



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA  
Y TEATRO

TITO ANDRÓNICO CABARET:  
UNA PROPUESTA DE MONTAJE ESCÉNICO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA  
Y TEATRO

PRESENTA

ARATZI SUÁREZ FLORES

ASESORA:

DRA. NIEVES RODRÍGUEZ VALLE

2013





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos y dedicatorias para:

La Universidad Nacional Autónoma de México por brindarme las herramientas necesarias para llegar hasta aquí.

A mis padres, Fátima y Bernardo, por apoyar mis decisiones, darme las herramientas necesarias en esta vida, seguir siendo mi guía y ejemplo, pero sobre todo por juntos seguir soñando travesuras.

A mi gemelo, Erandu, porque juntos llegamos y así seguiremos: molestándonos y apoyándonos a cada decisión, en las caídas y los triunfos.

A mis mejores amigas, mis hermanas: Yoselin Páez y Diana Enríquez, por todos los años compartidos con sus alegrías y tristezas, las victorias y las derrotas, por las risas, pero en especial por el amor.

A los Suárez todos, por su cariño, comprensión, apoyo, por todas las alegrías y risas que hemos compartido, porque seguimos creciendo en número y afecto sin importar las distancias.

A mis tías Alma y Azucena, porque cada una a su manera ha sido mi luz en el camino, han respetado y apoyado mis decisiones, sin soltar mi mano en esta aventura: ¡la vida!

A mis abuelos Fortino, Juliana y Catalina, las bases de mi educación, mis consentidores número uno, por estar, por ser y por su inmenso amor.

A Totos (Hugo Arias), mi socio, amigo, cómplice y hermano, por ser mi editor hasta en esta tesis y porque a pesar de su mal genio siempre está cuando lo necesito.

A mis amigos de la universidad por el tiempo que hemos compartido.

A mi Quijote de la UNAM (Arturo Bonilla), que de tantas maneras influyó en mi formación como profesionista y como ser humano. Su recuerdo y enseñanzas vivirán siempre en mi memoria, corazón y acciones.

Dulce Paredes y Arnulfo Aguilar, con quienes el lazo de la amistad es tan o más fuerte que el sanguíneo.

Familias Crespo y Barrera: Paty, Cintia y Héctor; Lupita, Karla, Karina, Daniel y José Antonio todos miembros de mi familia y partícipes de mis logros y alegrías.

A mis sinodales Yoalli Malpica, Oscar Agiss, Margarita González y Artús Chavez, sin sus consejos esta tesis no sería posible. Y mi asesora: Nieves Rodríguez por su paciencia y entusiasmo en este largo viaje.

Finalmente doy gracias a la vida por existir, y al amor por decidirse a aparecer así de la nada sólo para demostrarme que siempre ha estado presente en mi vida y que no planea irse nunca.

*O for a muse of fire, that would ascend  
the brightest heaven of invention,  
a kingdom for a stage, princes to act,  
and monarchs to behold the swelling scene!*

William Shakespeare: Henry V, I.1

“No existe forma más eficaz de entretener y divertir que alimentando las bajas pasiones del  
común de los mortales”

Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	3
<b>Capítulo I <i>Tito Andrónico</i></b>	
1.1 Shakespeare; su época.....	5
1.2 <i>Tito Andrónico</i> .....	11
1.3 La representación en la época isabelina.....	17
1.3.1 Los signos de Kowzan en <i>Tito Andrónico</i> .....	28
<b>Capítulo II Berlín Cabaret</b>	
2.1 Alemania de 1920 a 1930.....	32
2.2 El cabaret de Berlín.....	37
<b>Capítulo III <i>Tito Andrónico Cabaret</i></b>	
3.1 Apoyo teórico.....	43
3.2 Propuesta de montaje escénico.....	45
3.3 Propuesta estética para el montaje.....	51
<b>Conclusiones</b> .....	61
<b>Consideraciones para directores y productores interesados en el montaje de <i>Tito Andrónico Cabaret</i></b> .....	
<b>Bibliografía</b> .....	64
<b>Filmografía</b> .....	65

## Introducción

La intención de esta tesis es ostentar una propuesta escénica para un posible montaje de la obra *Tito Andrónico* de William Shakespeare con estética y formato cabaret, donde se unirán una obra trágica con una estética burlesca; este montaje está planeado para un público de jóvenes adultos y adolescentes; quienes más resistencia tienen a las obras de los clásicos por prejuicios como el miedo a un “autor erudito” o la aburrición. Este público, cada vez con mayor frecuencia, mira la violencia con cierta naturalidad, pues los noticieros son cada día más explícitos y las películas *gore*<sup>1</sup> cada vez más populares.

Tatarkiewicz en *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* dice que el arte mimético crea representaciones irreales y debe producir también la ilusión de realidad. Mientras la teoría apatética afirma que el teatro actúa produciendo ilusión y magia. Con respecto a la teoría catártica explica: “la música y la poesía [...] crean unas emociones violentas y extrañas en la mente, produciendo un choque y un estado en el que la imaginación y la emoción superan a la razón” (Tatarkiewicz, 2008; 126-127). Descubrí con estas líneas la razón de mi fascinación por *Tito Andrónico* pues la tragedia de sangre (género popular durante el teatro isabelino y del cual hablaré en el capítulo primero) refleja una realidad violenta comparable a la de México durante el 2012, sin embargo es una ilusión o representación irreal de la actualidad. El cabaret que se desarrolló en Berlín durante la década de 1920 vincula la música, el baile y la literatura (como expondré en el segundo capítulo). Es entonces, esta estética la que podría crear un choque emotivo que mueva primero a la imaginación y después a la razón.

Para la realización de esta investigación existe una amplia bibliografía y filmografía en torno a Shakespeare, en cambio para el cabaret y la República de Weimar los materiales son escasos y de difícil acceso en México, por lo que la mayoría de estos tuve que comprarlos en el extranjero.

La mayoría de mis fuentes están en inglés idioma que me es de fácil comprensión, y por ende las citas a esos textos se mantienen en el idioma original, sin embargo sé que una tesis debe resultar accesible a cualquier lector y el inglés no cualquier persona lo maneja con facilidad. No consideré pertinente hacer las traducciones, primero porque no me considero

---

<sup>1</sup> Género de cine que se caracteriza por la violencia explícita, y exceso de sangre en sus imágenes.

con la preparación adecuada para ofrecer traducciones dignas de la presente tesis y de los autores consultados, y en segundo lugar porque esta investigación tiene un propósito escénico o teatral y no literario o de traducción. Aun así ofrezco al lector traducciones a todas las citas en inglés, estas se encuentran a pie de página, y fueron realizadas con el apoyo del traductor J.A. Ruíz. Las citas de las obras de Shakespeare fueron tomadas de la edición Arden y sus respectivas traducciones son: de *Tito Andrónico*, editado por Losada, traduce Pablo Ingberg; y de *Hamlet* use la traducción de Tomás Segovia editada por la UAM.

A lo largo del primer capítulo hago una breve semblanza de Shakespeare, su obra, su época y un análisis semiológico de *Tito Andrónico* con base en *El signo en el teatro* de Kowzan. En el segundo capítulo presento el contexto general de Alemania de 1920 a 1930, bajo el cual se desarrolla el cabaret en Berlín, defino lo que es el cabaret, sus antecedentes y características. Finalmente el tercer capítulo reúne las ideas que sientan las bases de la propuesta estética y escénica de montaje.

## Capítulo I

### *Tito Andrónico*

*Tito Andrónico*, como otras obras de William Shakespeare, es un clásico no sólo de la literatura, sino del teatro. Existen incontables estudios e investigaciones tanto del autor como de su época y desde luego del texto dramático *Tito Andrónico*. Algunos directores, como Peter Brook, la han llevado a escena, y otros han trasladado este texto al cine, sin embargo hasta ahora ninguno ha intentado un montaje como el que plantearé hacia el final de esta tesis. Para ello comenzaré por brindar un breve panorama del autor y su época, esto nos permitirá tener una visión clara de cuáles son los orígenes de esta obra, para más adelante definir su género, y características<sup>2</sup>.

#### 1.1 Shakespeare; su época

##### *El autor y su época*

La época Isabelina<sup>3</sup> es el periodo que comprende de 1558 a 1603; reinado de Elizabeth I, también conocida como “la Reina Virgen”. Esta etapa de la historia de Inglaterra estuvo llena de conflictos internos y roces internacionales: desde las conspiraciones contra la reina (tanto internas como extranjeras) y los problemas que trajeron consigo las reformas religiosas, hasta la negación de Elizabeth I a contraer matrimonio. Los esfuerzos de la reina Elizabeth I por mantenerse en el trono la llevaron a cometer actos violentos contra su media hermana, Mary Stuart, reina de Escocia. Mary fue acusada de planear un atentado contra de la reina, juzgada y sentenciada a muerte. Por otra parte James, hijo de Mary Stuart, en busca de heredar la corona inglesa, no contradijo a su tía y permitió la muerte de su madre. Así que en 1603, tras la muerte de Elizabeth I, ascendió al trono, uniendo los reinos de Escocia e Inglaterra<sup>4</sup>(Morrill, 2010). Todos de estos conflictos generaron y mantuvieron un clima de violencia en Inglaterra,

---

<sup>2</sup> En esta investigación no será discutida la cuestión de la existencia de William Shakespeare ni la de su autoría de *Tito Andrónico*, pues suficientes críticos hay ya ocupados en eso. Asumiré que ambas cuestiones tienen una respuesta afirmativa y por ello hablaré del “Cisne de Avon”. (Proudfoot, 2001: 1125)

<sup>3</sup> Mantendré la denominación “Isabelino” por convención, sin embargo los nombres propios permanecerán en su idioma original para sostener una congruencia a lo largo de la tesis, en caso contrario habría que traducir todos los nombres, y no sólo el de la Reina Elizabeth I.

<sup>4</sup> John S., Morrill, *Elizabeth I*, (DE el 25 de noviembre de 2010, <http://www.britannica.com/shakespeare/article-59201>)



dentro del cual nació y creció el autor de *Tito Andrónico*, al igual que algunos otros autores de “tragedias de sangre”, que serán tratadas más adelante.

Bajo el reinado de la Reina Virgen nació William Shakespeare (1564) en la provincia de Stratford-upon-Avon. Sus padres fueron John Shakespeare y Mary Arden, quienes pertenecían a diferentes estratos sociales. Algún tiempo la familia Shakespeare vivió en apogeo económico, sin embargo, durante la década de 1570, el padre de William comenzó a tener problemas con el gobierno y la iglesia anglicana debido a los conflictos entre las leyes de la reina y el mandato del papa Pío V; quien excomulgó a la Reina Elizabeth I, y declaró que aquel que le secundara u obedeciere sus órdenes correría la misma suerte (Pearce, 2008: 62). John Shakespeare y su familia eran católicos romanos, por lo que se negaron a acudir a las misas anglicanas; así, perdieron la buena reputación que su familia había alcanzado; sin embargo, el padre de Shakespeare permaneció trabajando como alguacil en Stratford, lo que le daba derecho a la educación elemental y básica<sup>5</sup> para sus hijos.

El pequeño William acudió a una escuela gratuita, probablemente a The King’s New School en su pueblo natal, con profesores tanto católicos como protestantes. Allí aprendían a leer y escribir con la gramática latina, ya que la lengua inglesa no contaba con reglas gramaticales claramente definidas (Grazia, 2001: 1-4). Entre los autores clásicos que formaron parte de la primera educación de Shakespeare se encuentran Ovidio y Séneca, figuras particularmente importantes e influyentes en el argumento y construcción de sus obras, como afirma Michael Wood:

Las citas de sus obras demuestran que Shakespeare inició su formación con la Gramática Latina de Lily, prescrita a nivel nacional (y parodiada en *Las alegres comadres de Windsor*) y siguió con los libros de *Sentencias* antes de abordar los *Diálogos* para, a los ocho o nueve años, pasar a los textos completos de autores como Ovidio (Pearce, 2008: 65).

Cuando el joven Shakespeare estaba por concluir la educación básica, entre los años 1578 y 1579, su padre tuvo que vender sus propiedades para pagar las multas que su rebeldía religiosa había generado. William concluyó los estudios básicos, pero no continuo estudiando, los años subsecuentes de su vida son conocidos como “los años perdidos”, porque al

---

<sup>5</sup> La educación elemental se brindaba en casa o en alguna “escuela elemental”, entre los cinco y siete años de edad, donde se esperaba aprendieran nociones básicas de latín, y rudimentos de la lecto-escritura en inglés, así llegarían preparados para la educación básica o “escuela de gramática” (Pearce, 2008: 64).

abandonar la escuela quedaron pocos registros de su vida, hasta 1582 cuando contrae matrimonio con Anne Hathaway (Pearce, 2008: 68). Algunas teorías, y muy pocos documentos, hablan de un Shakespeare que pudo ser profesor de escuela elemental en un pueblo del norte. De igual modo existen especulaciones basadas en pocos documentos sobre su partida a Londres, que se dicen que huyó por la cacería contra los católicos romanos. De cómo se adentró William al mundo teatral poco o nada se sabe, pues como he dicho antes, son muy pocos los registros existentes, además de poco claros con respecto a su vida entre la educación básica y su entrada al teatro.

### *Sus influencias*

Al leerlo se puede notar que Shakespeare estuvo influenciado por algunos escritores clásicos y por un estilo dramático que estaba pasando de moda durante su formación: las *moralities*. Las *moralities* o moralidades inglesas surgen por la necesidad de llevar a escena doctrinas religiosas originadas en la literatura, que por su estructura pierden verosimilitud; “Although his presence among his own vices and virtues violates the logic of the allegory, it is a theatrical necessity. What narrative literature, such as the poem of Prudentius, can describe or interpret to the imagination, the stage must *present* to the senses” (Spivack, 1958: 304).<sup>6</sup> Las *moralities* tenían el propósito de inculcar valores, enseñar al público la diferencia entre el bien y el mal, contraponiendo las figuras alegóricas de la virtud y del vicio; eran empleadas principalmente por la iglesia católica, es por esto, que durante la infancia y juventud, Shakespeare pudo tener acceso a resquicios de estas representaciones.<sup>7</sup> Poco a poco, este tipo de representaciones, fueron evolucionando hasta convertir las alegorías en personajes (no simbólicos), hasta llegar a mezclarse y paulatinamente convertirse en las tragedias isabelinas (Spivack, 1958: 305).

También influyen en él sus contemporáneos, sobre todo Marlowe y la tragedia de sangre que fueron una pieza clave en el estilo y temática del poeta. La tragedia de sangre, que estuvo de moda entre los isabelinos, tiene sus orígenes, según George Sampson, en las

---

<sup>6</sup> A pesar de que la presencia del personaje entre sus propios vicios y virtudes viola enteramente la lógica de la alegoría, esto es una necesidad teatral; así como en el poema de Prudencio, lo que la narrativa literaria describe o interpreta para la imaginación, el escenario debe hacerlo para los sentidos

<sup>7</sup> De acuerdo con varios estudios, uno de ellos realizado por Joseph Pearce, Shakespeare provenía de una familia católica romana, así que creció conociendo las *moralities*, reforzadas por algunos de los profesores de su colegio, sin importar que dichas creencias fueran perseguidas.

tragedias de Séneca, de éstas retomaron la estructura, los personajes, el uso de exóticas formas retóricas, la crudeza con la se mostraban los horrores y la exaltación de las pasiones: “Elizabethan tragedy adopted not only Seneca’s five acts, and occasionally his choruses, his stock characters and his philosophical commonplaces, but his exaggerated passions, his crude horrors and his exuberant rhetoric” (Sampson, 1970: 242-243).<sup>8</sup>

Bloom coincide con Sampson en los orígenes de la tragedia de sangre y agrega algunas características fundamentales (provenientes también de Séneca): los círculos de venganza acompañados por baños de sangre, así como un lenguaje adornado y altamente descriptivo, es decir, un drama hecho para ser escuchado y no precisamente representado:

Las obras de teatro de Séneca no están exactamente bien hechas pero lo que interesaba al autor no era precisamente la forma dramática; la retórica subida era casi su único propósito. Marlowe, y Shakespeare tras él, recurrieron a Séneca como estímulo al lenguaje sonoro y a los sentimientos neo estoicos, pero Marlowe superó fácilmente la enseñanza de Séneca (Bloom, 2002: 111).

Tomando de Séneca la estructura y los argumentos de autores latinos como Plauto, Virgilio y Horacio, los dramaturgos isabelinos adaptaron dichos elementos a sus creaciones dramáticas, generando su propia estructura; creando así uno de los géneros de moda en la época isabelina.

Otra obra que influyó en la dramaturgia de Shakespeare es: *Las metamorfosis* de Ovidio que estaban dedicadas a la enseñanza elemental, por lo que no es de extrañar que las obras isabelinas las emplearan para explicar, o bien, complementar sus argumentos. En *Tito Andrónico*, por ejemplo, son citadas cuando Lavinia busca la manera de acusar a sus agresores:

BOY Grandsire, ‘tis Ovid’s *Metamorphoses*.

My mother gave it me.

[...]

TITUS Soft, so busily she turns the leaves! [*Helps her.*]

What would she find? Lavinia, shall I read?

This is the tragic tale of Philomel,  
and treats of Tereus’ treason and his rape,  
and rape, I fear, was root of thy annoy.

---

<sup>8</sup> La tragedia isabelina no sólo adoptó de Seneca su esquema de cinco actos, y ocasionalmente sus coros, los estereotipos de sus personajes y sus recurrencias filosóficas, sino también sus pasiones exageradas, la crudeza de sus horrores y su exuberante retórica

MARCUS

See, brother, see; note how she quotes the leaves.  
TITUS Lavinia, wert thou thus surprised, sweet girl,  
ravished and wronged as Philomela was,  
forced in the ruthless, vast and gloomy woods?  
[*Lavinia nods.*] See, see!  
ay, such a place there is where we did hunt-  
o, had we never, never hunted there!--  
patterned by that the poet here describes,  
by nature made for murders and for rapes.  
(Shakespeare, *Titus Andronicus*, 2001: 1141: IV,1, vv . 42-58).<sup>9</sup>

Se genera entonces una combinación entre el drama de Séneca y las viejas moralidades inglesas (*moralities*), al respecto Sampson escribe que: “English tragedy moved away from the frozen dignity of *Gorboduc* towards the warm humanity of the best old miracle plays” (Sampson, 1970: 243)<sup>10</sup>.

Marlowe, pudo haber sido una figura importante para el joven dramaturgo, ya que mientras Marlowe tenía éxitos en los teatros de Londres, Shakespeare apenas estaba cobrando nombre como actor y tal vez se iniciaba en la dramaturgia, por lo que viendo y admirando el trabajo de Marlowe pudo tomarlo como ejemplo; así lo explica Sampson:

In *Titus Andronicus* and in *Henry VI* there is some show of argument for Marlowe’s hand. The full-bodied verse of *Titus* and the soaring, defiant character of Aaron might be the work of author of *Tamburlaine*, but might equally well be the work of a young admirer. [...] *Titus* is a “Tragedy of Horrors”, which an observer of Marlowe’s successful bloodiness could confidently offer to an audience that remembered the fires of Smithfield and received as a public spectacle the abominations of Tyburn (Sampson, 1970: 253 y 259).<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Todas las citas al texto corresponden a la edición: William Shakespeare, *The Arden Shakespeare complete Works*, Ed. Proudfoot, Richard, et.al., Londres, Cengage Learning, 2001. En adelante sólo se indicará el acto, escena y número de versos.

Joven Lucio: Abuelo, es el de Ovidio, son las *Metamorfosis*; /Me lo hadado mi madre [...] / Tito: Alto, cómo se afana por dar vuelta las hojas./ Ayudadla; ¿qué habrá podido hallar? Lavinia, ¿leo yo?/ Es la trágica historia de Filomela, y trata/ de la traición y el rapto del violador Tereo; / y es violación, me temo, la raíz de tu injuria. / Marco: Fíjate, hermano, fíjate cómo indica las hojas. / Tito: Lavinia, dulce niña, ¿fuiste tú sorprendida, / vejada y agraviada como fue Filomela, / forzada en el brutal, vasto y lóbrego bosque? / ¡Mirad, mirad!/ Sí, hay un lugar así, donde fuimos de caza/ -¡ah, ojalá nunca hubiéramos cazado en tal lugar!-, del tipo que el poeta describe aquí, propicio / naturalmente para violar y asesinar. La traducción que usaré en adelante de *Tito Andrónico* está a cargo de Pablo Ingberg.

<sup>10</sup> La tragedia inglesa se separó de la fría dignidad de Gorboduc hacía la calida humanidad de los *misterios medievales*.

<sup>11</sup> Tanto en Tito Andrónico como en Enrique VI existe una muestra del argumento de la mano de Marlowe. La solida consistencia de los versos de Tito, al igual que el carácter sofocante y desafiante de Aarón, bien puede ser el trabajo del autor de *Tamburlaine*, pero también pueden ser producto de la mano de un joven admirador. [...]

Por otro lado, Harold Bloom considera *Tito Andrónico* como un exorcismo contra la figura de Marlowe:

Aunque me fascina *Tito Andrónico*, lo veo como una parodia explotadora, con el propósito interior de destruir el fantasma de Christopher Marlowe [.....] Shakespeare había sido incapaz de deshacerse de Marlowe en *Ricardo III*; *Tito Andrónico*, tal como yo lo leo, es un ritual de exorcismo en el que Shakespeare lleva a cabo un combate con Marlowe. La lucha implica llevar el lenguaje de Marlowe hasta un punto tan extremo que se parodia a sí mismo, llegando así a un límite, y poniendo fin por ende al modo senequiano (Bloom, 2002:107).

Teniendo ya un panorama general de la vida del autor de *Tito Andrónico*, así como las influencias que tuvo para escribir esta obra, dejaremos la vida del autor, para centrar nuestra atención en el texto dramático, sin dejar de lado la historia del mismo, su género o clasificación, estructura y tema.

---

*Tito* es una “tragedia de horrores”, que un observador de la exitosa sangría de Marlowe pudo ofrecer confiadamente a un público que recuerda los fuegos de Smithfield y recibe como un espectáculo público las abominaciones de Tyburn.

## 1.2 *Tito Andrónico*

El corpus de la obra dramática de Shakespeare está dividido en: tragedias, comedias, obras históricas y ciclo de los romanos; dentro de esta última categoría se encuentra la obra sobre la que trabajaré en esta investigación y propuesta de montaje: *Tito Andrónico*. Es complicado hacer un análisis dramático con las teorías realizadas a partir de Freud o Aristóteles<sup>12</sup>, pues el drama isabelino, y particularmente la tragedia isabelina, tienen características que no encajan (al cien por ciento) con ninguna de las antes mencionadas teorías, por ello en este apartado del capítulo intentaré mostrar cuales son las características que definen la tragedia de sangre, uno de los géneros dramáticos más populares durante el teatro isabelino.

Tito Andrónico, general romano, regresa triunfante de batalla contra los Godos, trayendo como prisionera de guerra a la reina Tamora con sus tres hijos. El general decide hacer un sacrificio en honor a los hijos que perdió en la guerra, para ello elige al primogénito de Tamora, sin hacer caso a las súplicas de ésta, desencadenando lo que será la trama central de la obra; Tamora en complicidad con sus dos hijos y su mozo Aarón “el moro”, quien es además su amante, violan a la única hija de Tito, le cortan las manos y la lengua para que no pueda denunciarlos; dos de los hijos de Andrónico son acusados de conspirar contra el emperador y de haber violado a su hermana Lavinia, son sentenciados a muerte, al no poder salvarlos Tito Andrónico enloquece, y planifica su cruenta venganza. La lealtad al gobernante y por ende a la patria se oponen desde el inicio al amor y lealtad a los hijos. Al final Tito decide vengar a su familia por encima de todo, como desde el inicio hace Tamora, quedando en la última escena del último acto un solo sobreviviente.

Existen varias teorías acerca del impulso que tuvo Shakespeare para escribir *Tito Andrónico*. Por ejemplo, que Shakespeare decidió escribirla para demostrarles a los dramaturgos de la Universidad, que tenía el talento e intelecto para usar los textos de Séneca y Ovidio, entre otros, igual o mejor que ellos, sin ser parte de este círculo de escritores; pues debemos recordar que Shakespeare sólo concluyó sus estudios básicos. Así lo explica Antonio Martín:

Naturalmente, es difícil pensar que Shakespeare, al componer *Titus Andronicus*, estuviera pensando en hacer una crítica de la educación de su época, y de la

---

<sup>12</sup> Sin duda no es imposible usar las teorías de Bentley o Cecilia Alatorre, por mencionar algunos, sin embargo para los propósitos de investigación, será mejor conocer la obra a partir de sí misma, con sus antecedentes y particularidades.

importancia en la formación humana del estudio de los clásicos, que podría estar lleno de peligros. Tal vez su intención primaria fuera mucho más simple y explicable: aprovechar el *tirón* popular de las tragedias de venganza de cuño senecano, y mostrar a sus amigos y rivales dramáticos más cultos y mejor educados que también él era capaz de componer una tragedia senecana, y de aprovechar y hacer gala de los saberes antiguos, no sólo imitando a los clásicos, sino yendo, incluso, mucho más allá que ellos, y, por supuesto, que sus competidores (Rodríguez, 2003: 28).

*Tito Andrónico* fue una de las primeras obras que William Shakespeare escribió, probablemente adoptando la moda del momento, pues es una tragedia de sangre y cuenta con vestigios de las moralidades inglesas e influencia de Marlowe, quien sí formaba parte del grupo de escritores universitarios:

El joven Shakespeare se deleitaba y deleitaba a su público burlándose de Marlowe a la vez que lo explotaba en *Tito Andrónico*. «Si quieren boato y sangre, lo tendrán» [*If they want bombast and gore, then they shall have it!*]; tal parece ser el impulso interior que desencadena este baño de sangre, equivalente shakespeariano de eso a lo que respondemos ahora en Stephen King y en gran parte del cine (Bloom, 2002: 108).

Un claro ejemplo de la influencia de las moralidades en *Tito Andrónico* es el vicio, humanizado en Aarón el moro:

But the survival of the vice, who remains very much inside the plot, requires his transfiguration, and in the hybrid plays it is, as we saw, under way. In their literal world he himself becomes half literalized as a person in time and space. He acquires a degree of biographical reality, achieves a personal or professional relation to his victims, who treat him as their fellow member of the human species, and even decks himself vaguely with conventional human motives for his traditional aggression (Spivack, 1958: 311)<sup>13</sup>.

En Aarón vemos, como dice Spivack, el antes alegórico “vicio” hecho personaje con realidad biográfica y motivos humanos para su agresión. Este personaje maquiavélico y cruel es quien, en parte, guía cada acto sangriento a lo largo de la obra, en complicidad con Tamora (reina de los Godos) y sus hijos, de modo que, aparentemente, el resto de los personajes sólo reacciona

---

<sup>13</sup> Pero la supervivencia del vicio, el cual permanece oculto dentro del argumento, requiere de su transfiguración y es en la obra híbrida, como podemos ver, un proceso en evolución. En su mundo literal se ve representado como una persona en espacio y tiempo; adquiere un nivel de realidad biográfica y alcanza una relación personal o profesional con sus víctimas, las cuales lo tratan como un miembro más de la especie humana, al grado que se adorna a sí mismo con motivos convencionales de su agresión tradicional.

en consecuencia. No es un personaje que sobresalga por tener conductas no humanas, al contrario, es una representación de la crueldad que puede encerrar el ser humano.

Una característica de las obras shakesperianas es la presencia de opuestos; en *Tito Andrónico* estos opuestos aparecen a lo largo de la historia. Como dice Hunter la contraposición principal en la historia es el mundo de la pesadilla y la realidad; pues cada acto sangriento nos hace creer que no puede ser más que una pesadilla, sin embargo nada de esto desaparece regresándonos a la realidad:

[...] *Titus Andronicus* shows us the same nightmare, though in less personal terms. A 'secondary world' of the appalled imagination is here added to the historical facts of Roman politics. The co-existence of the Gothic and the Roman, the actions in the forest and the actions in the city—such facts allow us to see the double vision of nightmare and 'reality' as not simply a matter of internal against external perception (madness against sense) but as a coherent response to the facts of individual experience inside a history which does not disappear even when one is awake (Hunter, 1997: 91)<sup>14</sup>.

Estas contraposiciones sostienen la tensión de la obra. Otra contraposición presente es la cordura contra la locura; Tito llega a un grado de locura tal que ve en una mosca el negro color de Aarón, más adelante el mismo Tito usará su locura para justificar su venganza. El tema de la locura es perfeccionado en obras posteriores como *Rey Lear*, donde Lear pasa de la sensatez a la locura. O bien la personificación del loco (“the fool”), como sucede con Mercutio en *Romeo y Julieta*, y finalmente en *Hamlet* donde el príncipe de Dinamarca se finge loco.

Lavinia es en sí la representación de otra contraposición: lo interno contra lo externo; No alcanza a exteriorizar lo que siente, quedó encerrada en un cuerpo mutilado, y así permanece hasta que aprende a usar ese cuerpo y la literatura como sus herramientas comunicativas:

MARCUS This Sandy plot is plain. Guide, if thou canst,  
This after me. I here have writ my name  
Without the help of any hand at all.  
Cursed be that heart that forced us to this shift.  
Write thou, good nice, and here display at last

---

<sup>14</sup> [...] *Tito Andrónico* nos muestra, aunque en términos menos personales, esta misma pesadilla. A los hechos históricos de la Política Romana se agrega un segundo mundo, producto de la consternada imaginación. La coexistencia de lo Gótico y lo Romano, de las acciones en el bosque y en la ciudad, son los hechos que nos permiten percibir la doble visión de pesadilla y realidad como un asunto no solamente de percepción externa contra interna (locura contra razón) sino como una respuesta coherente ante los hechos de una experiencia individual en una historia que no desaparece aun cuando estemos despiertos.



What God will have discovered for revenge.  
Heaven guide thy pen to print thy sorrows plain,  
That we may know the traitors and the truth.  
[*She takes the staff in her mouth, and guides it with her stumps, and writes.*]  
(Shakespeare, *Titus Andronicus*, 2001: 1142: IV, 1, vv. 69-76).<sup>15</sup>

A lo largo de la tragedia, el lenguaje ayuda a generar el contraste entre horror y belleza, acción y emoción como explica Hunter y podemos ver en el parlamento largo de Marco Andrónico, hermano de Tito, cuando ve a Lavinia después de su violación y mutilación:

The greater the horror of the event, the greater the delicacy evoked in its handling. The loving arms and the bloody axe, the aspen fingers and the pruning knife, the tongue singing and the tongue torn out, the slaver Cerberus and the Thracian poet (also mutilated, it should be remembered), the monster and the maiden-these complementary pictures of doing and done-to, of action and emotion, of outer world and inner, are used as the essential tropes for our understanding of the meaning of life as depicted (Hunter, 1997: 88)<sup>16</sup>.

MARCUS     Speak, gentle niece, what stern ungentle hands  
                  Hath lopped and hewed and made thy body bare  
                  Of her two branches, those sweet ornaments  
                  Whose circling shadows kings have sought to sleep in  
                  And might not gain so great a happiness  
                  As half thy love. Why dost not speak to me?  
                  [*Lavinia opens her mouth.*]  
                  Alas, a crimson river of warm blood,  
                  Like to a bubbling fountain stirred with wind,  
                  Doth rise and fall between thy rosed lips,  
                  Coming and going with thy honey breath.  
                  But sure some Tereus hath deflowered thee  
                  And, lest thou shouldst detect him, cut thy tongue [...]  
                  O, had the monster seen those lily hands  
                  Tremble like aspen leaves upon a lute,

---

<sup>15</sup> Marco: Aquí hay arena llana; guía esto, si es que puedes./ igual que lo hice yo, cuando escribí mi nombre/ sin ayuda de mano alguna en absoluto./ ¡Maldito el corazón que nos forzó a este medio!/ Buena sobrina, escribe y expón aquí por fin/ lo que Dios quiere ver para que haya venganza./ Guíe el cielo tu pluma para imprimir tus penas./ así de los traidores y la verdad sabremos. (*Ella toma el bastón con la boca, y lo guía con los muñones, y escribe*).

<sup>16</sup> El inmenso horror del evento, la delicadeza evocada en su manejo. Los amantes brazos y el hacha sangrienta, los dedos trémulos y el súbito cuchillo, la lengua cantante y la lengua arrancada, el babeante Cerbero y el poeta Tracio (recordémosle igualmente mutilado), el monstruo y la doncella; estas imágenes complementarias de hacer y (*done-to*), de acción y emoción, mundo externo e interno, son utilizados como temas esenciales para nuestra comprensión del significado de la vida como se representa.

And make the silken strings delight to kiss them,  
He would not then have touched them for his life.  
Or had he heard the heavenly harmony  
Which that sweet tongue hath made,  
He would have dropped his knife and fell asleep,  
As Cerberus at the Thracian poet's feet (Shakespeare, *Titus*

*Andronicus*, 2001: 1137: II,4, vv. 16-51).<sup>17</sup>

Este lenguaje que nosotros hemos recibido a través de la página, fue primero palabra hablada y contiene un poder mágico, extraño incluso; según Władysław Tatarkiewicz se debe al poder seductor que la palabra hablada tiene sobre el espectador (Tatarkiewicz, 2008: 126). Ese lenguaje, que es además poesía dramática, se percibe como un sueño que aterrera pero del que uno no puede irse sin presenciar la conclusión del mismo, siendo, como dice Hunter, una obra que apunta al teatro de la crueldad: “The wildly unnaturalistic costuming, the slow and reverential movements by which the mutilated limbs were raised aloft in their reliquaries-these effects made the scene a high point of 'cruel' theatre *a la Artaud*. [...]” (Hunter, 1997: 91)<sup>18</sup>.

Según Hunter, “Here, as elsewhere in the play, the characters seem to be absorbed into a rule-ordered mode of behaviour; but the nature of the rule is never exposed” (Hunter, 1997: 91)<sup>19</sup>. El comportamiento de los personajes es parte de una naturaleza específica, que nunca se nos muestra, sin embargo, considero que se trata más de la cruel conducta humana, sin disfraces, esto es lo que extraña, tanto en el lenguaje como en el comportamiento de los personajes.

Retomando el capítulo anterior quiero recordar que este género de tragedia deviene también de Séneca, con su exótica retórica; como lo son los discursos de Marco Andrónico que es miembro del senado. Los círculos de venganza: Tamora vengando a su hijo y Tito

---

<sup>17</sup> Marco: [...] Habla, gentil sobrina, ¿qué duras manos crueles/ han tronchado y cortado, dejado desprovisto/ a tu cuerpo de ramas, sus dulces ornamentos, / en cuyas curvas sombras quisieron dormir reyes, / sin poder alcanzar felicidad tan grande/ como medir amor tuyo? ¿por qué no me hablas? Ay, / un río carmesí de sangre tibia, como / una fuente que bulle movida por el viento, / sube y cae entre medio de tus labios de rosa, yendo y viniendo así con tu aliento de miel. / Seguro algún Tereo consiguió desflorararte, / y te corto la lengua por no ser delatado [...] Ah, de haber visto el monstruo tales manos de lirio/ temblar como hojas de álamo sobre un laúd, y dar/ a las sedosas cuerdas el placer de besarlas, / jamás él las habría tocado, por su vida./ Ah, si él hubiera oído la armonía celeste / que esa lengua dulcísima sabía producir, / soltaba su puñal y caía dormido/ como a los pies del tracio poeta el can Cerbero.

<sup>18</sup> “El vestuario salvaje y antinatural, así como los movimientos lentos y revenenciales con los que los miembros mutilados se exhibían en sus relicarios, eran los efectos que hacían de la escena llegar al punto de ‘cruel’ teatro *a la Artaud*.”

<sup>19</sup> “Aquí, como en cualquier parte de la obra, los personajes parecen haber sido absorbidos dentro de un modo de comportamiento guiado por leyes, pese a que nunca se expone la naturaleza de dichas leyes.”

vengando a su hija. La crudeza con la que se muestran los horrores; el general romano se corta la mano a la vista del público, mientras Aarón se regocija de esto y le entrega a cambio las cabezas de sus hijos:

MESSENGER Worthy Andronicus, ill art thou repaid  
For that good hand thou sent'st the emperor.  
Here are the heads of thy tow noble sons,  
And here's thy hand in scorn to thee sent back (...)  
*Sets down heads and hand, exit. [...]*  
TITUS Come, brother, take a head,  
And in this hand the other will I bear.  
And, Lavinia, thou shalt be employed:  
Bear thou my hand, sweet wench, between thy teeth. (Shakespeare, *Titus Andronicus*, 2001: 1140: III, 1, vv. 235-238, 280-283)<sup>20</sup>.

Esta obra dirige al espectador a un choque de emociones, puesto que trata relaciones humanas llevadas a un estado límite aparentemente sin reglas o leyes capaces de ayudar a los personajes. La crueldad, que raya en la saña contra Tito y su familia, cae en lo ridículo, generando un doble mensaje: piedad y mofa ante las desgracias de los Andrónico. Esto permanece así hasta que Tito logra vengarse, generando así una sensación de paz.

En el siguiente apartado veremos cómo funcionaba este texto en la época que fue escrita, así encontraré los elementos necesarios para la realización de un montaje que retome la estética isabelina como base de mi propia estética.

---

<sup>20</sup> Mensajero: Oh, dignísimo Andrónico, mal se te ha compensado/ por esta buena mano que al soberano enviaste. /Aquí están las cabezas de tus dos nobles hijos, / y aquí tu mano, enviada de vuelta con desprecio. (...) [*deja las cabezas y la mano,] sale*. Pablo Ingberg soló traduce: sale. La indicación entre corchetes es mi propia traducción al texto en inglés.

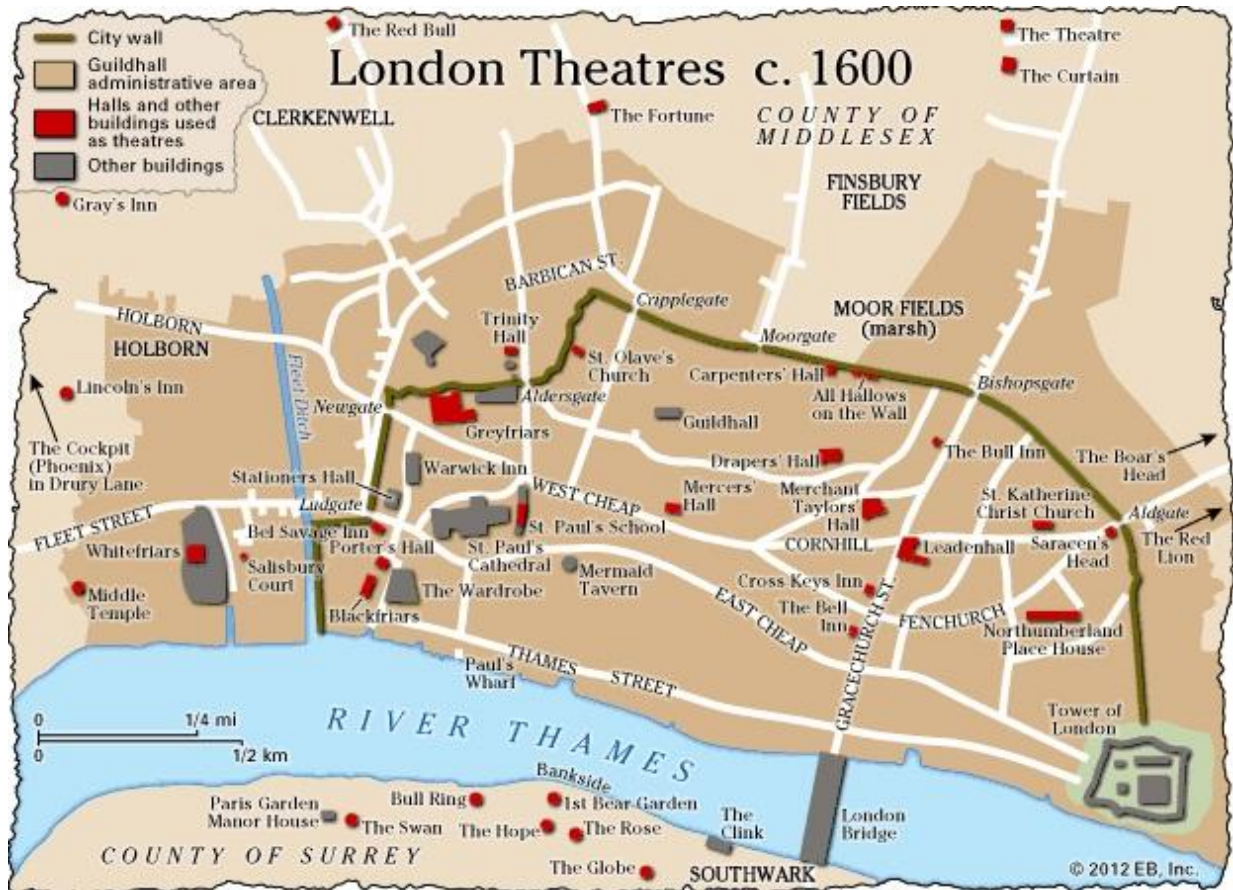
Tito: Hermano, ven, toma una cabeza, / y yo con esta mano la otra voy a llevar; / Lavinia, tú serás empleada en estas armas; / Lleva mi mano, dulce muchacha, entre tus dientes.

### 1.3 La representación en la época isabelina.

Debido a que este tema puede resultar exhaustivo, me limitaré a tratar las características principales del espacio, los actores, la actuación y el público.

Las obras de teatro tenían cabida en diferentes espacios: circos, posadas, conventos y edificios teatrales, estos últimos son los que interesan para los fines de esta investigación. Ya que en estos espacios se representaron las primeras obras de Shakespeare al igual que las de Kyd o Marlowe.

Los edificios teatrales se encontraban fuera de las murallas de la ciudad de Londres o bien en a lo largo de Bankside, al lado sur del río Támesis, como se puede apreciar en la imagen siguiente,<sup>21</sup> Los edificios en rojo eran usados para representaciones teatrales.



Algunos de los teatros como el "Rose" estaban contruidos a un lado de burdeles, rodeados de posadas y tabernas, otros, como el "Hope", además de ofrecer obras de teatro, alternaban

<sup>21</sup> Mapa tomado de la: Encyclopaedia Britannica's guide to Shakespeare <http://www.britannica.com/shakespeare/art-2974>. Consultado en enero de 2013.

peleas de gallos, perros y osos, era entonces Southwark un centro de espectáculos legales e ilegales, según explica Frank Kermode:

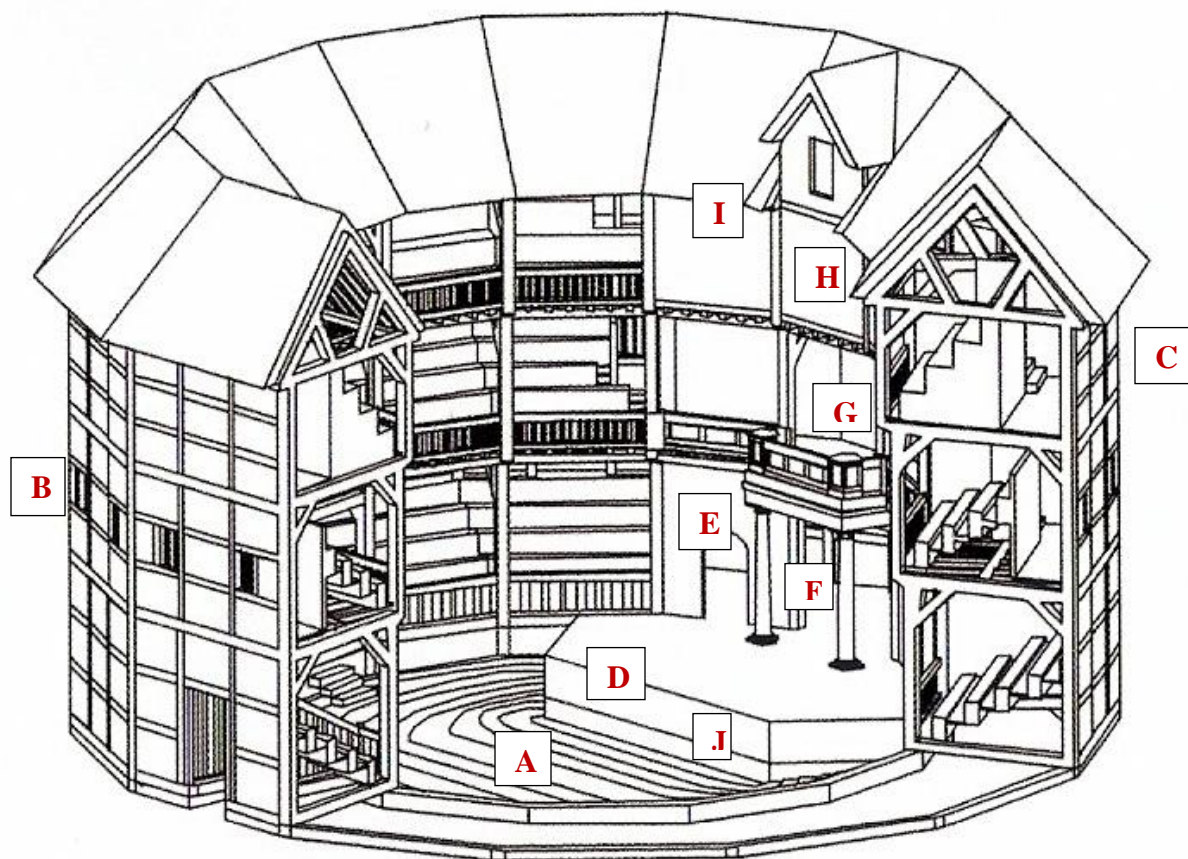
Podemos suponer que los teatros, aunque grandes y espaciosos, al ser lugares de reunión de aprendices y estudiantes de derecho aparte de personas más espléndidas, eran ruidosos y malolientes y solían ser escenario de peleas, como las posadas y burdeles que tenían al lado (...) Por todos lados habían jugadores de cartas, dados, timadores y prestamistas, chicos chillones y chicas chillonas (Kermode, 2005: 40).

Cabe agregar que los leprosos eran trasladados a Southwark, del mismo lado del Támesis en que se encontraban los teatros, porque las autoridades lo consideraban el “vertedero de residuos morales” (Kermode, 2005: 124). Bajo estas condiciones sociales y geográficas se construyeron los edificios teatrales, con características semejantes como los materiales, y sus respectivas particularidades, como el tamaño y la forma.

### *Espacio*

Algunas de las características generales de estas construcciones era el material con que estaban hechos, y la causa de que no existan más es que eran de madera con techos de paja, aunque algunos tenían base de ladrillo (Rizzo, 2010). La forma podía o bien ser poligonal o circular; tanto las medidas del escenario como el cupo dependían de cada edificio.

Tenían un patio central descubierto, donde parte de la audiencia se mantenía de pie para ver la obra<sup>A</sup>. Este patio estaba rodeado por tres niveles de galerías cubiertas, allí el público pagaba un precio más elevado con derecho a un asiento<sup>B</sup>. Una pequeña parte de las galerías incluían la *tiring-house*<sup>C</sup>, un equivalente al actual camerino y sala de descanso para los actores (Grazia y Well, 2001: 99). El escenario era una larga plataforma<sup>D</sup> a la altura del pecho, salía de la *tiring-house* al centro del patio aproximadamente 9 metros, a lo largo de esta plataforma se podían abrir trampillas. Había dos puertas<sup>E</sup> al fondo del escenario principal, entre ellas se encontraba una habitación cubierta con cortinas<sup>F</sup>, donde se podía representar una escena “interior”: una cueva o un estudio por ejemplo. Arriba de este escenario interno se encontraba un balcón<sup>G</sup>, en algunos casos con ventanas a los lados, podía ser usado para las escenas de alcoba, o torre del castillo. El tercer piso de la galería era el espacio para los músicos<sup>H</sup>, compartido en ocasiones con los actores. Entre el techo y este último piso, se colocaban telones con dibujos simbolizando el paraíso<sup>I</sup>, de igual manera la base de la plataforma (escenario principal) simbolizaba el infierno<sup>J</sup> (Ford, 1956: 66-68).



Sketch de reconstrucción del Rose Theatre de 1999. Extraída de: Catherine M S Alexander. *Shakespeare: the life, the Works, the treasures*. New York. Simon & Schuster. 2006. p.16.

### *The Rose Theatre*

El teatro en que se representó *Tito Andrónico* por primera vez (1593–94) fue el “Rose Theatre” que se encontraba en Londres, al sur del río Támesis; era un polígono de 14 lados (Ford, 2005: 115), estaba hecho de madera con yeso y cimientos de ladrillo. Funcionó de 1587 a 1605 a cargo de Philip Henslowe y John Cholmley. En 1989 se encontraron las ruinas de lo que fue el “Rose Theatre”, después de realizar excavaciones e investigaciones hallaron las medidas aproximadas que tuvo este edificio: 21 metros de diámetro con capacidad para 2, 200 personas.<sup>22</sup> Mientras que su escenario tuvo forma trapezoidal y una profundidad aproximada de 5 metros.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> John, Morrill S., *Rose Theatre*, (DE 29 de noviembre de 2010, <http://www.britannica.com/shakespeare/article-9064093>).

El escenario principal tenía dos puertas (de entrada y salida para actores), del lado del *tiring-house* estaba la zona de las galerías donde se representaban escenas de balcón, o bien se situaban personajes importantes. La existencia de esta galera funcionaba también como techo para los actores en caso de lluvia, y se sostenía por un par de columnas que se incluían en la manera de dividir el espacio, o bien como recurso escenográfico. Al ser el “Rose Theatre” uno de los teatros más pequeños, debió cerrar por la competencia del entonces recién creado “Globe” en 1605, que fue un teatro de mayor capacidad y en el que más adelante se presentaría Shakespeare con la compañía “Lord Chamberlain's Men.”



Fotografía de las excavaciones del “Rose Theatre”, 1989. Extraída de: Catherine M S Alexander. *Shakespeare: the life, the Works, the treasures*. New York. Simon & Schuster. 2006. p.16.

### *Escenografía*

En cuanto a las puestas en escena, dentro de los teatros antes mencionados, no se hacía uso de escenografías o decorados, puesto que todo se daba por convenciones, por ejemplo; la presencia de un trono los colocaba dentro del palacio, mientras unos arbustos darían a entender que se trataba de un bosque. La ausencia de objetos o decorados era subsanado por el texto dramático, las didascálicas, en el diálogo se mencionaba el espacio donde se ubicaban.

En *Tito Andrónico*, las acotaciones nos dicen cómo es el espacio físico al que llegan los

---

<sup>23</sup> “At the rear angles of the galleries defined its limits, so the entire platform was trapezoidal, and its maximum depth was about 17 feet (5m). This was the stage on which Marlowe’s plays were first presented, as well as several Shakespeare’s earliest plays, the *Henry VI* series and *Titus Andronicus* among them; Shakespeare himself probably acted in the theatre in the early 1590s” (Grazia, 2001: 101).

actores/ personajes: “Flourish. Enter the Tribunes including MARCUS Andronicus and Senators aloft. And then enter below SATURNINUS and his followers at one door, and BASSIANUS and his followers at the other, with drums and colours” (I, 1)<sup>24</sup>. Aquí se describen 3 entradas; arriba (segundo piso de las galerías, donde se encuentra el balcón) entran los tribunos y senadores, después entran abajo por las puertas laterales los herederos a la corona, con sus respectivos seguidores, ambas puertas en el escenario principal y a la misma altura. Esto nos ayuda a conocer como era físicamente el espacio o edificio teatral; y es una convención que establece la condición social de los personajes al ojo del espectador. Ya conociendo las jerarquías físicamente establecidas Saturninus, nos sitúa en Roma, sin necesidad de armar una gran escenografía, simplemente menciona el sitio en que está, apoyándose, claro está, en la retórica:

SATURNINUS noble patricians, patrons on my right,  
 Defend the justice of my cause with arms.  
 And countrymen, my loving followers,  
 Plead my successive title with your swords.  
 I am his first-born son that was the last  
 That wore the imperial diadem of **Rome**:  
 Then let my father’s honours live in me,  
 Nor wrong mine age with this indignity (Shakespeare, *Titus Andronicus*, 2001:  
 1127: I, 1; vv. 1-8).<sup>25</sup>

Otro ejemplo de esta convención de espacio a través de la palabra lo encontramos en el segundo acto, durante la segunda escena:

BASSIANUS who have we here? **Rome’s** royal empress,  
 Unfurnished of her well-beseeming troop?  
 Or is it Dian, habited like her,  
 Who hath abandoned her holy groves  
 To see the general hunting **in this forest**? (Shakespeare, *Titus Andronicus*,  
 2001:1134: II, 2; vv. 55-59).<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Toque de trompetas. Entran los tribunos y senadores arriba; y luego entran [abajo] Saturnino y sus seguidores por una puerta, y Basiano y sus seguidores por la otra con tambores y estandartes.

<sup>25</sup> Saturnino: Nobles patricios que protegéis mis derechos, / defended la justicia de mi causa con armas, / y compatriotas, mis amantes seguidores, / alegad con la espada que soy el sucesor./ yo soy el primogénito de quien ha sido el último/ en llevar la diadema del imperio de Roma; / los honores paternos dejad vivir en mí, / y no agraviéis mis años indignamente así.

<sup>26</sup> Basiano: ¿a quién vemos aquí? La emperatriz de Roma, / desprovista de su brillante comitiva. /¿o será acaso Diana, que se vistió como ella, / y resolvió dejar sus florestas sagradas / para ver la gran caza que hay hoy en este bosque?



Sin embargo, las convenciones no se limitaban al discurso, seguramente las columnas del escenario sirvieron como árboles de este bosque, en la imaginación del público. Se agregaban además sonidos, como los cuernos de caza:

TITUS the hunt is up, the morn is bright and grey,  
The fields are fragrant and the woods are green.  
Uncouple here, and let us make a bay  
And wake the emperor and his lovely bride,  
And rouse the prince, and ring a hunter's peal,  
That all the court may echo with the noise. [...]  
*Here a cry of hounds, and wind horns in a peal* (Shakespeare, *Titus Andronicus*,  
2001:1134: II, 1; vv. 1-6)<sup>27</sup>.

En este parlamento Tito describe el lugar donde se encuentran: un bosque; la hora del día: temprano en la mañana pues no han despertado aún los príncipes; y la actividad que preparan: la cacería. Además agrega el dramaturgo la indicación del sonido de cuernos de caza y ladrido de perros, llenando los oídos del público con las indicaciones de lo que han de imaginar, para seguir la historia.

A lo largo de toda la obra se pueden encontrar estas pistas o indicaciones de espacio, que guían tanto al espectador como al actor:

MARCUS kinsmen, **shoot** all your shafts **into the court**;  
We will afflict the emperor in his pride. (Shakespeare, *Titus Andronicus*,  
2001:1145: IV, 3; vv. 62-63)<sup>28</sup>.

Marco da la indicación de disparar al interior de la corte, por lo tanto ellos están afuera, seguramente en una representación en el "Rose Theatre" habrían lanzado las flechas al balcón, haciendo uso de las convenciones espaciales.

Estos espacios son instrumentos escénicos para guiar ojo y oído del público, y sirven también al actor como instrumentos para que este desarrolle su trabajo.

### *Los actores y la actuación*

Los londinenses, durante el reinado de Elizabeth I, vivían en un estado permanente de alerta, pues según explica Frank Kermode, las calles estaban repletas de gente, lo que

---

<sup>27</sup> Tito: La caza está en acción, el alba clara y gris/ los campos olorosos y los boques muy verdes. / Aquí desenganchemos y hagámoslos ladrar,/ así el emperador y su novia despiertan/ y se levanta el príncipe, y a cazar se convoca,/ de modo que la corte se haga toda eco al ruido. [...] *ladrado de lebreles y llamado de cuernos*.

<sup>28</sup> Marco: parientes, disparad los dados a la corte, /así al emperador le heriremos el orgullo.

generaba constantes disturbios y peleas; los hombres portaban espadas y otros con mayor capacidad económica añadían las pistolas a su armamento. La gran mayoría de los actores habitaban los distritos teatrales (que como describí antes se encontraban en lo que ahora llamaríamos “zona roja” de Londres), tenían fama de estar siempre entre mujeres de mala reputación y contribuir al crimen callejero, como el dramaturgo Ben Jonson que mató al actor Gabriel Spencer en un duelo ilegal (Kermode, 2005: 39).

Los intérpretes en tiempos de Shakespeare provenían de familias de actores, o bien se iban incorporando a las compañías. Algunos tenían contrato firmado, mientras otros simplemente se comprometían con el trabajo de equipo. Los papeles femeninos debían ser interpretados por los miembros más jóvenes de las compañías, ya que las mujeres tenían prohibido actuar. Las obras se componían de muchos personajes por lo que una persona interpretaba múltiples papeles además en cada teatro debían presentarse diversas obras para mantener satisfecho al público que acudía constantemente al teatro, así que debían memorizar más de un rol por obra, y más de una obra por periodo, como explica Grazia:

Thomas Platter, who described it as having ‘about fifteen characters [*personen*]’. There are more than twice that number of speaking parts in the play, so Platter’s estimate is likely to be of the number of players: the ten actors involved in Jonson’s play, two boys playing the roles of Calphurnia and Portia, and a number of journeyman actors hired to swell the scenes of crowds and armies. Even so, those actors not playing the parts of leading characters who appear through much of the play- Caesar, Mark Antony, Brutus, and Cassius- would have been required to take more than one part. Many actors would have had to cope not only with learning different sets of lines, but timing their costume changes within the tiring house, so as to present physically differentiated characters on stage.

The learning of lines was a constant task. To satisfy a public which went to the theatre relatively regularly the actors needed to present new productions at suitably frequent intervals (Grazia, 2001: 106)<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Si bien Thomas Platter lo describió como tener cerca de quince personajes en escena (*personen*), el número de aquellos que tienen un diálogo es más del doble, por lo cual el estimado de Platter debió referirse al número de actores involucrados: los diez actores de la obra de Jonson, dos jóvenes con los papeles de Calphurnia y Portia, y una cantidad de extras contratados para acrecentar las escenas de multitudes y ejércitos. A pesar de ello, muchos de los actores que no llevaban el rol de personajes principales que aparecieran en muchas escenas de la obra, Cesar, Marco Antonio, Bruto y Cassio, debieron haber tomado más de un papel. Muchos actores debieron arreglarselas para aprender no sólo diálogos de distintos personajes, sino también sincronizar su cambio de vestuario tras bambalinas para poder representar distintos personajes en el escenario.

Es difícil saber a ciencia cierta cómo era la actuación (puesto que no tenemos registros directos como los videos), sin embargo, existen algunos estudios basados principalmente en crónicas, algunas claves como las que Shakespeare dejó en *Hamlet*<sup>30</sup>, los periódicos de la época, epitafios, y algunos otros escritos de los que podemos concluir que la actuación se debía adecuar al estilo y género de la obra, a pesar de que algunas pudieran contener variedad de estilos: “[...] the style of a text determined the style of the playing, and still does so. Moreover, many Shakespeare texts have a great range of styles, and the acting must adjust itself accordingly” (Grazia, 2001: 108)<sup>31</sup>. Y el estilo de actuación fue cambiando tan rápido como los textos mismos:

Acting styles were changing in Shakespeare’s day also, probably more rapidly than today. The rhetorical brio appropriate to delivering the grandiloquent lines of Marlowe and Kyd was the subject of mockery ten years later. Ensign Pistol, in 2 *Henry IV*, is in love with the sweeping gestures, both verbal and physical, of a theatrical style that by 1598 could be counted on to look and sound amusingly out of date (Grazia, 2001: 108)<sup>32</sup>.

Kermode (coincidiendo con John Astington) advierte que el estilo de actuación adecuado para *Tito Andrónico* debió ser más expresivo y más enfático del que se habría usado para obras posteriores a 1604.

---

Para satisfacer a un público que asistía al teatro con relativa frecuencia, los actores necesitaban presentar nuevas producciones en un intervalo adecuado, por lo que memorizar los diálogos se trataba de una tarea constante.

<sup>30</sup> HAMLET: Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue; but if you mouth it as many of your players do, I had as lief the town-crier spoke my lines. Nor do not saw the too much with your hand, thus, but use all gently; for in the very torrent, tempest, and, as U may say, whirlwind of your passion, you must acquire and beget a temperance that give it smoothness. O, it offends me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very tags, to split the ears of the groundlings, who for the most part are capable of nothing but inexplicable dumb-shows and noise (Shakespeare, *Hamlet*, 2001: 310: III, 2, vv. 1-13).

Hamlet. Recita el parlamento, te lo ruego, como te lo pronuncié yo con agilidad de la lengua; pero si lo vociferas, me parecería como si hubiese pronunciado las líneas el pregonero. Tampoco cortes demadado el aire con las manos así, sino hazlo todo con suavidad; pues en el mismo torrente, tempestad y (podría yo decir) torbellino de la pasión, debes conseguir y tener una templanza que les dé suavidad. Ay, me duele hasta el alma oír a un robusto individuo con peluca hacer pedazos una pasión, dejarla en verdaderos jirones para romperle los oídos al vulgo del corral que (en su mayor parte) no atiende a nada salvo a las pantomimas inexplicables y al ruido.

<sup>31</sup> (...) el estilo de un texto determinaba, y aun lo hace, el estilo de la representación. Además de que muchos de los textos de Shakespeare tienen un rango muy amplio de estilos, a los que el actor debe adecuarse en consecuencia.

<sup>32</sup> Los estilos de actuación también cambiaban en la época de Shakespeare, probablemente aún más rápido que hoy en día. El apropiado brío retórico con que se enuncian las grandilocuentes líneas de Marlowe y Kyd, era objeto de burlas diez años después. En la segunda parte de Enrique IV, Ensign Pistol está enamorado de los amplios gestos, tanto físicos como verbales, de un estilo teatral que para 1598, podría calificarse de lucir y sonar, asombrosamente fuera de época.

La forma de actuación debía estar sujeta al ritmo y rima de los versos: “Elizabethan actors no doubt dealt with the rhythms of dramatic verse more readily than their modern counterparts, since poetry was a chief medium of the contemporary theatre, as it no longer is” (Grazia, 2001: 108)<sup>33</sup>. El uso del verso nos lleva a un entrenamiento vocal, específico y necesario, desde una edad temprana. Por las condiciones sociales este entrenamiento lo adquirirían los niños al acudir al coro de la iglesia, más adelante algunos podrían integrarse a alguna de las compañías teatrales (Grazia, 2001: 108). Asimismo Joseph Bertram explica como en las escuelas de gramática se les enseñaba a “pronunciar” de tal manera que fueran capaces de exteriorizar tanto las ideas como las emociones presentes en un texto. Requerían para ello un largo entrenamiento para lograr el control de cada parte de la respiración, la voz, el rostro y todos los gestos corporales que podían registrar. Tenían así una preparación actoral desde temprana edad<sup>34</sup>, que incluía cuerpo<sup>35</sup> y voz. Con eso sólo necesitaban “pronunciar” el texto correctamente, haciendo gala de sus técnicas vocales y gestuales, para que el personaje a interpretar se manifestará automáticamente (Ford, 1956: 152-157). A esto quiero añadir que, según Astington, existía un código gestual:

The word ‘action’ is also crucial to the most famous dramatic discussion of temporary acting, Hamlet’s comments to the players (*Hamlet* 3.2). Although some modern commentators have suggested that Shakespeare’s fellows had a coded repertoire of hand and arm gestures with specific meanings, Hamlet tells the players not to ‘saw the air to much’ with their hands, and modern experience in the new Globe shows that small gestures and facial expressions can be seen quite well at a distance. It is also clear that [...] the face was expected to be the actor’s chief visual medium of communication, in both comedy and tragedy. [...] an elegy written after the death of the great Richard Burbage in 1619 speaks of his acting the part of a lover ‘with so true an eye’, allowing the audience to read the emotional register of the character through his gaze (Grazia, 2001: 109)<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> Sin duda los actores Isabelinos podían ocuparse de los ritmos del verso dramático con mucha mayor facilidad que sus contrapartes modernas, la poesía en ese entonces era el medio principal del teatro contemporáneo, cosa que no ocurre ahora

<sup>34</sup> Esta preparación escolar trajo como consecuencia las compañías de niños actores. Tenían una tradición académica, un propósito educativo y sólo daban funciones en los teatros privados (cerrados), estas compañías se desintegraban aun antes de que los chicos llegarán a la madurez, y me imagino que algunos de ellos se unían a las compañías de adultos.

<sup>35</sup> Los actores, dice Kermode, no sólo eran retóricos magistrales, también debían ser buenos bailarines y esgrimistas.

<sup>36</sup>La palabra “acción” también es crucial para una de las más famosas discusiones dramáticas de la actuación contemporánea, los comentarios de Hamlet a los actores, (*Hamlet* 3.2). Aunque algunos estudiosos sugieren que los compañeros de Shakespeare tenían un repertorio de gestos, tanto de manos como brazos, con significados en

Entonces la actuación dependía de la palabra, y los actores se apoyaban en las convenciones de espacio, la música, los objetos de utilería que tenían a su disposición y los vestuarios que heredaban de los nobles y patrocinadores de sus compañías. Para dar gusto a una gran variedad de público.

### *El público*

Todo lo antes descrito tenía un único propósito: agradar y complacer al público. Esta tarea no era nada sencilla. Para empezar el ambiente en los teatros públicos (abiertos), como describí antes, debió ser ruidoso y maloliente, pues estos edificios no tenían servicios, además dentro del teatro se vendían frutos secos, tabaco (que se fumaba en pipa de arcilla) y cerveza embotellada. Kermode nos recuerda que a los teatros acudía público de clase alta y baja, no existía por tanto un tipo homogéneo de espectadores, sin embargo todos estaban acostumbrados a presenciar las ejecuciones de Tyburn<sup>37</sup>, las exhibiciones del poder Real y toda la gama de espectáculos que Southwark ofrecía: “la afición isabelina al teatro formaba parte de la afición a otros espectáculos públicos, como la esgrima, las luchas de perros contra osos y las peleas de gallos [.....] Los espectáculos eran una parte fundamental de la vida cotidiana: unos solemnes, otros cómicos” (Kermode, 2005: 123-124). Por ende el público de ambas clases sociales, disfrutaba igual de una comedia que una tragedia.

El espectador isabelino, a diferencia del contemporáneo, estaba más acostumbrado a la palabra oral, que la escrita, a ver una representación, antes que leer la obra. Seguramente como consecuencia de la formación básica que adquirió de los sermones y discursos públicos formalizados, pues no todos tenían derecho de asistir a las escuelas de gramática (Kermode, 2005: 76).

---

específico, Hamlet le pide a los actores que no “Corten demasiado el aire” con sus manos; y una experiencia moderna con los espectáculos del nuevo Globo, demuestra que los gestos sutiles y las expresiones faciales pueden ser vistas con claridad a la distancia. También es claro que... se esperaba que el rostro fuera el medio principal de comunicación del actor, tanto en la comedia como en la tragedia... una elegía escrita en 1619, después de la muerte del gran Richard Burbage, describe su actuación del papel del amante “con una gran sinceridad en sus ojos”, permitiéndoles a la audiencia leer el registro emocional del personaje a través de su mirada.

<sup>37</sup> Tyburn fue una pequeña aldea al norte del Támesis, allí se llevaban a cabo las ejecuciones; alrededor de la horca existían galerías para el público. Dejaron de realizarse en Tyburn durante el siglo XVIII. "Tyburn." *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online.* Encyclopædia Britannica Inc., 2013. Web. 27 Feb. 2013. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/611431/Tyburn>>.

Es evidente, dice Astington, que el teatro isabelino requería que el espectador estuviese dispuesto a escuchar e imaginar todo lo que el dramaturgo había escrito para ser representado, y que no podría presenciar más que en el teatro (Ford, 1956: 149 y 161). Esto debería ser lo habitual en todo hecho escénico, sin embargo nuestro público ya no está acostumbrado a escuchar ni a imaginar; el público al que me dirigiré es mucho más visual, sustituye las ideas por imágenes como dice Vargas Llosa (Vargas, 2012: 38), ahondaré sobre este punto llegando a la propuesta escénica. Baste por ahora distinguir que tanto el público para el que fueron escritas y escenificadas estas obras, como las peculiaridades de la época, tuvieron determinadas cualidades, mientras nuestro espectador y propuesta tendrán otras.

### 1.3.1 Los signos de Kowzan en *Tito Andrónico*.

Usaré la división de signos que hace Tadeusz Kowzan para organizar los diferentes aspectos estéticos que necesitaré en la realización del montaje escénico de la obra *Tito Andrónico*.

Kowzan en su *Introducción a la semiología del arte del espectáculo* estudia los signos<sup>38</sup>, y significados, presentes en las artes escénicas (teatro y ópera, principalmente). Dividiendo los signos en 13 categorías o grupos con los cuales uno puede analizar o bien planear una puesta en escena, pues afirma: “En una representación teatral todo se convierte en signo [.....] Prácticamente, no hay sistema de significación ni existe signo alguno que no pueda ser utilizado en el espectáculo teatral” (Kowzan, 1969: 16).

Los signos, dice Kowzan se dividen en naturales y artificiales, siendo los primeros aquellos que tienen una relación de la cosa con la naturaleza, mientras los segundos dependen de una decisión voluntaria y colectiva, son creados por el hombre para comunicar algo. Por lo tanto los signos que analizaré son en principio artificiales, (aunque no todos lo sean, ya que varios de éstos nacen de un signo natural, que por el uso y alteraciones que tiene se hace artificial)<sup>39</sup>. En palabras del semiólogo: “Todos los signos de los que se sirve el arte teatral pertenecen a la categoría de signos artificiales. Son signos artificiales por excelencia. Resultan de un proceso voluntario, se crean con frecuencia con premeditación, y tienen como fin la comunicación inmediata. No resulta sorprendente en un arte que no puede existir sin público” (Kowzan, 1969: 20). Kowzan desarrolla y describe 13 signos: la palabra, el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el traje, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música y el sonido.

Analizaré únicamente 7 de estos signos, pues son los que encontré en el texto dramático, usando el contexto en el que se escribió la obra y las convenciones entonces existentes. No propondré aún nada del montaje que pretendo realizar, ya que para ello se requiere primero analizar el cabaret.

---

<sup>38</sup> Entiéndase signo como lo define la Real Academia de la Lengua: “Objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro.”

<sup>39</sup> Los medios y las técnicas del teatro se encuentran muy enraizados en la vida como para que los signos naturales puedan ser totalmente eliminados (Kowzan, 1969: 21).

## 1. La palabra.

La palabra está relacionada con otros sistemas de signos, por lo tanto varía de acuerdo al género dramático, la moda literaria y el estilo en que se monta (Kowzan, 1969: 22). En el caso del teatro isabelino la palabra adquiere un significado primordial, ya que sin ésta no hay acción, luego en *Tito Andrónico* cobra aún más importancia, ya que Lavinia pierde su capacidad para comunicarse mediante la palabra hablada y debe valerse de la literatura (palabra escrita). El género conforme a la época es tragedia, mientras que la moda imperante bajo la cual fue escrita es la tragedia de sangre. Otra peculiaridad de ésta y todas las obras de Shakespeare es la métrica con la que están escritas sus obras: el pentámetro yámbico, que guía la respiración del actor, por ende marca el ritmo, significado y emoción de las palabras (Rodenburg, 2004: 84).

## 2. El tono

“Lo que llamamos aquí el tono (cuyo instrumento es la voz del actor), comprende elementos tales como la entonación, el ritmo, la velocidad, la intensidad. La entonación sobre todo, valiéndose de la altura de los sonidos y su timbre, y a través de toda una suerte de modulaciones, crea los más variados signos” (Kowzan, 1969: 24). Como éste se da con el trabajo del actor, es difícil imaginar cómo era en tiempos de Shakespeare. Podemos imaginar que el volumen debía ser elevado, para que se escuchase en todo el recinto. Pero es casi imposible saber a ciencia cierta cuáles eran las inflexiones que cada actor daba al personaje.

## 3. La mímica del rostro

Lavinia en el segundo acto, escena tercera, es despojada de lengua y manos, por lo que la actriz o actor que haya interpretado este personaje, debe valerse de la mímica del rostro para, como dice Kowzan, suplantar la palabra: las distintas mímicas del rostro “hacen más expresiva, más significativa, la palabra que acompañan, aunque también ocurre que pueden atenuar o contradecir los signos lingüísticos. Los signos musculares del rostro adquieren un valor expresivo tan grande que a veces llegan a sustituir incluso con éxito, a la palabra” (Kowzan, 1969:25).

## 4. El gesto

Como mencioné en el apartado de teatro isabelino, se tienen algunas notas de la época donde se describe cómo era a grandes rasgos la actuación de ciertos actores. De igual manera en



*Hamlet* con el consejo que da a los cómicos, cuando pide que el gesto corresponda a la palabra y la palabra a la acción. Pues bien, el gesto, como signo en el teatro, es el segundo más desarrollado justo después de la palabra hablada y escrita.

Los gestos, como leímos en el fragmento de *Hamlet*, en el teatro isabelino eran forzados, usados para remarcar lo que se estaba diciendo, sin embargo no era eso lo que Shakespeare buscaba para la interpretación de sus obras. Este pasaje de Kowzan nos ilustra sobre los tipos de gestos que podemos encontrar y que sería deseable exploremos en las puestas en escena: “los signos gestuales comprenden varias categorías. Los hay que acompañan a la palabra, o que la sustituyen, que reemplazan un elemento del decorado, [...] traje [...] accesorios [...] gestos que expresan un sentimiento, una emoción, etc” (Kowzan, 1969: 25).

#### 5. Movimiento escénico del actor

El desplazamiento del actor en el espacio, así como su posición en el mismo, está en parte determinado por el texto no obstante es el director quien decidirá durante el montaje cuáles serán los espacios habitados por cada uno de sus actores (personajes). En *Tito Andrónico*, son pocas las notas que tenemos del actor en cuanto al desplazamiento, pero sí hay acotaciones que indican entrada y salida de personajes, de igual forma se indican, en algunos casos donde se colocaran los personajes.

Como ejemplo retomaré la acotación del primer acto: “Enter the Tribunes including MARCUS Andronicus and Senators aloft. And then enter below SATURNINUS and his followers at one door, and BASSIANUS and his followers at the other, with drums and colours.” (Shakespeare, *Titus Andronicus*, 2001:1127:I,1).<sup>40</sup> En cuanto al movimiento, de las pocas acotaciones, tenemos: “Enter messenger with two heads and a hand [*Titus and Lavinia may rise here*]” (Shakespeare, *Titus Andronicus*, 2001: 1140: III, 1).<sup>41</sup>

#### 6. El vestuario

Como mencioné en el inicio del capítulo, el teatro isabelino se llenaba de esplendor con los vestuarios, ya que con éstos se determinaba desde la jerarquía del personaje hasta su sexo.

---

<sup>40</sup>Toque de trompetas. Entran los tribunos y senadores arriba; luego entran [abajo] Saturnino y sus seguidores por una puerta, y Basiano y sus seguidores por la otra, con tambores y estandartes.

<sup>41</sup> Entra un mensajero con dos cabezas y una mano.

Además buscaban un acercamiento a la época que estaban tratando en la obra, era una herramienta importante para el desarrollo de la puesta en escena.

Kowzan define la importancia del vestuario así: “el vestuario puede expresar todo tipo de matices, como la situación material del personaje, sus gustos, ciertos rasgos de su carácter. El poder semiótico del vestuario no se limita a definir al que lo lleva. El vestido es también signo del clima, de la época histórica, de la estación del año, del lugar, o de la hora del día” (Kowzan, 1969: 29).

#### 7. Los accesorios

Entendamos accesorio como lo define Kowzan: “conjunto prácticamente ilimitado de objetos, existentes en la naturaleza y en la vida social, pueden transformarse en accesorios de teatro” (Kowzan, 1969: 30).

Signo y elemento son altamente empleados en el teatro isabelino, ya que gracias a ellos nos daban (junto con el vestuario) rasgos de los personajes, por ejemplo la corona para el rey. *Tito Andrónico*, requiere de muchos accesorios; como el libro, los cuchillos que les regalan a los hermanos con mensajes escritos, las piedras, las flechas con cartas para el rey, por mencionar solo algunos. Todos estos objetos adquieren un doble significado por el uso que reciben, por ejemplo el libro se convierte en el medio de expresión que encuentra Lavinia.

Realizar un análisis más extenso del texto, las características y la historia de la escena isabelina desviaría esta investigación de su propósito; sentar las bases teóricas para un montaje con estética cabaret de *Tito Andrónico*, para ello servirán las consideraciones hechas a lo largo de esta primera parte que toma en cuenta el contexto del autor y la obra; sus orígenes, características y rasgos distintivos de otras obras y otros autores, de esta manera hacia el final de la investigación lograré seleccionar, de un campo delimitado de opciones, las particularidades que conservará el montaje. Sea hasta aquí suficiente de la época Shakesperiana y avancemos a la primera mitad del siglo XX con el cabaret en Berlín Alemania.

## Capítulo II

### *Berlín Cabaret*

El periodo histórico y espacio geográfico a estudiar en esta parte de la investigación comprende la década de 1920 a 1930 en Berlín; pues durante esa década se perfeccionan en Alemania los elementos estéticos del cabaret que he seleccionado para mi propuesta de montaje. Por ello primero hablaré del contexto socio histórico bajo el que se desarrolló esta corriente escénica, y más adelante describiré las particularidades de la misma.

#### 2.1 Alemania de 1920 a 1930.

Durante la década de los años 1920 a 1930, Alemania se encontraba en un periodo de crisis con la recién instaurada República de Weimar<sup>42</sup>. Crisis que llegó como consecuencia de la Gran Guerra, la Revolución de Noviembre y el Tratado de Versalles. Se desarrollaron movimientos obreros e intentos de golpes de estado por parte de los comunistas, todos reprimidos por el gobierno. Aunado a esto, Alemania debía aún reconstruir las ciudades afectadas por la guerra, pagar lo acordado en el Tratado de Versalles y lidiar con la inflación (Jelavich, 1996: 13).

Hacia mediados y finales de la década, los problemas económicos no disminuyeron a pesar del incremento de la producción industrial y la integración de las mujeres a las filas laborales. Con todo y los problemas económicos, las grandes ciudades (sobre todo Berlín) durante su reconstrucción, se llenaron de almacenes y centros comerciales como “Woolworth”, que ponían al “alcance de todos” los productos manufacturados en serie y de diferentes países (Evans, 2005: 161).

Durante esa época se incrementó considerablemente la delincuencia; el desorden que dejó la guerra y la inflación propició el surgimiento del crimen organizado, sobre todo en Berlín, así como conflictos en el gobierno en su intento por combatir el crimen.

Desde una década atrás, surgió el movimiento feminista que dio a la mujer el derecho al voto, para 1920 habían logrado ya el derecho a desempeñar profesiones importantes, así como ser electas y tener participación política más activa; esto se vio reflejado en una

---

<sup>42</sup> Gobierno de Alemania que duró de 1919 a 1933, nombrado así por la asamblea que se realizó en Weimar, para la aprobación se su constitución.

creciente independencia económica de las mujeres. El historiador Richard J. Evans escribe al respecto:

La rápida aparición de un sector de servicios en la economía, con sus nuevas posibilidades de trabajo para las mujeres, desde puestos de dependientas en los grandes almacenes al secretariado en el mundo en rápido crecimiento de las oficinas (con poderosa influencia feminizante de la mecanógrafa), creó nuevas formas de explotación, pero proporcionó también, a un número creciente de jóvenes solteras, una independencia económica y social de la que no habían disfrutado antes (Evans, 2005:163).

Esta independencia económica trajo también una mayor libertad sexual, aunque ésta se venía gestando desde antes de la guerra, por parte del hombre como la mujer, sobre todo las nuevas generaciones: “La libertad sexual de la que gozaban claramente los jóvenes en las grandes ciudades era algo que desaprobaban en especial los miembros de la generación más vieja [.....] Berlín en particular, [...] se había convertido ya en el centro de una diversidad de subculturas sociales y sexuales, que incluían un floreciente escenario gay y lésbico” (Evans, 2005: 162-163). Esta libertad sexual no sólo devino de un auge económico, fue también producto de una cultura abierta a la prostitución, según explica Mel Gordon, a fines del Imperio con las tropas en los campos de batalla, y el gobierno concentrado en ganar la guerra, se dejó de prestar atención a las ciudades donde se comerciaba con lo que hiciera falta para obtener recursos económicos, llegando a un punto en que sólo les quedó el cuerpo; pero, no eran exclusivamente las mujeres quienes comerciaban con su cuerpo, también los hombres, sobre todo jóvenes, se adhirieron a dicha práctica. La prostitución creció a tal magnitud que Berlín comenzó a considerarse (ya en la República de Weimar) un lugar de perversión sexual. De la mano de la prostitución llegaron las drogas preparadas, que se vendían en diversos centros nocturnos de entretenimiento (Gordon, 2006: 1-16).

Desde luego, no todos estaban de acuerdo con dichos cambios en la sociedad, como dice Evans, los más viejos y conservadores reprobaban el despliegue, entonces más evidente, de libertad sexual. Incluso los miembros del partido comunista se vieron escandalizados por las decisiones del gobierno y los derechos que la juventud reclamaba. Por otro lado, a los jóvenes que nacieron durante la primera década del siglo XX, les tocó crecer en un ambiente de violencia, hambre y privación económica. Después de la guerra se generó el “movimiento juvenil”, conformado por clubes y asociaciones que buscaban reunir a los jóvenes, ponerlos en

contacto con la naturaleza y la nación; es decir con las tradiciones alemanas. A pesar de que cada partido tenía sus propios clubes o asociaciones, los jóvenes se interesaban más por aquellos sitios que estaban fuera de las instituciones.<sup>43</sup> La gran mayoría de los grupos juveniles tendían al antisemitismo, proclamaban la pureza moral y se mantenían hostiles a la República (Evans, 2005: 166-169).

En las escuelas de educación básica, gracias a la casi nula censura existente durante la República, los profesores podían transmitir sus ideas políticas a los estudiantes, quienes no siempre resultaban influenciados por ellos. Sin embargo, en las Universidades las cosas eran diferentes, pues apenas unos pocos profesores de izquierda mantuvieron sus contratos durante la República de Weimar, los estudiantes provenían de la clase media, en su mayoría, y estas instituciones seguían siendo elitistas. En las Universidades se formaron: las “hermandades de duelo”, altamente conservadoras, y los sindicatos de estudiantes (Evans, 2005: 168). Al respecto, Peter Gay llama la atención a un escrito de Neumann, donde narra lo que él (Neumann) vivió en las universidades alemanas como profesor poco antes de la década de 1920 y a lo largo de ésta:

When I transferred to Rostock in the summer of 1919, I had to organize students to combat anti-Semitism openly preached by university professors. When I finally landed in Frankfurt, the very first task with which I was faced was to help protect a newly appointed Socialist university professor from attack- political as well as physical- by students secretly supported by a considerable number of professors (Gay, 2001: 44).<sup>44</sup>

A pesar de que el gobierno tuvo la capacidad económica para ampliar el acceso a la educación superior, no la tuvo para que los jóvenes pudieran dedicarse por completo a los estudios; la gran mayoría de sus estudiantes debían trabajar para mantener su carrera, lo que generó resentimientos hacia el sistema político. Peor aún, para 1924 las posibilidades de adentrarse al campo laboral, a pesar de contar con una preparación universitaria, se redujeron

---

<sup>43</sup> Los partidos empleaban sus clubes para reclutar gente nueva, lo que distanciaba a los jóvenes que no querían involucrarse de esa manera en la política del país. (Evans, 2005: 166)

<sup>44</sup> Al ser transferido a Rostock, en el verano de 1919, tuve que organizar a los estudiantes para combatir el antisemitismo pregonado abiertamente por los profesores de universidad. Cuando finalmente aterricé en Frankfurt, la primera tarea a la que me enfrenté fue ayudar a proteger a un recién nombrado profesor de universidad, cuyas ideologías socialistas lo hacían blanco del ataque, tanto físico como político, de los estudiantes, respaldados secretamente por un considerable número de profesores.

considerablemente, hasta que en 1930 se vieron prácticamente nulificadas. Con respecto a ello explica Evans:

Mucho antes de que concluyese la década de 1920 las universidades se habían convertido en viveros políticos de la extrema derecha. [...] A estos jóvenes, la violencia les parecía una respuesta natural a los desastres que se habían abatido sobre Alemania. A los más inteligentes y más cultos, la generación más vieja de ex soldados les parecía demasiado marcada emotivamente, demasiado poco disciplinada: lo que hacía falta era sobriedad, planificación y una actitud absolutamente implacable en favor de la regeneración nacional. [...] La generación nacida entre el cambio de siglo y el estallido de la Primera Guerra Mundial fue en realidad la generación de los incondicionales, dispuestos a cualquier cosa (Evans, 2005: 169).

A comienzos de siglo XX, aún bajo el régimen de Guillermo II, se dieron en Alemania diversos movimientos artísticos y culturales; ejemplo de ello son el filósofo Hölderlin, los escritos de Kleist y Goethe; todos obsesionados con la muerte y la locura, haciendo de esto tema central de sus obras<sup>45</sup>. Dichos personajes se convirtieron en figuras emblemáticas, que los artistas e intelectuales de la República de Weimar tomaron como esquemas a seguir o destruir. Las corrientes en las que se hizo más evidente su influencia fueron el *George Circle* y el expresionismo<sup>46</sup>, sin embargo, la censura no les permitió un mayor crecimiento (Gay, 2001: 48).

Durante la República de Weimar, la censura fue casi nula, lo que propició el surgimiento de movimientos artísticos y culturales que buscaban reflejar la realidad social, evidentemente marcada por la reciente guerra, pues a pesar de que no todos los artistas se mostraban explícitamente políticos o apolíticos en gran parte de sus obras, podían apreciarse las huellas de la guerra; concretamente en el campo de la pintura Gay escribe: “Even when the painters’ work was not explicitly political, or explicitly unpolitical, it reflected, as did all of Weimar, one harrowing experience- the war” (Gay, 2001: 108)<sup>47</sup>. En palabras de Richard J. Evans: “El teatro se convirtió en vehículo de experimentación radical y de agitación y

---

<sup>45</sup> Wilhelm Waiblinger explica que hacia 1800 el filósofo Hölderlin enloqueció, y fue su demencia, o la figura del poeta y filósofo demente, la influencia en los artistas del siglo XX (Hölderlin, 1988: 8).

<sup>46</sup> (...) expressionism, which would dominate Weimar culture during its formative years (Gay, 2001:4).  
(...) el expresionismo, que dominaría la cultura de Weimar durante sus años de formación.

<sup>47</sup> Aun cuando el trabajo de los pintores no fuese explícitamente político, o explícitamente no político, reflejaba al igual que todo Weimar, una experiencia desgarradora: la guerra.

propaganda izquierdistas. Al abaratare las técnicas de reproducción e impresión, resultó más fácil publicar revistas y periódicos ilustrados a bajo precio para el mercado masivo. Provocó gran polémica en particular la Bauhaus de Weimar<sup>48</sup>, obra del arquitecto Walter Gropius” (Evans, 2005: 160).

Alemania estuvo además influenciada por los Estados Unidos, no sólo con los productos que se podían ya adquirir en almacenes, sino en el arte, especialmente la música: el *Jazz*. Mal visto por los conservadores, pero altamente interpretado en bares y empleado como recurso en el cabaret (como se estudia más adelante). Es precisamente durante esta década que el *cabaret* cobra fuerza, con grandes compositores y dramaturgos (como Brecht y Weill) que colaboran para crear espectáculos que denuncian los conflictos que vive su sociedad y funcionan como válvula de escape entreteniéndolo.

---

<sup>48</sup> la Bauhaus fue una escuela diseño, arquitectura y artes aplicadas. Existió en Alemania de 1919 a 1933.

## 2.2 El cabaret de Berlín.

El cabaret, por sus orígenes, tiene diversos significados; se puede considerar desde un espectáculo nudista hasta un teatro intimista cercano al performance. Debido a la variedad de interpretaciones a que este término se presta, definiré a qué tipo de espectáculo se ciñe esta investigación, con el propósito de analizar su historia con claridad, así como las características principales de dicho tema y lo que algunos practicantes y teóricos del teatro han aportado o comentado al respecto.

Peter Jelavich define el cabaret de la siguiente manera:

It consisted of a small stage in a relatively small hall, where the audience set around tables. The intimacy of the setting allowed direct, eye-to-eye contact between performers and spectators. The show consisted of short numbers for several different genres [...] They dealt in a satirical or parodistic manner with topical issues: sex (most of all), commercial fashions, cultural fads, politics (last of all). These numbers were usually presented by professional singers and actors [...] (Jelavich, 1996: 2)<sup>49</sup>.

Esta es la definición que mantendré a lo largo de la investigación, pues engloba las características generales del cabaret de Berlín; escenario pequeño con mesas alrededor que permiten cercanía con la audiencia, pequeños números de diferentes géneros a lo largo del espectáculo, temas recurrentes como el sexo, política, cultura, presentados con sátira y parodias, ejecutados por actores y cantantes profesionales. Además agregaré una característica mencionada por Mel Gordon: unidad de tema a lo largo de las partes en las que se divide, es decir el argumento de la totalidad del espectáculo (Gordon, 2006: 55). En ellas se basa este estudio, y nos permitirá vislumbrar en qué devino dicha corriente escénica.

El cabaret alemán, se origina del espectáculo de variedades (*variety shows*) y el *Vaudeville*<sup>50</sup>, alcanzaron tal grado de popularidad en Alemania que el público dejó de asistir al teatro convencional para presenciar estos espectáculos, pues en ellos encontraban lo que el

---

<sup>49</sup> Consistía en un escenario pequeño en un salón relativamente pequeño, donde la audiencia se sentaba alrededor de las mesas; lo íntimo del ambiente permitía un contacto visual directo entre espectadores y actores. El espectáculo consistía en números breves de muchos géneros distintos [...] Trataban, en un tono satírico o paródico temas de actualidad: sexo (la mayoría), modas comerciales, corrientes culturales pasajeras, política (las menos), y usualmente estos números eran presentados por actores o cantantes profesionales [...]

<sup>50</sup>El *Variety show* proveniente de los espectáculos de variedad, que surgen en Inglaterra con el nombre de *Music Hall*, el cual cobró popularidad en Europa y América en la década de 1890. El *Vaudeville* surge en París en la década de 1880, es ligeramente diferente al espectáculo de variedades (Jelavich, 1996, 20).



drama por actos había dejado de ofrecerles: un escape y una diversión adecuada a la vida de las ciudades. Al respecto, Jelavich cita a Panizza: “The total lack of character in the arts... It is absolute naiveté in the use of artistic media; it is the crudest (because unselfconscious) use of makeup and powder, of lipstick and eyelash black, of tutus and tights- I speak figuratively- in art, it is sparkling joy, childish enthusiasm, and purest delight in the result, whatever its origin. That is Variété” (Jelavich, 1996: 25)<sup>51</sup>. El *vaudeville*, a pesar de ser una distracción adecuada a la época, estaba carente de algo inherente al ser humano y necesario en cualquier periodo histórico: **arte**<sup>52</sup>. Razón por la cual se empezó a prestar atención a lo que sucedía en París:<sup>53</sup> En algunos bares, los empleados comenzaron a intercambiar poemas, cantar para los amigos o compartir impresiones literarias; al darse cuenta que esto atraía más clientes, tanto locales como turistas, decidieron compartirlo con todos los asistentes y cobrar una pequeña cuota o pedir “propina” para quien daba el espectáculo. Ésta pareció la solución perfecta para los que consideraban que se necesitaba renovar los escenarios, dotarlos de vitalidad y arte; el cabaret mantenía la diversión y dinamismo al tiempo que se hacía arte. Julius Bierbaum escribe en su libro *Stilpe*: “theatre, because its structure is too clumsy, heavy, and immovable to satisfy the hunger for tidbits in the modern artistic urge; and today’s vaudeville, because it does not know how to give truly artistic substance to its otherwise auspicious form, which conforms to all of the demands of a nervous age” (en Jelavich, 1996: 27)<sup>54</sup>.

Las artes plásticas influyeron en lo que más adelante sería la estructura del cabaret; cuando el dadaísmo<sup>55</sup>, durante la primera mitad del siglo XX, retoma el *collage*, que una década atrás inventó Picasso. El collage ofrece una gran variedad de formas,<sup>56</sup> colores y

---

<sup>51</sup> La ausencia total de carácter en las artes... Su ingenuidad absoluta en el uso de los medios artísticos; es el más crudo (por inconsciente) uso de maquillaje y polvo, labial, delineador negro, tutús y medias - hablo de manera figurativa - en el arte, es una jovialidad destellante, un entusiasmo infantil, el resultado es el más puro deleite, sea cual sea su origen. Eso es *Variété*”

<sup>52</sup> Según Peter Jelavich no podemos considerar el Vaudeville una corriente artística, pues no tenía fundamentos ni propósitos estéticos.

<sup>53</sup> El fenómeno que se menciona comenzó desde 1881, pero fue evolucionando lentamente hasta consolidarse durante la República de Weimar (Jelavich, 1996, 20).

<sup>54</sup> La estructura del teatro es demasiado pesada, tosca e inamovible como para satisfacer el apetito de exquisiteces en la urgencia artística moderna; el Vaudeville de hoy en día, ignora el modo de dar una substancia realmente artística a su afortunada forma, la cual se adapta a todas las demandas de una época inquieta.

<sup>55</sup> Corriente cultural, y artística, que surgió en Suiza durante las primeras décadas del siglo XX.

<sup>56</sup> No está de más recordar que otra de las raíces del Cabaret es el *vaudeville* y el *variety show* que cuentan también con esta diversidad.

figuras, que en conjunto con la variedad de pequeños espectáculos, comienzan a formar lo que será el espectáculo cabaret (Jelavich, 1996: 19).

Al tiempo que el cabaret cobraba forma, el arte expresionista llegaba a su esplendor con películas como *El gabinete del Doctor Caligari* de 1920, y puestas en escena como las de Jessner, de manera que ambas corrientes artísticas se nutrieron una de la otra. Para ejemplificar la influencia del teatro expresionista en el cabaret cito a Peter Gay, quien describe el montaje que Jessner realizó de un drama de Schiller: “Expressionist demand that the audience participate in the drama by using its imagination. Beyond this, Jessner had muted the patriotic tones on Schiller’s drama [...] Gessler was dressed in a glittering uniform, dripping with medals, the very type of the hateful German general; his cheeks had been rouged to a furious red, to caricature the bestial Junker” (Gay, 2001: 111)<sup>57</sup>.

Así comienza un nuevo espectáculo escénico en Alemania, para el cual se introdujo el uso de poemas y canciones como recurso estético y escénico; una manera de llevar literatura y arte a todo tipo de público, pues el cabaret era accesible a toda clase social. “He [Bierbaum] contended that cabaret could perform this function by presenting ‘applied lyrics’ (*angewandteorri*) to compliment the ‘applied arts’ (*angewandte Kunst*)” (Jelavich, 1996: 28)<sup>58</sup>. Se pretendía presentar estos poemas e historias mediante canciones para llenar al público de un nuevo espíritu, de una vitalidad artística y no fungir sólo como válvulas de escape.

Como muchas corrientes artísticas, ésta debía tener un sustento filosófico, por lo que autores como Bierbaum y Wolzogen se valieron de los escritos de Nietzsche, en *The Joyful Science*: “Nothing is as useful to us as the *fool’s cap*: we need it in childish, and blissful from art, in order to preserve that *freedom over things* that our ideal demands from us” (en Jelavich, 1996: 29)<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> El expresionismo exige que la audiencia participe en el drama usando su imaginación. Más allá de esto Jessner silenció los tonos patrióticos en el drama de Schiller... Gessler vestía un uniforme reluciente, empapado de medallas, la imagen misma del odioso general Alemán, sus mejillas habían sido coloreadas a un rojo furioso, para caricaturizar al bestial Junker.

<sup>58</sup> Bierbaum afirmaba que el cabaret podía cumplir esta función al presentar “canciones aplicadas” (*angerwandteorri*) para complementar las artes aplicadas (*angewandte Kunst*).

<sup>59</sup> Nada nos es tan útil como el gorro del bufón: lo necesitamos de un modo infantil y alegre en nombre del arte, para preservar esa *libertad sobre las cosas* que nuestro ideal nos exige.

El cabaret es un espectáculo que se nutre de varias disciplinas, como el teatro, la música e incluso el periodismo, por lo tanto, para entender cómo se desarrolla es importante tomar en cuenta todo aquello que le rodea. Pues el arte durante la República de Weimar buscaba reflejar tanto lo visible como lo invisible de la realidad.<sup>60</sup> Por ejemplo, el cabaret de Berlín estaba repleto de todos los eventos socio culturales de la época, como explica Evans:

Los espectáculos de cabaret añadían a todo esto [espectáculos de teatros de revista, bares, entre otros] un elemento de sátira política mordaz y autoritaria, y encolerizaban a los conservadores con sus chistes sobre los “sentimientos y prácticas nacionalistas y religiosos de los cristianos y alemanes”, como se quejaba uno de ellos amargamente. La cólera de los moralistas convencionales se encendía con bailes como el tango, foxtrot y el charleston, mientras que la retórica racista se dirigía contra los músicos negros (aunque había muy pocos la mayoría de ellos actuaban principalmente como baterías y bailarines para dar un tono exótico a la actuación) (Evans, 2005, p: 161).

Cada corriente estética, como dice Evans, está determinada por la época en la que se forma y desarrolla, en el cabaret de Berlín el carácter particular de la sociedad alemana, como el “sentido del humor”, fue uno de los rasgos que caracterizó este espectáculo escénico.

Otra particularidad del cabaret es el vestuario.<sup>61</sup> Contamos con las fotografías existentes de algunos espectáculos, en los cuales se aprecia el uso de esmoquin para los presentadores y lencería en las mujeres (y algunos hombres, cuando eran parte de los espectáculos de cabaret gay), esto devino de los primeros años de la República de Weimar, pues con la crisis económica, los dueños de bares y centros nocturnos buscaron una manera de incrementar sus ganancias. Uno de ellos decidió exhibir a su esposa bailando desnuda, haciendo uso de la casi nula censura, al obtener éxito de ello, su negocio se vio repleto de gente. Para 1923, esto se convirtió en un problema para el gobierno alemán, pues muchos otros establecimientos comenzaron a presentar este tipo de espectáculo, que lejos de ser artístico era poco estético y rayaba en la obscenidad en el intento de ser erótico. Empleaban además mujeres menores de edad, por lo que el gobierno instauró una ley para restringir los

---

<sup>60</sup> “Beckmann spoke for them all [artists], ‘what I want to show in my work’, he said, ‘is the idea which hides itself behind so-called reality. I am seeking for the bridge which leads from the visible to the invisible” (Gay, 2001:108).

Beckmann hablaba por todos los artistas, ‘lo que quiero mostrar en mi trabajo’, decía, ‘es la idea que se oculta detrás de la “llamada” realidad. Busco el puente que va de lo visible a lo invisible

<sup>61</sup> Otros referentes visuales son las películas americanas *Cabaret* con Liza Minnelli, y *Chicago*, en los cuales se reflejan las ideas estilizadas y visión americana del cabaret.

bailes nudistas, de tal suerte que el cuerpo debía estar mínimamente cubierto, desde ese momento las mujeres usarían lencería, mientras los hombres, al representar un espectáculo, estarían vestidos en su totalidad y solo en algunos casos semidesnudos.<sup>62</sup>

Estos bailes, poco estéticos y hechos con un fin meramente económico, llegaron en la obscenidad cuando pretendían ser artísticos, entonces el cabaret satirizó el uso de la desnudez en canciones y espectáculos, creando bailes eróticos y estéticos, sin necesidad de mostrar el cuerpo completamente desnudo o caer en lo grotesco.

Cuando la cultura *negra* llegó a Alemania se hizo parte de los espectáculos de revista y música común en los bares de Berlín, hasta que este estilo musical (el jazz) y dancístico (danzas afro-americanas y el charlestón) se integraron al cabaret. El jazz se convirtió en un reflejo de lo que la sociedad alemana buscaba: un aire primitivo que les evocara los instintos, lo salvaje, mundano. Pero al mismo tiempo, la velocidad y ritmo hacían que, tanto el espectador como el ejecutante, sintiera la modernidad de las metrópolis. De esta manera lo primitivo y lo moderno se integraban en uno para revitalizar, no sólo a la sociedad, sino a su arte. Sin embargo el racismo de la época impidió que la cultura afro-americana se fusionara con la europea; blancos y negros no podían co-existir en escena, ya que la policía censuraba dichas expresiones artísticas. Los espectáculos donde empleaban personas de color tenían una visión estereotipada de la cultura africana, acentuando lo exótico de esta y haciendo mofa de lo artificial en la cultura europea. Estos espectáculos eran censurados y al mismo tiempo explotados pues los sectores más conservadores los consideraban un símbolo de la degeneración cultural.

En Inglaterra, hacia 1920 se gestó una nueva corriente dancística; grupos de bailarinas coreografiadas con precisión, en su haber incluían danza aérea, coreografías en escaleras y vestuario mínimo. La coordinación, los cuerpos atléticos y la fuerza de las coreografías, denotaban un carácter sexual y erótico, al mismo tiempo que mantenían una expresión estética. De acuerdo con Jelavich, cuando estas compañías llegaron a Alemania transformaron

---

<sup>62</sup> Women dancers must cover completely their posterior, private parts, and navel with opaque fabrics, so that during dance movements these body parts cannot be revealed in a naked state. Furthermore, the breasts must be covered at least to the extent that the nipples cannot be seen during dance movements (Jelavich, 1996: 163). Las mujeres bailarinas deben cubrir por completo sus partes privadas, posteriores, y el ombligo con telas opacas, para que durante el baile, los movimientos no permitan que estas partes del cuerpo queden desnudas. Además, los pechos debes estar cubiertos, al menos a lo largo de los pezones para que no se vean durante los movimientos dancísticos.

la imagen de la mujer, de ser un objeto asexual a la explosión de su sexualidad. Sin embargo, Gordon afirma que la entrada del *erotic revue* (como nombra al espectáculo dancístico que posteriormente se integró al cabaret) sólo acentuaron la ya existente demostración de sensualidad y sexualidad, tanto de hombres como mujeres e incluso travestis (Gordon, 2006: 63). En lo que tanto Gordon como Jelavich coinciden es en la estructura de estos espectáculos, en los que las coreografías pretenden contar una historia, que al integrarse al cabaret deben además formar parte de la trama central del espectáculo que se presentaba. En su paso por el cabaret, que parodiaba todo así fuese nacional o extranjero, se crean números donde pretendían reproducir los grandes bailes que interpretaban un gran número de bailarinas, usando maquinas movidas por una sola bailarina, con ello buscaban demostrar cómo se perdía la individualidad en estas compañías de danza.<sup>63</sup>

Debido a la presencia de un público que dejó de componerse sólo de berlineses para mezclarse con turistas<sup>64</sup> (tanto nacionales como extranjeros), los encargados de preparar las representaciones se vieron en la necesidad de agregar algo más llamativo, como lo fueron vestuarios extravagantes y escenografías exóticas. Sin embargo, en las canciones que empleaban se reflejaba el sentir de la sociedad y decadencia de la ciudad. Existieron también algunos espectáculos, como los que ofrecía Elow, dónde algunos aficionados podían hacer presentaciones para ver si lograban entrar al medio artístico, en realidad estas presentaciones se hacían para que el público hiciera mofa de estos amateurs. Ante ello Erich Kästner sostuvo que allí el público satisfacía un instinto antes estimulado por las ejecuciones y peleas de toros, que desde la existencia de los gladiadores Romanos nada había cambiado; la arena se había convertido en un cabaret (Jelavich 1996: 197-198). La variedad tanto de espectáculos como centros de representación fue tan heterogénea como el público que los visitaba.

El cabaret, que a principios de la década buscaba ser una simple válvula de escape fue transformándose para dejar de ser sólo una corriente escénica dotada de arte y entretenimiento, pues, como todo producto cultural es reflejo de su época y la sociedad que lo genera, éste se impregnó, poco a poco, de política, manteniendo ante todo su carácter festivo y satírico.

---

<sup>63</sup> Retomado así las enseñanzas de Hölderlin: “I can conceive of no people more dismembered than the Germans. You see workmen but no human beings, thinkers but no human beings...” (En Gay, 2001: 58).

<sup>64</sup> Incluso se crearon guías para que los turistas pudieran explorar el lado morboso de Berlín (Gordon, 2006: 8).

## Capítulo III

### *Tito Andrónico Cabaret*

En los capítulos anteriores agrupo las características distintivas, tanto del cabaret como del teatro isabelino del que forma parte la obra *Tito Andrónico*. A lo largo de este capítulo emplearé los datos acumulados para exponer mi propuesta de montaje escénico; en la que se incorporarán características de ambas estéticas con el texto.

Divido el capítulo en tres secciones: primero el apoyo teórico, es decir, las razones que me impulsan a escoger *Tito Andrónico* para su puesta en escena, el público al que me dirijo y las características que éste comparte con las épocas previamente estudiadas en esta tesis. La segunda parte es mi proposición para desarrollar los signos: palabra, tono, movimiento y espacio físico; partiendo del texto y sustentada en los signos de Kowzan. Finalmente expongo la propuesta estética, que se ocupa de los signos: vestuario (con accesorios), maquillaje, iluminación y escenografía. Siendo todo lo anterior el trabajo de dirección previo al proceso de ensayos.

#### 3.1 Apoyo teórico

Elegí una obra de William Shakespeare primero por gusto, en segundo lugar porque es un clásico, y finalmente porque en *Tito Andrónico* encontré algo que mostrar. Ese algo, que no logro nombrar, se relaciona con la realidad que enfrentamos en México desde que tengo memoria, pero que se incrementó durante el sexenio de Felipe Calderón: la violencia. La violencia en grupos gubernamentales y de oposición, con medios legales e ilegales: la llamada “guerra contra el narcotráfico”, que generó como en la obra de Shakespeare, círculos de venganza que parecen no tener fin.

Para hablar del público al que me dirijo creo necesario hablar primero de mí. Regresando a la primer razón por la que seleccione esta obra; el gusto personal. Si bien *Tito Andrónico* es una tragedia de sangre que se escribió hace ya seis siglos, su temática y trama son muy parecidas a las películas de cineastas del siglo XX y XXI, como Martin Scorsese, Quentin Tarantino e incluso Peter Jackson en su fase *gore*, dónde la sangre y violencia explícitas son las protagonistas, personalmente los filmes de estos directores me resultan fascinantes y dignos de admiración, al mismo tiempo que me producen horror y risa. Creo, por mi experiencia, que este es un gusto compartido por mis contemporáneos, sobre todo, los

miembros de mi generación. Es precisamente para ellos que realizaré este montaje; buscando generar nuevo público, apelando a las generaciones más jóvenes y atrayendo a los miembros de una generación que desea disfrutar el teatro clásico sin los prejuicios de erudición que rodean a los textos de Shakespeare.

Mario Vargas Llosa en su ensayo *La civilización del espectáculo*, habla del público actual, sus necesidades y gustos, sin afán de generalizar dice: “Otra materia que ameniza mucho la vida de la gente es la catástrofe. Todas, desde los terremotos y maremotos hasta los crímenes en serie y, sobre todo, si en ellos hay los agravantes del sadismo y las perversiones sexuales” (Vargas, 2012: 57), esto se ve reflejado en el gusto isabelino por la tragedia de sangre y los espectáculos de cabaret en la primer mitad del siglo XX. En ambos periodos los espectadores estaban deseosos de alimentar, mediante los espectáculos, sus bajas pasiones: “no existe forma más eficaz de entretener y divertir que alimentando las bajas pasiones del común de los mortales” (Vargas, 2012: 56).

Otra característica semejante entre los el público de los tres periodos de la historia (siglos XVI, XX y XXI), fue el agitado estilo de vida; todos estos espectadores se concentraban en una ciudad, lo que implica adquirir el estilo de vida agitado y constreñido de la misma, ya sea en el antiguo pero muy poblado Londres, la recién modernizada metrópoli de Berlín Alemania, o bien la capital de México: el Distrito Federal.

Pretendo por todo lo anterior unir la dramaturgia del siglo XVI con la estética del siglo XX, no sólo para dar al público un espectáculo que le resulte entretenido y complaciente, sino como dije antes, para ofrecer un contacto con las obras de Shakespeare sin prejuicios, esperando además que este montaje logre ser una válvula de escape a la violencia que vivimos en este país.

### 3.2 Propuesta de montaje escénico

#### 1. La palabra

La palabra, en *Tito Andrónico* es, por una parte, el texto escrito, es decir impreso; tanto en inglés como en español. La otra forma de la palabra es la hablada, pues los personajes expresan lo que sienten, necesitan, piensan, describen dónde se encuentran mediante la palabra; a excepción de Lavinia quien hará uso de la voz de otros personajes para hacerle llegar al público las palabras que ella no puede pronunciar. La palabra escrita se convertirá en signo escénico y palabra hablada. Para los propósitos de este montaje se trabajará con una traducción al español, de preferencia la de Pablo Ingberg, quien mantiene la forma versificada, ya que con esta será más sencillo trasladar los versos en canciones.

El texto escrito es una tragedia de sangre que en este montaje estará representado como farsa según la define Pirandello:

[...] incluso una tragedia, una vez superado con la risa lo trágico a través de lo trágico mismo, descubriendo todo lo ridículo de lo serio, y por eso también lo serio de lo ridículo, puede convertirse en una farsa. Una farsa que incluya en la misma representación de la tragedia su parodia y su caricatura, pero no como elementos superpuestos, sino como proyección de la sombra de su propio cuerpo, torpes sombras de su propio gesto (Pirandello, 1968; 275).

Por otro lado Cecilia Alatorre en *Análisis del drama* dice que la farsa es un proceso de simbolización que se puede aplicar a cualquier género dramático. “La farsa es un género bufo y eso sugiere burlas y escarnio. Lo grotesco debe hacer reír exactamente de aquello que está más prohibido hacer escarnio; la farsa lo hará volviendo cómplice al espectador del acto o pensamiento ilícito cuando logra hacerlo reír” (Alatorre, 1994: 116).

En *Tito Andrónico Cabaret* quiero con la estética apoyar la creación de la farsa; haciendo enfático lo ridículo de lo serio, construyendo una parodia de la tragedia, agregando interacción con el público (y por lo tanto haciendo modificaciones al texto) dónde se le incluya en el escarnio de los personajes y para provocar la risa del espectador.

#### 2. Música y tono

La música y el tono resultarán inseparables, aun cuando únicamente algunas secciones de la obra estén cantadas. Pues recordando el capítulo 1: el tono se hará presente mediante la voz de los actores, con la guía del director de voz y música. Es importante considerar que al momento



de cantar serán dos tonos los que se envíen a los oídos del público: el de la música y del cantante (o cantantes).

Aquí ambas corrientes coinciden en el empleo de la música como apoyo al drama, pues según explica Federico Patán en el prólogo a *Noche de Epifanía*: “Shakespeare utiliza la música y las canciones para subrayar el contenido de la trama” (Shakespeare, 1997, 34). Y desde el análisis de la música como signo escribe Kowzan “En caso de que la música acompañe el espectáculo, su papel consiste en subrayar, ampliar, desarrollar [.....] la música puede expresar a veces algo diferente del texto (por ejemplo, música suave y texto agresivo)” (Kowzan, 1969; 34).

Como lo presenté en el capítulo segundo, el Jazz se convirtió en un recurso altamente empleado en los espectáculos cabaret, no sólo por la presencia de “personajes” exóticos, sino por la flexibilidad de este estilo musical, tanto para interpretarse como para bailarse.

Presentan el jazz y *Tito Andrónico* otra coincidencia: el uso de percusiones y vientos. En la obra no aparecen con una finalidad musical sin embargo están apoyando el drama, lo que permite una convergencia entre la obra y la estética planteada, dependerá pues del musicólogo o compositor transformar los recursos sonoros en melodías. Así mismo será necesario un trabajo conjunto entre el compositor, los músicos y actores, guiados por el director para adecuar los textos (hablados) en canciones.

Como guía para el futuro trabajo con los compositores musicales decidí que cada personaje (principal) tenga un instrumento símil de su carácter; los instrumentos a usar son los que se requieren para conformar una *Big Band* de jazz, siendo ese género musical el que se usará a lo largo de la obra. Con base en estos instrumentos se crearán las melodías que apoyen el drama o musicalicen los versos para ser cantados, tomando en cuenta que dependiendo del personaje que hable será el instrumento líder, o principal durante la melodía; por ejemplo el parlamento largo de Marco en el acto II de la escena 4, donde describe a Lavinia será cantado y tendrá como instrumento principal el piano<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> "big-band jazz." *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online.* Encyclopædia Britannica Inc., 2013. Web. 07 Mar. 2013. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/64883/big-band-jazz>>.

<b>Personaje</b>	<b>Instrumento símil</b>
<b>Saturnino</b>	Trombón
<b>Basiano</b>	Trompeta
<b>Marco Andrónico</b>	Piano
<b>Tito Andrónico</b>	Trombón bajo
<b>Lucio</b>	Batería
<b>Quinto</b>	
<b>Mucio</b>	
<b>Marcio</b>	
<b>Tamora</b>	Clarinete
<b>Lavinia</b>	Flauta
<b>Quirón</b>	Bajo
<b>Demetrio</b>	Guitarra
<b>Aarón</b>	Saxofón
<b>Joven Lucio</b>	Flauta

### 3. Gesto y Mímica del rostro

En el primer capítulo cité la definición que da Kowzan sobre la mímica del rostro y el gesto; lo primero que quiero distinguir de ambas es que el gesto corresponde a todo el cuerpo, mientras lo primero se refiere únicamente al rostro, sin embargo funcionan de maneras muy similares, para efectos de este montaje los consideraré dentro de un mismo punto, sin dejar de atender el origen de cada uno.

Tomando como punto de partida el expresionismo presente en el cabaret, todos los personajes harán uso de mímica facial amplia, sin embargo la actriz que interprete a Lavinia deberá hacer un uso “exagerado” de éstos, pues el uso de la palabra le será negado a partir del acto II escena 3, así podrá el público distinguirla de los personajes capaces de hablar (y cantar).

Retomando la distinción que hago del gesto donde se involucra todo el cuerpo, entra la danza como expresión del cuerpo, entonces el coreógrafo que colabore en la potencial puesta en escena, tomará en cuenta lo que he determinado que será el movimiento escénico del actor, que en este caso va de la mano con el gesto y es el siguiente punto a tratar.

### 4. Movimiento escénico del actor

Kowzan distingue 4 tipos de desplazamientos y posiciones del actor con respecto al espacio: espacios ocupados por relación, ya sea con objetos del espacio como otros personajes; modos

de desplazarse; movimientos colectivos y entradas y salidas (Kowzan, 1969: 27). Para los propósitos de este montaje será suficiente con dejar asentadas las líneas a trabajar con la relación física entre los personajes, y los personajes con el público, para ello presento el siguiente cuadro dónde se expone la Proxemia (relaciones espaciales) de los personajes principales de la obra, que emplearé como guía para el trazo escénico y creación coreográfica.

<b>PROXEMIA</b>		
<b>Personaje</b>	<b>Relación con otro personaje</b>	<b>Relación con el público</b>
<b>Saturnino</b>	Sólo mantiene una distancia cercana con Tamora; su esposa. Se aproxima a menos de un metro de distancia cuando va a matar a otro personaje.	Sólo se relaciona con el público al hablarle al “pueblo romano”: acto I.
<b>Basiano</b>	Cercano a Lavinia, se mantiene lejano a los demás personajes hasta que Demetrio y Quirón se acercan a él para matarlo.	Sólo se relaciona con el público al hablarle al “pueblo romano”: acto I.
<b>Marco Andrónico</b>	Cercano a los senadores, tribunos y todos los Andrónico. Se mantiene alejado de Saturnino, Basiano y todos los seguidores de Tamora (sus hijos y mozo).	Le habla al “pueblo romano”, dirige sus parlamentos largos y monólogos al público.
<b>Tito Andrónico</b>	Irrumpe el espacio vital de todos los personajes.	En su “locura” se dirigirá todo el tiempo al público. En la escena 3 del acto V, cuando sirven el banquete Tito ofrecerá parte del “banquete” al espectador.
<b>Lavinia</b>	Cercana a todos los Andrónico, y Basiano, mantiene distancia del resto de los personajes. Quirón y Demetrio invaden su espacio vital para violarla.	Se acerca al público cuando ya no puede hablar, intenta relacionarse con ellos, interactúa desde abajo. En la escena 3 del acto V, cuando sirven el banquete, ella servirá al espectador una parte del banquete.
<b>Tamora</b>	Mantiene distancia con la mayoría de los personajes, lo más cerca que esta de ellos le permite mantener su espacio vital. Rompe ese límite con Aarón.	No se relaciona con el público
<b>Quirón</b>	Siempre cerca de Demetrio, al límite de su espacio vital, rompe el espacio de Lavinia. Distante del resto de los personajes.	No se relaciona con el público
<b>Demetrio</b>	Siempre cerca de Quirón, al límite de su espacio vital, rompe el espacio de Lavinia. Distante del resto de los personajes.	No se relaciona con el público
<b>Aarón</b>	Cercano a Tamora y el bebé moro, sin espacio vital entre ellos. Mantiene una distancia de más de un metro con el resto de los personajes.	Todo el tiempo está tramando en complicidad con el público su siguiente acto. Todos sus parlamentos largos y monólogos son

		para el espectador, en momentos baja del escenario para mezclarse con ellos.
<b>Joven Lucio</b>	Cercano a todos los Andrónico; mantiene distancia del resto de los personajes.	No se relaciona con el público

La tabla de proxemia carece de relación del personaje con el espacio, primero porque no habrá escenografía con la que se relacionen los actores-personajes, además estas dos relaciones son las que he decidido se usarán durante la creación de coreografías. Vayamos pues a la quinética.

La quinética describe cómo se mueven los personajes. Esta tabla servirá al momento de planear las coreografías, pues estas deberán incluir el estilo o tipo de movimiento y gesto de todo el cuerpo de los personajes, como describí en el punto 3 de este capítulo. Igual que en la tabla anterior describo únicamente los movimientos de los personajes principales, ya que son éstas las primeras aproximaciones al desarrollo de un montaje.

<b>Quinética</b>	
<b>Personaje</b>	<b>Cómo se mueve</b>
<b>Saturnino</b>	Emperador romano; movimientos toscos, duros. Gesto duro, rostro enfadado.
<b>Basiano</b>	Príncipe romano; movimientos cuidadosos, casi suaves pero firmes.
<b>Marco Andrónico</b>	Tribuno romano; se mueve con firmeza y suavidad. Al caminar pareciera que no toca el piso.
<b>Tito Andrónico</b>	General romano; tosco, rudo, algo torpe al andar pero preciso al asestar golpes mortales.
<b>Lavinia</b>	Andar suave y delicado. Al caminar pareciera que flota y no tuviese peso. Cuando le cortan manos y lengua se vuelve muy torpe, como los bebés o niños cuando están creciendo y aprendiendo a usar su cuerpo.
<b>Tamora</b>	Camina con suavidad, como en felino al acecho.
<b>Quirón</b>	Tosco y torpe en sus movimientos, pero firme en su caminar.
<b>Demetrio</b>	Firme en sus movimientos, torpe al caminar.
<b>Aarón</b>	Movimientos suaves y firmes, muy precisos.
<b>Joven Lucio</b>	Se mueve con firmeza y suavidad. Al caminar pareciera que no toca el piso.

## 5. Espacio Físico

Con espacio físico, me refiero a la locación donde se llevará a cabo la puesta en escena, es decir, el lugar real que se llenará con actores, luz, y utilería. Esto no está contemplado por

Kowzan, sin embargo lo considero esencial para la propuesta escénica que integra dos épocas con distintos edificios teatrales.

Tanto el cabaret como el teatro isabelino comparten el formato de escenario con dimensiones reducidas y rodeados por el público, las dimensiones tanto del escenario como del edificio varían según la época, y por ende también la capacidad, por ejemplo mientras teatros como el “Globe” isabelino tenía capacidad para recibir hasta 3000 personas, el “Rose”, más pequeño, tenía capacidad para aproximadamente 2000 espectadores. Los espacios del cabaret, podían variar de la misma manera, pero en promedio permitían un aforo de 1000 personas. El espacio que se muestra en la imagen retrata “The Resi” ubicado al este de Berlín, era un espacio considerablemente amplio (Gordon, 2000: 76).



Tomando en cuenta los espacios con los que contamos hoy en día en las ciudades y la cercanía que busco con el público tomaré el modelo del escenario cabaret haciendo pequeños aditamentos de elementos isabelinos. El espacio de la representación será un escenario pequeño (9 metros aproximadamente) rodeado de mesas, llegando a un aforo máximo de 100 personas. Dos puertas para marcar entrada y salida para los actores/personajes, al menos dos trampillas pequeñas y una grande. Al fondo del escenario habrá un ciclorama que servirá para iluminar las escenas generando espacios y ambientes.

### 3.3 Propuesta estética para el montaje

En este apartado describo los lineamientos que habrán de seguir los diseñadores de vestuario, maquillaje e iluminación; basándose en códigos de color y textura por cada personaje. Así como los diferentes espacios que se mencionan a lo largo de *Tito Andrónico*.

#### 1. Vestuario

Las imágenes que la investigación de Gordon<sup>66</sup> proporciona a esta propuesta escénica y los vestuarios que el filme *The Blue Angel* emplea en sus escenas de cabaret, servirán como “imágenes inspiradoras” para desarrollar un diseño de vestuario que retome textura, catálogo de colores y forma de las prendas, artículos característicos y los accesorios más empleados. Sin dejar de lado el juego que debe hacerse con la iluminación y tomando en cuenta que se busca un contraste entre “la oscuridad interna de los personajes” (premisa tomada del expresionismo cinematográfico) y la luminosidad y alegría externa, es decir lo primero que el público tendrá a la vista.

En *Tito Andrónico* existen dos personajes femeninos principales; Lavinia (hija de Tito) y Tamora (reina de los Godos). Ambos se deben diferenciar sobre el escenario, para ello servirá el vestuario, el maquillaje y la actuación, así permite al público lograr saber a qué personaje están viendo.

En este caso tomaré las imágenes 1 y 2 como base para el vestuario de Lavinia, prestando atención sobre todo al diseño del vestido y las medias, empleando colores pastel al inicio de la obra, simbolizando la “pureza” y obediencia, resaltando a su vez la juventud y belleza de la actriz de Lavinia; los colores cambiarán a rojo, guinda y negro después de la violación. La cinta en la cabeza de la mujer en la imagen 1, marcará el paso de tiempo y diferencia entre ella soltera y después de contraer matrimonio con el príncipe de los romanos, pues después de su boda portará esta cinta. Los zapatos que usará tendrán un tacón no muy elevado y el mismo diseño que las imágenes 1 y 2.

---

<sup>66</sup> Todas las imágenes de Gordon, 2000: 8,23, 54, 129,252.



imagen 1



imagen 2

Tamora se debe distinguir como reina desde que llega como prisionera de Tito al inicio de la representación, para ello tome la imagen 3 como modelo del vestido que usará con colores brillantes a diferencia de Lavinia, además de un sombrero que adorne su figura en lugar de una corona. Servirá no sólo para notarla como reina, sino para ocultar todo lo que el espectador sabrá adelante en la obra: que es una mujer “maquiavélica y vengativa”. Lo cual se reflejará con el vestuario que comenzará a emplear desde la cacería (acto III, escena 2) basado en la imagen 4 que acentuará la belleza de esta mujer, además de brindarle símbolos de poder como el sombrero masculino, las botas largas y de tacón, y un fuste.

Los personajes masculinos, que son la mayoría, están divididos en tres clases sociales: los nobles, los militares, plebeyos y jóvenes o niños. Así como los personajes femeninos estos deben distinguirse primero entre clase social y dentro de su rango social debe ser claro para el espectador quien está ante sus ojos; el vestuario, los accesorios y los colores serán su guía visual.



Imagen 3

Para los nobles Basiano y Saturnino, tomaremos la imagen 5 y la imagen 1: traje para hombre de los 20s con corbata de moño, pantalón, saco, camisa con cuello en picos, los pantalones irán recortados a la altura del muslo (como en la imagen 5) para mantener la semi desnudez tanto entre hombres como mujeres. Como accesorios tendrán una lentilla (imagen 1 y 5) bastón, sombrero de copa y botas femeninas de tacón. Tanto los colores como las texturas que se describen en el cuadro más abajo, ayudaran a diferenciar a uno del otro. Además Saturnino llevara en su sombrero lentejuelas que lo hagan resaltar.

Para los militares (soldados) se emplearán los diseños del antiguo uniforme alemán NAZI (imagen 6), modificados al punto de la semi-desnudez: las camisas no tendrán mangas; solo puños; serán muy ajustadas al cuerpo del actor, los pantalones serán recortados también para hacerlos mínimos (shorts) usarán botas, pero no de tacón. Para diferenciar al general Tito, de los soldados, sus hijos, Tito Andrónico llevará un bastón de mando o un fuste, botas femeninas de tacón y las respectivas condecoraciones en su uniforme, esto le dará también



Imagen 4



brillo a su vestuario. Marco Andrónico, tribuno y militar portará uniforme, pero para diferenciarlo del general no usará tantas condecoraciones; en su lugar llevará una banda a lo largo del tronco y su uniforme tendrá la camisa con mangas.

Los plebeyos vestirán imitando a los nobles, pero con la ropa completa y “normal” sin brillo en sus atuendos; mientras el joven Lucio Andrónico usara uniforme militar completo también.

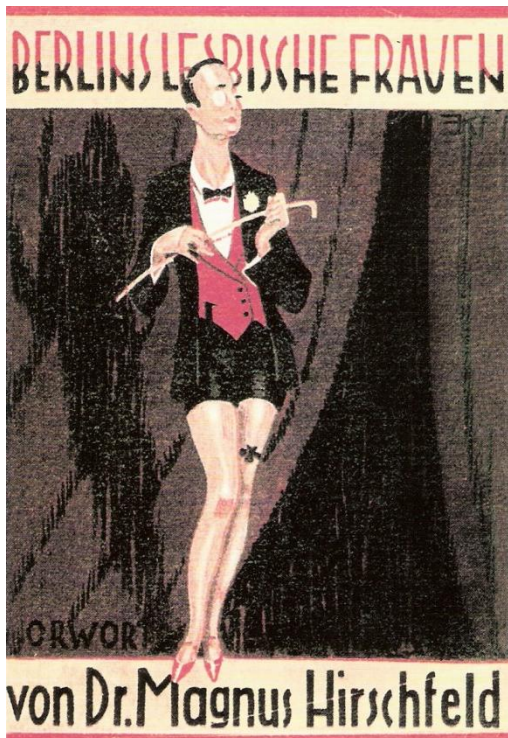


Imagen 5

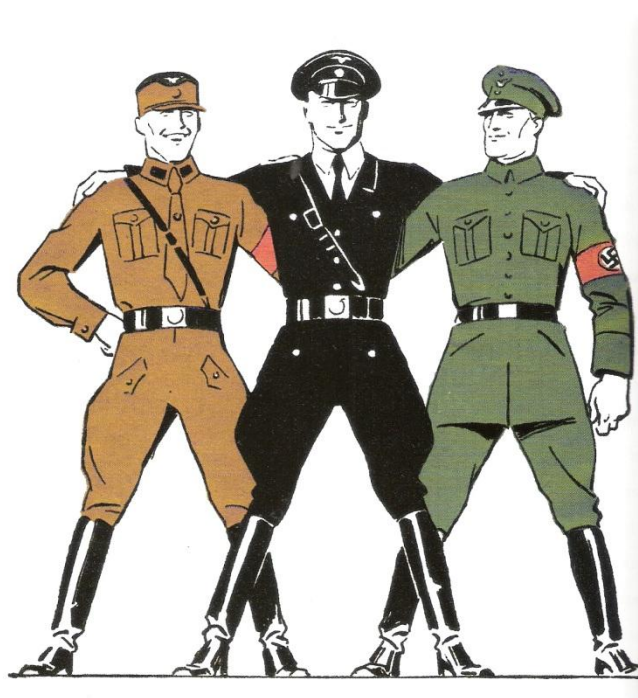


imagen 6

Aarón el moro debe, aun siendo plebeyo, distinguirse de todos los demás personajes. Para esto usará un atuendo semejante al de los nobles (imagen 5) sin camisa, llevará únicamente chaleco y los puños de la camisa, corbata de moño, medias de red y zapatos de tacón, semejantes a los de Lavinia o Tamora en el acto I de la escena 1.

Para tener ejemplos de las texturas y algunos accesorios que resultarán deseables en el diseño de vestuario tomé escenas de la película *The Blue Angel*. En estas imágenes podemos ver uno de los rasgos que al inicio de esta investigación mencioné como característico del cabaret: “cosas brillantes”, y en este caso se aplicará a los materiales con los que se realizarán vestuarios y accesorios.

En la imagen izquierda vemos a Lola, interpretada por Marlene Dietrich, con sombrero, muñequeras, collar y cinturones de textura y color brillante. En el cuadro de la derecha el vestido luce destellos, como de lentejuelas, que resaltan gracias a la luz. El resto de los accesorios a pesar de no tener este tipo de destellos resaltan el cuerpo de la actriz y



enmarcan su rostro. Esta característica del vestuario no será privativa de un personaje, como vemos en la imagen de abajo, pues serán las actuaciones, la iluminación y la dirección de trazo lo que destacará al personaje.

Finalmente presento un cuadro con las gamas de color y texturas que serán guía para la realización de los diseños de vestuario y maquillaje, tema que se trata en el apartado siguiente.



Vestuario y maquillaje			
Personaje	Rango social	Color	Textura/ material
<b>Saturnino</b>	Emperador romano	Blanco- crema.	Tejido, lana, áspero.
<b>Basiano</b>	Príncipe romano	Aqua pastel	Seda.
<b>Marco Andrónico</b>	Tribuno	Ocres	Gruesa y áspera.
<b>Tito Andrónico</b>	General romano	Amarillos	Seda, velo, gasa.
<b>Lavinia</b>	Hija del general y esposa del príncipe	Rosa pastel, rojo a guinda.	Ligero, transparente, con amplia caída, sedas.
<b>Tamora</b>	Emperatriz romana	Lila, morados y purpuras	Cuero, plumas, terciopelo.
<b>Quirón</b>	Hijo de la emperatriz	Verde brillante	Vinil.
<b>Demetrio</b>	Hijo de la emperatriz	Azul brillante	Vinil.
<b>Aarón</b>	Mozo de la emperatriz	Fucsia	Seda, velo, gasa.
<b>Joven Lucio</b>	Hijo de soldado romano, nieto de Tito General romano	Anaranjado	Gruesa, áspera.
<b>Lucio, Mucio, Quinto Marcio</b>	Hijos de Tito: soldados romanos	Verde bandera y cintas: roja, guinda, negra y blanca	

## 2. Maquillaje

Así como en el apartado de vestuario, aquí sentaré las líneas de trabajo sobre las cuales deberá trabajar el diseñador de maquillaje, tomando en cuenta: la tabla de colores por personaje, las imágenes que presento más adelante y las características del cabaret que deseo añadir al montaje como parte de la propuesta estética que retoma el expresionismo alemán.

Dentro de *El signo en el teatro* Kowzan escribe que: “el maquillaje teatral está destinado a destacar el rostro del actor que aparece en escena bajo determinadas condiciones de luz” (Kowzan, 1968: 28). Recordando que el cabaret creció a la par del expresionismo (plástico y cinematográfico) será útil tomar como referencia los filmes: *El gabinete del Dr. Caligari*, una de las obras representativas del expresionismo cinematográfico, y *The Blue Angel*, película de 1930 que retrata la vida del cabaret en la década de 1920 a 1930 y cuya estética se asemeja al *Gabinete*.

La imagen de la izquierda resalta y exagera rasgos del rostro mediante el maquillaje, apoyado, como dice Kowzan en la luz, creando un juego de luz y sombra, deseable en los rostros de los personajes, pues su expresión facial será una ventana al interior del personaje que contraste con la festividad y luminosidad de su vestuario.

En *The Blue Angel* el personaje del payaso (imagen derecha) tiene una máscara forjada a partir del maquillaje; su gesto es demacrado y doloroso, para ello han remarcado con las pinturas rasgos del actor y colocando en su máscara otros que el personaje necesita.



(*Gabinete del Dr. Caligari*)



(*The Blue Angel*)

Si bien el maquillaje servirá para destacar rasgos del personaje, además del contraste entre luz y sombra que refleje lo interno del mismo. Para mantener la congruencia estética, todos los colores empleados deben dar al espectador la sensación de frescura, brillo y festividad, pues esta apariencia contrastará con la trama de la obra. Por ello seleccioné algunas imágenes tomadas de la película *Cabaret* donde podemos ver la aplicación del antes mencionado expresionismo, con los colores y la propuesta de un maquillaje muy recargado.

En el primer minuto de la película *Cabaret* el presentador (imagen izquierda) aparece con las cejas maquilladas, el rostro con base blanca, pestañas postizas, pómulos remarcados con rubor, sombras y labial rojos, con todo esto resaltan sus facciones y sobre todo la boca, la nariz y ojos. Mientras en las caras de las bailarinas (imagen derecha) son los ojos, la boca y los pómulos, por los colores y el maquillaje (con base blanca) lo que salta a la vista.



Excepto Aarón el moro, que según describen los personajes es negro, el resto usará una base blanca y después los colores que harán juego con su vestuario y resaltarán rasgos faciales de los actores para crear la máscara del actor y tener diferencias entre cada personaje. Para que esto funcione adecuadamente, tanto el maquillaje como el vestuario debe estar desarrollado en conjunto con la iluminación, en caso contrario habrá sombras que no apoyen el drama. Por ello el siguiente punto es la iluminación.

### 3. Iluminación

La iluminación es otro elemento contrastante entre una época y otra, pues durante la era shakesperiana no existió la luz eléctrica, las obras en teatros públicos se llevaban a cabo durante el día así que no hacían uso de iluminación artificial, en cambio durante la década de 1920 se había logrado perfeccionar el uso de ésta. Hoy en día tenemos no sólo mejores equipos, sino profesionales en uso de estos aditamentos para crear formas con la luz y manejarla como mejor nos convenga.

El diseño de iluminación, por lo tanto, tendrá que desarrollarse con base en dos aspectos principalmente: la estética cabaret y la creación de espacio-ambiente. En el primero, los reflectores son una guía visual del espectáculo o foco de escena, y la posición de las luces ayuda a acentuar características de las bailarinas, actrices y actores.

A continuación están algunas imágenes tomadas de la película *Cabaret* filme que al estar en colores nos permite observar algunos el uso de los reflectores, para guiar el ojo del espectador a lo largo de la escena.



En esta primera imagen podemos ver que la actriz principal esta bañada de luz, tanto cenital como lateral, mientras con filtros color azul y rojo, se colorea a las bailarinas, permitiendo que estas sean visibles pero no roben foco.



Una serie de focos colocados alrededor del escenario ilumina a los actores de pies a cabeza, obteniendo además una iluminación general del espacio.

El otro punto que se debe tomar en cuenta para el diseño de iluminación es la creación de ambientes, para lo cual servirán los filtros o gelatinas que colorean la luz y los *gobos*<sup>67</sup> que ayudan a darle forma.

Si bien el texto, como ejemplifique en el primer capítulo, ya nos está dando las características del lugar como en estos dos parlamentos:

Titus: Lavinia, wert thou surprised, sweet girl,  
ravished and wronged as Philomela was,

---

<sup>67</sup> Es un patrón de metal, al colocarlo frente al reflector que emitirá la luz le da la forma del patrón a la luz que sale de este.

forced in the ruthless, vast and gloomy woods? (Shakespeare, *Tito Andrónico*: 1142; IV, 1: vv.51-53).<sup>68</sup>

Tamora: These two have 'ticed me hither to this place:  
 a barren detested you see it is;  
 the trees, thought summer, yet forlorn and lean,  
 o'ercome with moss and baleful mistletoe;  
 here never shines the sun, here nothing breeds  
 unless the nightly owl or fatal raven (Shakespeare, *Tito Andrónico*: 1134; II, 2: vv.92-97).<sup>69</sup>

Debo recordar que el espectador isabelino estaba acostumbrado a escuchar e imaginar con las líneas que recibía de los actores, sin embargo el público mexicano del siglo XXI es mucho más visual, así que decidí combinar ambos estilos y con ello brindar al espectador un refuerzo sensorial de lo que se dice.

Finalmente presento un cuadro dónde se apuntan los diferentes lugares que mencionan en la obra, con el color o colores que tendrá la luz para generar los ambientes y espacios.

Acto/escena	Lugar	Color de luz
I;1 - II;1 - V;1 - V;3	Afuera del senado, zona para enterrar.	Ámbar, rojos.
II;2	Bosque claro	Verde claro, ámbar
II;3, 4	Parte oculta del bosque	Verde oscuro, menos intensidad de luz, textura de ramas.
III;1	Lugar de ejecución	Morados y rojos
III;2- IV;1- V;2	Casa de los Andrónico	Ocres: amarillo claro y ámbar con poco rojo
IV;2,3	Exterior del palacio	azul claro
IV; 4	Interior del palacio	Azul claro y ámbar

Espero con todo esto sentar las bases de lo que será un trabajo conjunto entre diseñadores y directora para lograr un montaje cabaret, o con estética cabaret de la obra *Tito Andrónico*; donde todos los elementos: iluminación, maquillaje, vestuario, espacio, movimiento (trazo y coreografías), música, texto y actuación sirvan para guiar los sentidos del público a lo largo de la representación y hacer de este espectáculo un goce que los acerque al teatro.

<sup>68</sup> Tito: Lavinia, dulce niña, ¿fuiste tú sorprendida, / vejada y agraviada como fue Filomela, / forzada en el brutal, vasto y lóbrego bosque?

<sup>69</sup> Tamora: estos dos me trajeron engañada a este sitio, / un valle detestable y árido, como veis; / los árboles, aunque es verano, están enjutos, / recubiertos de musgo y de funesto muérdago; nunca brilla aquí el sol, aquí nada se cría / salvo el búho nocturno y el ominoso cuervo.

## Conclusiones

*Tito Andrónico* escenificada con estética de cabaret pretende acercar al público joven al teatro de William Shakespeare, apelando al gusto por la sangre de una generación que ha crecido en un mundo violento, pero dotando este espectáculo de colores y festividad.

Para ello estudié la obra *Tito Andrónico* de William Shakespeare dentro de su época; como una tragedia de sangre y con las condiciones de representación propias de su tiempo. Después investigué las condiciones bajo las cuales surgió el cabaret de Berlín, pues tanto la estética como los rasgos distintivos de esta corriente escénica me parecieron deseables para el montaje que pretendo realizar. Encontré las coincidencias entre ambas épocas y espectáculos escénicos; como la violencia, el edificio donde se presentaban y el gusto del público, de igual forma pude medir las diferencias entre ambas. Ya hecho esto puedo contrastar ambas realidades con el presente y el público al que me dirijo; encontrar de cada una lo que deseo retomar y cómo las transformaré en realidad escénica.

Tendré entonces un espectáculo que integre la danza, la música y el texto, (que originalmente fue escrito como tragedia de sangre pero será montado con todos los adornos del cabaret y con su carácter grotesco y paródico), en cierta forma como las obras musicales, la diferencia radicará primero, en el formato, pues si bien el teatro de la época isabelina y el cabaret de Berlín estaban preparados para recibir miles de espectadores, yo decidí crear una convivencia más íntima, por ello el escenario estará cercano al público y serán no más de 100 los invitados a esta convivencia.

Para integrar la música al texto será necesario transformar las líneas (ya versificadas) de Shakespeare en canciones, para ello tomaré las escenas más violentas, como la violación de Lavinia (II; 2), la escena en que Andrónico enloquece y tortura a una mosca (III; 2: vv. 65-85), y el asesinato de los hijos de Tamora (V; 2: vv.165-205), además de los parlamentos más largos, como la escena en que Marco describe a Lavinia violada (II; 4, vv. 16-51). La música será interpretada por una *Big Band* y los actores deberán cantar y bailar en este ritmo sus líneas.

El contraste, característico de las obras isabelinas será palpable entre la estética y el texto dramático. La festividad de la música y la tragedia sangrienta; los vestuarios y maquillaje coloridos, brillantes y alegres, que les darán a los personajes una apariencia burlesca contrastada con los gestos y máscaras de los personajes que reflejarán su mundo



interno. Espero que estos “atavíos” que estoy integrando a la puesta en escena apoyen el texto, ayuden al espectador a seguir la historia visualmente, pues como mencioné antes, nuestro público está influenciado por los medios electrónicos (televisión, video blog, video musical, por mencionar algunos).

Para que todo esto funcione necesito de la materia prima del teatro: los actores (además del público), estos deberán estar entrenados para bailar, cantar y actuar al mismo tiempo, sería deseable además que sepan tocar alguno de los instrumentos musicales que conforman una *Big Band*, de esta manera los que interpreten más de un personaje (secundarios) podrán ser además parte de la banda musicalizadora. Dentro de su entrenamiento actoral sería deseable también que hayan trabajado previamente textos de Shakespeare, y verso en español, para que sea más sencillo desarrollar este trabajo. Para conseguir a estos actores será deseable hacer un casting en el que estén presentes los integrantes del equipo creativo como los músicos, coreógrafo, y director (a).

Estoy planeando la obra para jóvenes a partir de los 15 años y adultos hasta de 50 años, quienes comparten el gusto que describí en el capítulo 3 por la sangre en escena. Es a quienes pretendo brindar un espectáculo que los entretenga, que funcione como una válvula de escape, sin pretender que se esfuercen por reflexionar, como dice Tatarkiewicz: “La música y la poesía crean unas emociones violentas y extrañas en la mente, produciendo un choque y un estado en el que la emoción y la imaginación superan a la razón” (Tatarkiewicz, 2008: 127). Espero entonces generar en el espectador un choque de emociones que surja después de haber presenciado el espectáculo, que le mueva hacia algo nuevo, y tal vez entonces, él solo desee hacer alguna reflexión.

Por ahora esta tesis es sólo una guía en la que no todo está dicho; pero, si preparado para comenzar el trabajo.

Consideraciones para directores y productores interesados en el montaje de  
*Tito Andrónico Cabaret*

Para aquel que desee desarrollar esta propuesta será importante considerar la finalidad de la misma: comunicar la tragedia a través de la risa, entretener antes que trasgredir.

*Tito Andrónico* leído con seriedad y poniendo atención al género *tragedia de sangre*, que a lo largo del capítulo primero expliqué, muestra una realidad comparable a la de México en 2012, círculos viciosos de venganza entre miembros de la misma comunidad, violencia exacerbada y aparentemente justificada. Se ofrece entonces una estética que aleja al espectador de la cotidianeidad: el cabaret, que se caracteriza por emanar alegría, vivacidad, luz, agregando música y baile dónde hay gritos y sangre. Haciendo así una farsa de lo que antes fue tragedia para que el público (sobre todo los adolescentes y jóvenes adultos) reciban los versos escritos por Shakespeare, y traducidos al español, sin el bloqueo natural que produce la violencia, dejando abierta la sensibilidad para la posterior reflexión e interiorización de lo que habrá sido su experiencia frente al hecho teatral.

Esta propuesta de montaje escénico no ha sido llevada a escena (fue concebida a finales del 2011 y comienzos del 2012) pero sienta las bases para un desarrollo creativo integral; pues el hecho escénico debe ser un trabajo en comunión entre todos sus participantes; creativos, actores, productor y director. Aquí están las líneas a seguir, apenas un esbozo de lo que llegará a ser con el esfuerzo y confianza de sus colaboradores, tomando en cuenta que la sociedad cambia día con día y por tanto el público al que originalmente va dirigida recibirá de maneras diferentes la obra según su ubicación geográfica y condiciones políticas, económicas, y socioculturales.

No creo que se pueda dar una conclusión definitiva sobre lo que aún es proyecto, serán los realizadores (aun siendo yo misma) quienes después de confrontar esta idea a un público puedan hablar de los resultados que esto arrojó.

Será trabajo de los diseñadores, guiados por su director, llevar a una realidad escénica esta propuesta, que debe verse como guía y no finalidad; pues aquí están apenas los principios, justificaciones e ideas para inspirar la creatividad del equipo de producción y no los resultados que deban, o puedan, obtenerse.

## Bibliografía

- Bloom, Harold. *Shakespeare; la invención de lo humano*. Trad. Tomás Segovia. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Evans, Richard J. *La llegada del Tercer Reich*. Trad. José Manuel Álvarez Flórez. Barcelona: Ediciones Península, 2005.
- Gay, Peter. *Weimar culture; the outsider as insider*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 2001.
- Gordon, Mel. *Voluptuous panic; the erotic world of Weimar Berlin*. Port Townsend: Federal House, 2006.
- Grazia, Magreta de y Stanley Well. *The Cambridge companion to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University, 2001.
- Hölderlin, Friedrich. *Poemas de la Locura*. Madrid: Hiperión, 1988.
- Hunter, George K. *English drama 1586-1642: the age of Shakespeare*. Oxford: Oxford University, 1997.
- Jelavich, Peter. *Berlin Cabaret*. Harvard: First Harvard University Press, 1996.
- Kowzan, Tadeusz. *El signo en el teatro- introducción a la semiología del arte del espectáculo en El Teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Avila, 1969.
- Morril, John. «Britannica.» s.f. *Shakespeare*. 29 de Noviembre de 2010. <<http://www.britannica.com>>.
- Pearce, Joseph. *Shakespeare*. Trad. Gloria Esteban Villar. Madrid: Palabra, 2008.
- Rizzo, Nicola Comunale. «Nicola Comunale.» Febrero de 2005. *Capítulo VII, Teatro Isabelino*. 29 de Noviembre de 2010. <<http://www.nicolacomunale.com>>.
- Rodenburg, Patsy. *Speaking Shakespeare*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Rodríguez, Antonio María Martín. *fuentes clásicas en "Titus Andronicus" de William Shakespeare*. Salamanca: Universidad de León, 2003.
- Sampson, George. *The concise Cambridge history of English literature*. Cambridge: Cambridge University, 1970.

Shakespeare, William. «Hamlet.» *The Arden Shakespeare complete works*. Ed. Proudfoot Richard. Londres: Cengage Learning, 2001.

—. *Noche de Epifanía o Lo que queráis*. Trad. Federico Patán. México: UNAM, 1997.

Shakespeare, William. «Titus Andronicus.» *The Arden Shakespeare complete works*. Ed. Richard Proudfoot. Londres: Cengage Learning, 2001. 1127.

Spivack, Bernard. *Shakespeare and the allegory of evil: The history of a metaphor in relation to his major villains*. New York: Columbia University Press, 1958.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Trad. Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Tecnos, 2008.

#### Filmografía

*Cabaret*. Dir. Bob Fosse. Int. Liza Minnelli. Prod. Cy Feuer. 1972.

*Das Cabinet des Dr. Caligari*. Dir. Robert Wiene. Int. Werner Krauss. 1920.

*Der blaue Engel*. Dir. Josef von Sternberg. Int. Marlene Dietrich. Prod. Erich Pommer. 1930.