presentaba el problema de “cabecear” mientras interpretaba los textos. Si bien logré corregir en gran medida este comportamiento con Fred, hubo lapsos en los que me desconcentraba y recaía en este error.

3. Sentarse relajado en cualquier sillón: Respaldarse totalmente en el respaldo y ocupar el centro del asiento comunica que el espacio le pertenece al personaje. Más allá de cómo utilizar los muebles, con Fred trataba de habitarlos con calma y sin tensiones, tanto en su uso como en el espacio que los rodea.

4. Evitar posturas defensivas: No encoger los hombros; por el contrario, llevarlos hacia atrás y exponer el pecho, acompañado de proyectarla la pelvis hacia adelante. El cuerpo del actor queda indefenso, pero refuerza el estatus alto de Fred.

La relación entre las circunstancias dadas y el trabajo actoral del personaje del Negro se estableció a partir de su condición de fuga, el consecuente desgaste físico y su determinación al pedirle ayuda a Lizzie, la cual según su perspectiva de víctima le parecía justa. Esto permitió abordar de manera más concreta la búsqueda de la intención actoral en la palabra.

La relación entre las circunstancias dadas y el trabajo actoral del personaje de la Senadora Clarke parte desde su entrada en escena, que ocurre en medio del altercado violento entre Fred y Lizzie. Esta irrupción en un conflicto ya desatado se convierte en una circunstancia dada clave para la construcción del personaje. Su tarea actoral consiste en apaciguar la situación sin

abandonar el estatus alto propio de su clase social, lo que permitió explorar una intención actuaral basada en un tono conciliador, afectivo y cariñoso, casi maternal, con el que ejerce control a través del chantaje emocional, sin necesidad de confrontación directa.

La relación entre las circunstancias dadas y el trabajo actuaral de Lizzie se establece a partir de cómo una prostituta que evita los problemas se relaciona con tres personajes distintos: un afrodescendiente perseguido, un cliente adinerado y una senadora con figura maternal. Esto abrió tres caminos de exploración para la construcción de la intención actuaral.

Exploración de las intenciones de los personajes

Durante los ensayos y la construcción de las escenas, cada actor trabajaba bajo las orientaciones dadas del director, quien, a partir de sus correcciones pragmáticas y su amplia experiencia como actor, interpretaba los textos proponiendo las ideas vinculadas a una intención real. Luego de interpretar los diálogos para facilitarles la comprensión de los intérpretes, solicitaba el uso intencionado de la voz de los actores, guiando el empleo de distintos tonos y resonadores según correspondiera a cada personaje:

- Lizzie: Como se mencionó anteriormente la intención de Lizzie se exploró fluctuando según con el personaje con el cual se relaciona. La intención en el primer encuentro con el Negro se trabajó a partir del miedo; ya que al principio lo desconoce, esto se traduce en el dispositivo escénico con una postura de la actriz a la defensiva, voz amenazante y temblorosa. A medida que lo reconoce y el Negro logra exponer su situación, Lizzie adopta una intención evasiva buscando deshacerse rápidamente de él. Conforme avanza de la trama, y por consecuencia de sus propias acciones, Lizzie se ve emocionalmente comprometida con su cuidado, lo que transforma su intención hacia una faceta más empática.

Con Fred, la actriz asumió una intención seductora y complaciente, conforme a la profesión de Lizzie y a la motivación de tratarse de un cliente joven y adinerado, esta intención se transforma en indignación, en el momento de la revelación de la verdadera intención de Fred al sentirse usada y manipulada. Durante la segunda aparición de Fred, la intención de Lizzie se exploró actoralmente desde la desconfianza y el temor. Sin embargo, cuando Fred vuelve de perseguir al Negro, su intención se torna desafiante que, rápidamente, se quiebra, dando paso a una intención interpretada desde la sumisión.

En la Senadora Clarke, Lizzie encuentra una figura de protección frente a la violencia ejercida por Fred, su intención se exploró actoralmente en la desconfianza, la cual se va transformando a partir de la escucha activa en empatía al problema familiar que aqueja a la senadora, para terminar en asombro a la forma de expresarse de la Senadora Clarke

- Fred: Al tratarse de un personaje que guarda un secreto, se buscó que su intención, hasta el momento de la revelación se mantuviera en lo enigmático y serio. Su interpretación debería transmitir misterio y generar expectativa, el actor utilizó un resonador de pecho, el cual permitía proyectar una voz más grave que reflejara dominio.

En su segunda aparición al cambiar totalmente el propósito del personaje, su intención también lo hace, Fred quiere hacer de Lizzie su prostituta personal, tras el análisis de los siguientes diálogos: “LIZZIE Ya veo. (Una pausa.) Parece que te hace efecto ver linchar a un negro. FRED Tengo ganas de ti.” (Sartre, 1984, p. 62). Se vincula su intención a la excitación sexual.

- El Negro: Al tratarse de un personaje discriminado que es afectado por una falsa inculpación, el cual está en busca de su propia supervivencia, su intención se construyó desde la dignidad y en la búsqueda de la justicia.
- Senadora Clarke: La intención de este personaje se construyó a imagen de la hipocresía de la casta política, se exploró su intención con una voz comprensiva y tierna, el trabajo de la actriz se basó en dejar atrás el resonador de pecho y apoyarse en la cabeza, logrando una voz más aguda y frágil.

El teatro de Situación: Unidad de Tiempo y Partitura física

Mis procesos de montaje de Sartre en escenas independientes con: Muertos sin Sepultura. Como con los procesos de Kean y La Puta Respetuosa, estuvieron en sintonía con la idea sartreana del teatro de situación, donde las escenas tienen una duración considerable y la acción de la fábula ocurre en continuidad. En todos estos procesos me enfrenté con el gran problema que aqueja a los actores en formación: ¿qué hacer en escena? Esta dificultad se intensificaba debido a la propia naturaleza de las escenas concebidas en este tipo de teatro.

Por ejemplo, la primera escena entre Lizzie y Fred duraba aproximadamente alrededor de treinta minutos. Si bien esta escena era la más extensa de toda la obra, junto a Karla Guarín asumimos el reto artístico de sostenerla escénicamente. Aunque para Karla al ser la protagonista, la dificultad era distinta: si bien esta escena se complicaba por la ausencia del dinamismo que produce la entrada de nuevos personajes, ella como actriz enfrentaba una exigencia mayor, ya que desde que comenzaba la obra no paraba su acción en escena hasta el cierre de la función.

Para resolver este problema artístico de: ¿qué hacer en escena? Tuvimos la orientación del director, quien nos encaminó a la creación de una partitura física de acciones que reforzara en

primer lugar, la acción dramática en las escenas largas, y por ende nos brindara mayor confianza a la hora de interpretar los diálogos y bajarlos adecuadamente. Para la creación de estas partituras físicas, nos apoyamos directamente en las acotaciones ofrecidas por el texto central. A partir de esta base, se fueron incorporando progresivamente más acciones que ayudaran a sostener o potenciar la acción dramática.

A continuación, la descripción de algunas de las partituras físicas más relevantes de los actores durante su interpretación:

- Lizzie: Al inicio de la obra, entra aspirando alrededor del diván, cuando pasa el aspirador debajo del mismo, esta acción sirve como señal para la entrada sigilosa del Negro. Lizzie se asusta y utiliza la misma aspiradora como arma amenazante contra él. Al reconocerlo, lo deja nuevamente en el suelo, resignificando así el uso de la aspiradora: de herramienta doméstica pasa a convertirse en símbolo de desconfianza y posteriormente de confianza.
- Fred: Al iniciar la escena con Lizzie, entra en camisilla con un aspecto más informal y va vistiéndose progresivamente: anillos, camisa, correa, chaleco, corbata, saco y reloj, el personaje va escenificando elegancia, estatus y misterio al no revelar su identidad, todo esto se da a la vez que el texto dramático está apoyado en acciones físicas, mientras que Lizzie órbita alrededor de Fred buscando ganarse su atención.
- Lizzie y Fred: La escena culmina en un clímax violento a través de un monólogo de Fred. Por esta razón, los actores decidieron construir una partitura de combate escénico, en la cual Fred propina una paliza humillante a Lizzie. Al presentarla en un dispositivo escénico donde los espectadores se encuentran realmente cerca de la acción, se buscó que la escena fuera lo más realista posible, incluso arriesgando ligeros roces en su ejecución. Todo esto con el objetivo de

trasladar al espectador la misma sensación de indignación que los actores han experimentado al presenciar situaciones de violencia de género en la vida real.

En el minuto 27:36 del registro audiovisual interno, realizado por el grupo durante la cuarta función en la sala Estudio de Actores, se evidencia la ejecución de esta partitura física:

<https://www.youtube.com/watch?v=SGA3brg2xsU>

- La Senadora Clarke: Desde su entrada, es la encargada de frenar la partitura de combate. Su partitura física se construye en el desplazamiento constante entre la puerta del apartamento y el diván de Lizzie, movimientos que funcionan como chantajes sostenidos en la partitura de texto. A través de este vaivén, la senadora logra ganarse la confianza de lizzie, hasta finalmente acompañarla en el diván.

- El Negro: Las escenas del Negro, al ser más breves, se apoyaban principalmente en el texto y la situación dramática. Sin embargo, al eliminar los sonidos de la policía fuera de escena, se hizo necesario estructurar, dentro de la partitura de texto, fijar ciertos puntos de atención y pausas dramáticas que permitieran intensificar la tensión de la situación escénica.

Construcción del Realismo Escénico: Utilería Significativa y Gestos Políticos

El uso de utilería dentro del dispositivo escénico fue mínimo, por lo que todos los objetos que se usaron se plantearon para que adquirieran valor simbólico o apoyaran la narración del drama en la puesta en escena. Elementos como la declaración escrita, el maletín, la foto familiar, el cheque, el lapicero, las armas y el regalo de la senadora, sirvieron como apoyos escénicos, que ayudaban a detonar el conflicto moral entre los personajes. Además, Se utilizó una bandera de los Estados Unidos Confederados en la segunda aparición de Fred, como alusión directa a la procedencia ideológica de la élite política del sur de los Estados Unidos.

Reforzando la lectura ideológica de la obra, decidí con mi personaje de Fred incluir un gesto político escénico como forma de contextualizar el conflicto desde una lectura contemporánea:

- Ejecuté el gesto mediante la imitación del símbolo del Centro Democrático. Llevé mi mano derecha a la zona izquierda del pecho mientras interpretaba el siguiente diálogo: “FRED Es un hombre de bien. Para ti no significará gran cosa, pero es un hombre de bien.” (Sartre, 1984, p. 31). Además, se reemplazó “hombre de bien” por “gente de bien”.

Diseño Sonoro: Leitmotiv Musical y Ejecución de Plano de Luces

Cada entrada de los personajes, por decisión del director, fue acompañada de un componente sonoro propio, mediante el uso de estos leitmotiv se reforzó la identidad escénica de los mismos:

- Fred: primeros compases del himno de los Estados Confederados.
- El Negro: el sonido de una fuerte tormenta.
- Senadora Clarke: el himno de EE. UU en versión de piano.
- Lizzie: un jazz sensual.

La iluminación y el sonido fueron componentes clave en el dispositivo escénico para crear las atmósferas sensoriales exploradas previamente en los laboratorios. Por esto se realizó un plano de luces que ordenara la ejecución, “La dramaturgia lumínica es todo un lenguaje en sí, como sucede con la dramaturgia del sonido. Ambos son elementos fundamentales en la construcción de poéticas de espacio.” (Griffero, 2011, p. 134). La configuración lumínica y

sonora inicial del dispositivo escénico se planteó desde una base sensorial de la siguiente manera:

1. La penumbra de una vela como la única fuente de luz de la sala de teatro.
2. Fred entrando a escena a apagar la vela, dejando el auditorio a oscuras unos segundos.
3. La interrupción en la oscuridad de un trueno en su máximo volumen acompañado de luz del strober.
4. La iluminación azul tenue entrando gradualmente con el sonido de la lluvia acompañado de la luz del strober junto a los sonidos de los rayos.

Esta dramaturgia lumínica y sonora se mantendrá, hasta la salida del “Negro” todo esto para recrear una tormenta asociada a este personaje. En la obra al igual que paso en el laboratorio dramático, la total oscuridad sensibilizó el oído del público, haciendo que cuando entrara el rayo de forma estridente, tomara a los espectadores de sorpresa, haciendo que se asustaran, dando inicio a una experiencia sensorial sin tener que transgredirlos o romper la cuarta pared.

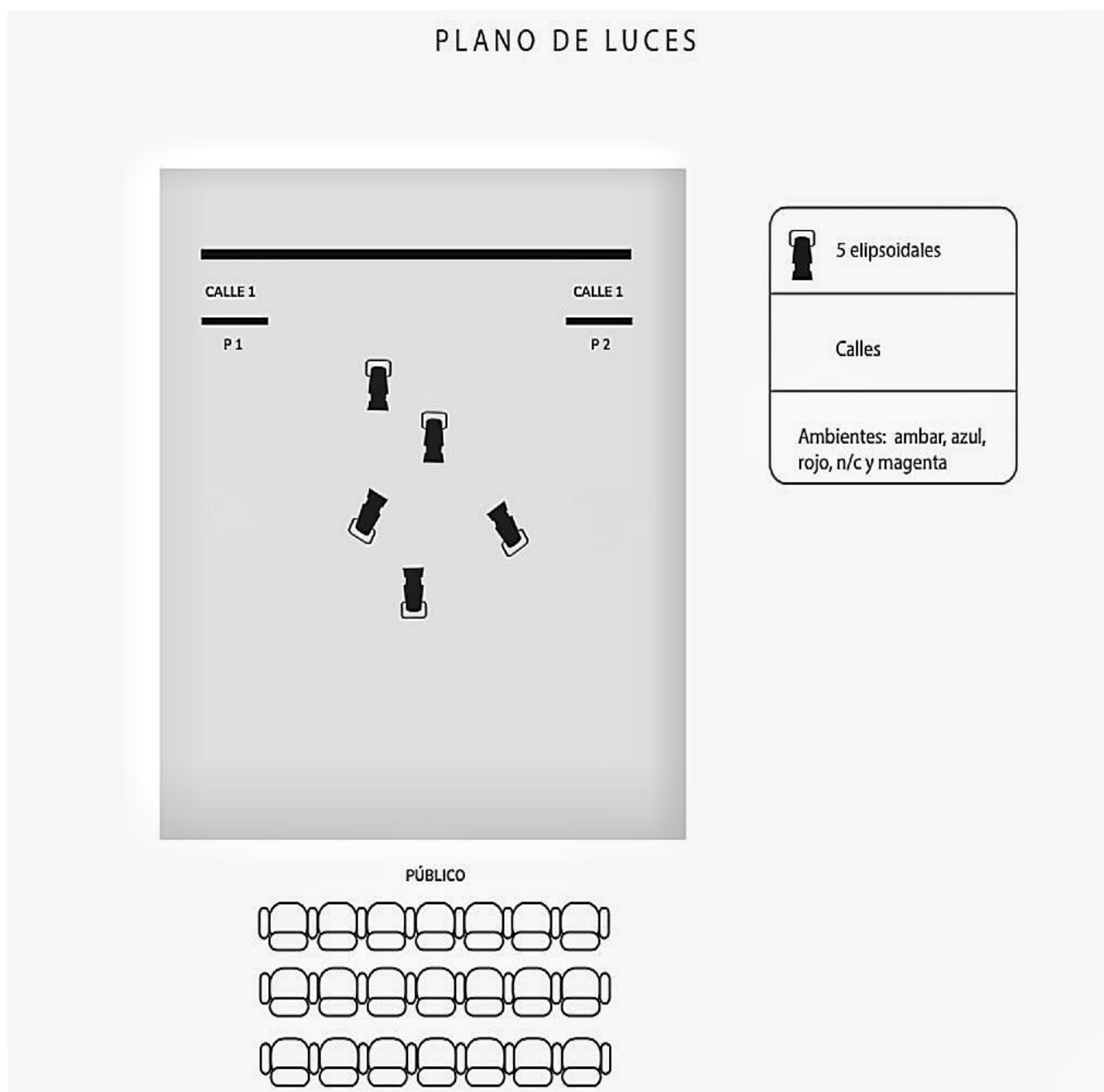


Figura 9

Plano de luces de la obra La Puta Respetuosa.

NOTA: plano utilizado para la cuarta función en la antigua sala de teatro de *Estudio de Actores*.

Fuente: diseñado por Valentina Sarmiento (2024).

Conclusión: El Dispositivo Escénico Integral.

Aunque este estudio se centró principalmente en cómo crear un dispositivo escénico que albergue un espacio íntimo, la cuestión que realmente me dejó al finalizar la sistematización fue una pregunta más amplia: ¿hasta dónde puede extenderse la experiencia teatral?, ¿Cómo podría aprovechar el espacio, no solamente desde lo escénico, sino desde todo aquello que lo rodea y antecede a la función?, ¿Cómo comenzar a activar el dispositivo escénico incluso antes de que se prenda la primera luz o se diga la primera palabra? Estas preguntas no invalidan el recorrido, sino que de hecho lo amplían: los autores que estudié me permitieron proyectar el dispositivo escénico más allá de la escenografía, hacia una comprensión expandida del espacio como acontecimiento.

Partiendo de las reflexiones posteriores a las cuatro funciones realizadas, comprendí que construir o diseñar un dispositivo no se limita a la disposición de elementos escenográficos. La concepción espacial está íntimamente ligada al espacio físico real de cada sala, pero va más allá de su adaptación para la operación de la función. El dispositivo escénico se activa cuando se articula el conjunto completo de agentes, componentes y mecanismos en el ensayo, todo lo que interactúe con estos queda subordinado a la potencia del acontecimiento escénico, cuya experiencia arranca desde que el espectador cruza la puerta de la sala. Es vital aprovechar al máximo la presencia física del público: es allí, en ese encuentro de presencias, donde el teatro realmente sucede.

Una vez inicia el espectáculo, queda ver su funcionamiento en función: si todo ha sido configurado de forma precisa, no habrá eventualidad no deseada, (ni siquiera una que transgreda las convenciones escénicas propuestas) que logre desarticular el dispositivo, ya que la energía que impulsa el mundo ficcional ya estará encaminada en el circuito previamente establecido.

Esto sucede por inercia de los agentes implicados, quienes, al ser artistas de las artes vivas, están presentes en el aquí, en el ahora y en este instante, viviendo la convención, con la guía de su sentir artístico. Su presencia consciente, sensible y activa en escena garantiza que el dispositivo siga operando incluso frente a lo imprevisto. Incluso desde la eventualidad puede surgir una mayor genialidad la cual no estaba ensayada, porque el acontecimiento teatral, pase lo que pase, se sostiene en última instancia en el presente compartido entre quienes actúan y quienes observan, a menos, claro está, que se trate de una intervención externa, con la intención deliberada de sabotear.

Por eso mismo, aunque este estudio cumple con el objetivo de sistematizar: La creación de un dispositivo escénico, que sumergiera tanto al espectador como a los actores en un mundo ficcional íntimo que expusiera la denuncia social de la obra y brindara unos antecedentes teóricos prácticos. Este trabajo deja abierta una inquietud que seguiré explorando: ¿Cómo extender la experiencia teatral al antes y al después, y no solo al durante? ¿Cómo preparar no solo el cuerpo de los actores, sino también el alma de los espectadores? ¿Cómo permitirnos experimentar desde lo performático, construir imágenes, atmósferas o acciones que vinculen el fuera de escena con el mundo ficcional antes de que comience la función? Estas preguntas no son conclusiones, sino aperturas: posibles líneas de creación futuras, que nacen del mismo impulso con el que se construyó esta experiencia escénica.

Estas preguntas abren un camino de exploración que va más allá de lo técnico. Invitan a entender el teatro no como una suma de elementos ordenados, sino como un acontecimiento complejo que sucede en presencia propia y a la vez de otros, y en donde cada decisión, por mínima que parezca, puede potenciar o limitar el impacto emocional y sensorial de la obra.

Referencias

- Appia, A. (2024, 28 de noviembre). *[Wagner: Tristan and Isolde, 1896. He understood the concept of motivated light]* [Ilustración]. HIC Arquitectura. Recuperado de <https://hicarquitectura.com/2024/11/adolphe-appia-drawings-and-productions/>
- Arte Fabulinus. (s. f.). *Introducción a la historia del espacio escénico* [PDF]. Recuperado el 30 de mayo de 2025, de https://artefabulinus.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/06/introducci_n-a-la-historia-del-espacio-esc_nico.pdf
- Banco de Recursos de Andalucía. (s. f.). *El marco: La arquitectura teatral*. Junta de Andalucía. Recuperado de https://edea.juntadeandalucia.es/bancorecursos/file/9c58338e-0415-4e82-b9d6-91341f94959a/1/es-an_2021061112_9114041.zip/31_el_marco_la_arquitectura_teatral.html?temp.hn=true&temp.hb=true
- Ballesteros González, A. A. (2018, 8 de abril). ¿Por qué las mujeres no podían actuar en Inglaterra en tiempos de Shakespeare? *ABC Cultura*. Recuperado de https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-mujeres-no-podian-actuar-inglaterra-tiempos-shakespeare-201804082320_noticia.html
- Britannica. (2024, 23 de febrero). *Globe Theatre* [Modelo 3D]. Sketchfab. Recuperado el 2 de mayo de 2025, de <https://sketchfab.com/3d-models/globe-theatre-a0476340430c4ce1a85c93a57a948d40>
- Encyclopædia Britannica. (s. f.). *Mansion theater*. Britannica. Recuperado el 28 de abril de 2025, de <https://www.britannica.com/topic/mansion-theater>
- Encyclopædia Britannica. (s. f.). *Proscenium*. Recuperado de <https://www.britannica.com/art/proscenium>

- Fons Sastre, M. B. (2021). El laboratorio como espacio de investigación para la interpretación escénica: relaciones entre arte y ciencia. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 11(4), 1–25. <https://doi.org/10.1590/2237-2660110872>
- Gómez, J. A. (1997). *Historia visual del escenario*. García Verdugo.
- Hines, T. G. (2020). *Rendering of ekkyklēma on Hellenistic stage* [Imagen]. Whitman College, Department of Theatre. Recuperado de <https://ancienttheatrearchive.com/glossary-term/ekkyklema-%E1%BC%90%CE%BA%CE%BA%CF%8D%CE%BA%CE%BB%CE%B7%CE%BC%CE%B1/>
- Italian School. (s. f.). *Plan of the Olympic Theatre, Vicenza* [Plano arquitectónico]. MeisterDrucke. Recuperado de <https://www.meisterdrucke.us/fine-art-prints/Italian-School/421215/>
- Johnstone, K. (1990). *Impro: Improvisación y el teatro* (T. H. Ripoll, Trad.). Editorial Cuatro Vientos. (Trabajo original publicado en 1979)
- Karim-Cooper, F. (2020, 16 de abril). *A tale of heaven to hell*. Shakespeare's Globe. Recuperado de <https://www.shakespearesglobe.com/discover/blogs-and-features/2020/04/16/a-tale-of-heaven-to-hell/>
- León Campos, C. (2023, 15 de abril). *Sartre y Les Temps Modernes*. Lectámbulos. Recuperado de <https://lectambulos.com/sartre-y-les-temps-modernes/>
- Lifeder. (2021, 20 de julio). *Teatro isabelino*. Recuperado de: <https://www.lifeder.com/teatro-isabelino/>
- Longman, S. V. (2016). *Playhouse vs. Theatre*. Torch Magazine, Spring 2016, 29–32.

- Ordoñez-Matute, R. (2022). Dispositivo escénico relacional: nuevos formatos de activación, traducción, desciframiento e interferencia para las artes escénicas contemporáneas. *Telón de Fondo*, 35, 94–116.
- Palladio, A. (1570). *I quattro libri dell'architettura*. Venezia: Domenico de' Franceschi.
Recuperado de <https://archive.org/details/iquattrolibridel01pall>
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiótica* (J. Melendres, Trad.). Paidós.
- Sabbattini, N. (2015). *La pratica di fabricare scene e machine ne' teatri* (G. Biorci, Ed.). Biblioteca Poletti di Modena. Recuperado de https://www.academia.edu/19813615/La_Pratica_di_Fabricare_Scene_e_Machine_ne_Teatri_di_Nicola_Sabbattini_Uno_sguardo_alla_lingua_tecnica
- Sartre, J.-P. (1973). *El existencialismo es un humanismo* (V. Prati de Fernández, Trad.). Sur.
- Sartre, J.-P. (1984). *La puta respetuosa; A puerta cerrada* (A. Bernárdez, Trad., 2.ª ed.). Alianza Editorial.
- Serlio, S. (1545). *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva (Vol. 2)*. Venezia: Francesco Marcolini.
- Simonson, L. (1932). Aesthetic principles: The ideas of Adolphe Appia. En L. Simonson (Ed.), *The Stage Is Set* (pp. 351–377). Harcourt, Brace & Company.
- Stilus.nl. (s. f.). *Deus ex machina*. Recuperado el 28 de abril de 2025, de <https://www.stilus.nl/oudheid/wdo/GRIEKEN/GEWOON/DEUSEXMA.html>
- Taplin, O. (2003). *Greek tragedy in action* (2ª ed.). Routledge.

Theatrical Effects and Staging. (s. f.). *Medieval theatre staging*. WordPress. Recuperado el 28 de abril de 2025, de <https://theatricaleffectsandstaging.wordpress.com/medieval-theatre-staging/>

Theatrical Effects and Staging. (s. f.). *[Escenario medieval]* [Ilustración]. Recuperado de <https://theatricaleffectsandstaging.wordpress.com/medieval-theatre-staging/>