



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

“Versión Titus”

INFORME ACADÉMICO

Para obtener el título de:

Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

Presenta

Diana Rossette Luciano

Asesor

Rubén Ortiz Martínez

Sinodales:

Alejandro Ortiz Bullé Goyri, Ricardo García Arteaga,

Otto Minera, Oscar Agis



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.

El teatro no puede desaparecer porque es el único arte
donde la humanidad se enfrenta a sí misma.

Arthur Miller

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
Capítulo I: <i>Tito Andrónico</i>	
1.1.- Estudio escénico.....	6
1.2.- Concepción escénica.....	16
1.3.- Realización escénica.....	20
Capítulo II: Adaptación de <i>Tito Andrónico</i>	
2.1.- Análisis de la puesta en escena de <i>Tito Andrónico</i>	28
2.2.- Adaptación de <i>Tito Andrónico</i>	30
2.3.- Realización escénica.....	37
Capítulo III: Nueva adaptación de <i>Ken-kan o la soledad deseada</i>	
3.1.- Análisis de la puesta en escena de <i>Ken-kan o la soledad deseada</i>	43
3.2.- Adaptación de <i>Ken-kan o la soledad deseada</i>	46
CONCLUSIONES.....	48
BIBLIOGRAFÍA.....	52
APÉNDICE.....	55

A Rubén Ortiz por su paciencia y tiempo.

A Claudio Valdés Kuri por sus consejos

Al maestro Rodolfo Valencia (+)

por haber compartido su visión del mundo.

INTRODUCCIÓN

En octubre del 2006 comencé a trabajar en la puesta en escena de *Tito Andrónico* de William Shakespeare. El proyecto surgió de la clase de Dirección III y IV a cargo del profesor Alberto Villarreal. La clase se convirtió en un taller donde cada uno de los alumnos podíamos plantear a los demás los problemas que íbamos encontrando en el desarrollo de la concepción de la escena. Durante un año, que fue lo que duró la clase, me dediqué a desarrollar y a presentar los avances de mi proyecto en ésta. Después continúe por un año más el trabajo de manera independiente, en algunas ocasiones recibiendo la orientación del Director de la Compañía *De ciertos Habitantes* Claudio Valdés Kuri.

Dada la importancia que tuvo esta puesta en escena en mi formación y en mi visión del teatro, incluyendo mi interés por documentar el trabajo que tuve con los actores, consideré que podría ser registrado en un Informe Académico y ser parte de mi Titulación. El Informe que a continuación presento es el desarrollo de una puesta en escena y el surgimiento de un texto dramático llamado *Ken-Kan o la Soledad Deseada*, construido con fragmentos de la obra de *Tito Andrónico*.

Este informe comprende el desarrollo y evolución de este proyecto en tres capítulos: El primero describe el tratamiento y método de trabajo de la puesta en escena -análisis, propuesta estética, descripción del trabajo actoral-. Apoyado por la filosofía Heidegger de su libro "*El ser y el tiempo*" para el desarrollo de un técnica de trabajo sobre *presencia escénica del actor*.

El segundo capítulo es una revaloración y la presentación de una nueva propuesta de trabajo. Desde la construcción de nuevas escenas hasta la utilización de un nuevo camino teórico para la puesta en escena, dado que durante el primer proceso aparecieron complicaciones en adecuar el lenguaje escénico y la dramaturgia, opté por hacer una adaptación llamada *Ken-kan o la soledad deseada*, construida a partir de fragmentos de la pieza de *Tito Andrónico* de Shakespeare

En el tercer capítulo presento la revisión y corrección del texto dramático *Ken-kan o la soledad deseada*, propuesta que resulto ser sólo una *partitura* para el montaje, la revisión y corrección de este texto dio como resultado un texto dramático final, elaborado de igual forma con extracciones de la obra de *Tito Andrónico*, este último texto llamado *Aarón, el moro*.

De manera que este Informe Académico abarca dos ramas; la dirección escénica y la dramaturgia, pues durante el proceso de gestación de la puesta en escena surgieron disyuntivas sobre cómo se entrelazan estos dos lenguajes y hasta donde son dependientes uno del otro, dando pie a una reflexión y experimentación escénica.

CAPÍTULO I: *TITO ANDRÓNICO*

1.1.- Estudio escénico

Toda expresión artística que trasciende para la humanidad se convierte en una obra de arte, puesto que sobrepasa los límites habituales de la imaginación y del pensamiento, ahondando en la esencia del ser humano, perdurando así generación tras generación. Las grandes obras han logrado violentar las ideologías y sentimientos, generando la transformación por medio de revelación de una emoción, un pensamiento, una forma, un color, una textura, un sonido, una imagen, Grotowski dice: “las obras maestras representan una especie de rompecabezas para nosotros”¹.

Las obras de Shakespeare son un rompecabezas y siguen cautivando a las nuevas sociedades, posiblemente porque los problemas que plantea en sus obras, siguen siendo los mismos conflictos del ser humano, el de seguir luchando contra las imperfecciones humanas. Porque el conocimiento más difícil de explorar será siempre el del comportamiento humano.

Tal es el caso de *Tito Andrónico* que fue escrita en el año de 1593: su contexto y tema siguen apelando a nuestra época siendo una de las piezas que más se ajusta para representar la violencia humana, así como la destrucción, la desgracia, el infortunio, la infelicidad, el canibalismo, la mutilación, la violación, el esclavismo y otros tantos actos que han sido parte de la historia humana.

Tito Andrónico trata del dolor y la venganza, de la furia contra el ser humano, contra las creencias, contra la injusticia, contra lo distinto. Siendo lo

¹ Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, p 51.

antes mencionado lo que me impulsó para llevar a escena la obra, además de interesarme por la violencia y crudeza de sus personajes, la frialdad con la que presenta las situaciones. Jan Kott se refiere a Shakespeare como:

Such as Shakespeare belongs to the Renaissance, and at the same time is most modern indeed. He is violent, cruel and brutal; earthly and hellish; evokes terror as well as dreams and poetry; he is most true and improbable, dramatic and passionate, rational and man, eschatological and realistic²

Si bien, *Tito Andrónico* es una de las primeras tragedias de Shakespeare, no es la obra más violenta ni cruel del autor, e incluso resulta exagerada y rústica, los personajes torpes y de una violencia rudimentaria, también refleja las costumbres de la sociedad romana, basada en la religión y la guerra.

Elegí esta pieza por como plantea la influencia de la religión y el Estado en el pensamiento de los personajes, dirigiendo sus vidas por medio de reglas y estatutos inquebrantables. Y cómo a través de las desgracias e infortunios los personajes rompen con todas ellas, respondiendo a sus necesidades de justicia y venganza.

Tito Andrónico, trata de un viejo soldado romano, llamado Tito Andrónico, que regresa a su país. Después de haber ganado la guerra contra los godos, en la que mueren veintidós de sus veinticinco hijos. Tito hace prisioneros a Tamora, a sus tres hijos y a un esclavo llamado Aarón. En Roma, Bassiano y Saturnino pelean por el trono después de la muerte del emperador.

² Kott, Jan, *Shakespeare our Contemporary*, p 352.

Como parte de los ritos funerarios, Tito ofrece como sacrificio al hijo primogénito de la reina. Con ello consigue que la reina jure venganza contra él. Mientras tanto, el pueblo pide que Andrónico sea el nuevo emperador pero, Andrónico cede su lugar a Saturnino. Saturnino aprovechándose de su nuevo puesto toma como esposa a Lavinia, hija única de Tito y prometida de Bassiano. Con esto se desata que Bassiano y los hijos de Tito roben a Lavinia y rivalicen con Saturnino, quién a modo de despecho, toma a Tamora como esposa.

Tito consigue el perdón de Saturnino, mientras que Tamora aprovecha para vengarse. Aarón, su amante y esclavo, es quién prepara y conduce cada una de las tretas en contra de Tito. Son los dos hijos de Tamora, quienes violan y mutilan a Lavinia y asesinan a Bassiano, culpando a los hijos de Tito, por lo que serán ejecutados por ello. Tito al enterarse de la verdad prepara un banquete, donde invita al emperador Saturnino y a Tamora, secuestra y cocina a los hijos de ella, para después dárselos de comer. Dicho banquete termina con la muerte de Lavinia, Tito, Saturnino y Tamora, quedando Lucio, el hijo mayor de Tito como emperador de Roma.

Tito Andrónico retrata a una sociedad autodestructiva, donde el individuo se aniquila en su afán de venganza. Shakespeare nos muestra a seres humanos impulsivos, que rompen con conceptos de moralidad, lealtad, honor y religión, generando sus propias reglas, cuando el sistema político, social o religioso al que se subordinan los ha traicionado.

Tito es llamado “El piadoso” un apodo bastante contradictorio para este personaje ya que al no perdonar la vida del primogénito de la reina Tamora, no sólo demuestra, no saber qué es la “piedad”, sino además hace que caiga la

desgracia sobre él y su familia. Esto podemos entenderlo con lo que nos dice María Zambrano en su libro *El hombre y lo divino*, se refiere a la “piedad” como el reconocimiento del dolor y la fragilidad del otro, mientras la divinidad es piadosa por naturaleza gracias a la perfección de su espíritu que le permite saber las necesidades del otro, el hombre, debe aprender a ser “piadoso” a través del conocimiento de sí mismo y del otro, permitiendo saber lo que es justo e injusto. “La piedad” también es una virtud que reconcilia al ser humano con lo divino, así pues Tito carece de la virtud de la “piedad”, sin embargo Tamora, parece entenderlo perfectamente al decirle a Tito: “Andrónico, no manches de sangre tu tumba. ¿Quieres aproximarte a la naturaleza de los dioses? Aproxímate a ellos, en cuanto misericordioso: la dulce piedad es el símbolo de la verdadera grandeza”³

Pero Tito ignora las palabras de Tamora y las subordina al deber religioso, él debe hacer un sacrificio para sus dioses y lo hará. En este caso Tito entiende que el Sacrificio es la reconciliación con la naturaleza que permite mantener el orden entre el ser humano y lo divino, busca contentar la furia de los dioses y por ello, está convencido que sólo con un sacrificio humano logrará reivindicarse con sus Dioses. Sin embargo, al desatender los ruegos de la Reina, consigue que ella jure venganza contra él y sea la causante de sus desgracias.

Para Tito, su honor se ha convertido en una imagen inmaculada para los demás y para él, todo lo que lo rodee debe estar impregnado del mismo honor. Tito se ha entregado a su honor como ciudadano y padre porque para él, sólo existe el Estado y la religión.

³ Shakespeare, William, *Tito Andronico*, p. 15.

La imagen que ha creado de él mismo le pide exigir respeto. Para Tito sus hijos son el reflejo de sus principios, ejemplo de su grandeza y honor. Además el sometimiento de sus hijos habla de su poder inquebrantable como patriarca. Tito es el padre de Roma, del Pueblo, se erige como la potencia máxima de lo que se tiene y se debe hacer. Pero al final de la obra nos damos cuenta que Tito es el fracaso de la paternidad y el símbolo de la derrota, su vejez le demostrará que lo que está a su alrededor se mantiene aún sin él.

Los personajes de la obra están en una búsqueda constante de la libertad. Aarón es una especie de opuesto de Tito, carece de cualquier lazo religioso, se rige por la anarquía, asesina, hurta y engaña, satisfaciendo sus necesidades, sin culpa alguna. Para Aarón su libertad la expresa a partir de romper cualquier regla sin embargo, al verse solo, pierde toda libertad pues ésta se convierte en odio y desolación por ser y sentirse distinto de los demás. Dice María Zambrano en su libro *El hombre y lo divino* que: La visión libera a la vida, mas la visión de sí mismo trae el grado supremo de libertad pero si la visión de sí mismo no es directa sino refleja, a través de un semejante, la libertad es adquirida por medio del otro. Somos pues, por el otro y con él. Libertad es identidad.⁴

Aarón no puede verse reflejado en los que están a su alrededor. Carente de identidad, se asocia a las bestias y como tal es tratado por el resto. El rechazo es el verdadero motivo que impulsa a sus acciones; se distingue de los demás, al reconocer que disfruta del dolor ajeno y que él mismo lo provoca, aunque su situación cambia cuando su hijo nace, pues logra darle esa identidad.

⁴ Zambrano, María, *El hombre y lo Divino*, p.30.

Tamora es una madre herida que exige venganza por la muerte de su hijo, con el tiempo va perdiendo la razón de su lucha, convirtiéndose la venganza en obsesión, mientras Tito representa el patriarcado, Tamora es el matriarcado. Sus hijos Chirón y Demetrio han sido educados sin voz ni capacidad de racionalización, encadenados al poder, al placer y a los cuidados de su madre, así, el carácter de los hijos de Tamora contrastan con la rectitud de los hijos de Tito, que incluso superan al padre. Saturnino es un personaje ambicioso que le pertenezca a los demás, representa el miedo disfrazado de poder, para él cualquiera es rival, incluso su hermano, deseando siempre todo lo que le pertenezca a los demás, resulta interesante como Shakespeare muestra a este emperador caprichoso, caricaturizándolo y haciéndolo parecer un niño.

El personaje de Lavinia, que es la hija única de Tito, es la presa perfecta para la venganza de Tamora, ya que la violación y mutilación de Lavinia provoca la locura de Tito y su derrota.

La soledad de estos personajes, se basa en su insatisfacción, cada uno habla desde su condena humana, lo que más sobresalta en la obra, son los instintos impulsados por la venganza. La rabia de Tamora, causa la furia de Tito, Tito la de Saturnino y este a su vez la de Bassiano, para pasar al de Chirón y Demetrio que continuará con la Lavinia.

Las ideas de María Zambrano, influyeron para el análisis del texto. Sobre todo para tratar el tema del ser humano y sus dioses. Shakespeare nos presenta a una Roma, que basa su cultura en el ejército y la religión pero, también nos muestra el ateísmo de Aarón, la decepción y el abandono que sufre Tito de sus Dioses.

Ese afán de destrucción desmedida de Aarón, tiene que ver con lo que dice Zambrano:

Más el vacío de Dios que deja sentir el ateísmo formalmente expresado, no es todavía la muerte de Dios. El ateísmo pagano corresponde a esas dos situaciones de liberación por la inteligencia en que una realidad que es lo que es simplemente, sin ese algo más que toda forma de divinidad lleva consigo ⁵

Aarón es un hombre liberado de culpas, ha roto con cualquier superioridad que estuviera por encima de él. El temor o la perfección han desaparecido ante su raciocinio, ha tomado el poder humano y su libertad, liberándose de abstracciones. Sin embargo, Tito que ha venerado con delicado compromiso a sus Dioses, siente el abandono de ellos, su dolor lo lleva a matarlos: “Y está en correspondencia con ese aspecto con que la divinidad suprema se ha aparecido muy a menudo a los hombres: la no intervención. Dios ha sido también el gran indiferente. Dios o los dioses que moran en el cielo, mientras el hombre a solas camina sobre la tierra”⁶

La gran soledad que vive Tito se la debe al abandono que ha sufrido por los dioses, Tito termina volviéndose libre y tan semejante a Aarón que después de haber vivido la negación de sus dioses, renace para el amor, el amor a su hijo.

Después de haber elaborado todo este análisis de la obra y de personajes me dirigí a planear el montaje. Inicie con plantearme el cómo iba abordar el estilo de actuación, para ello me base en un libro que había leído por esos mismos meses *El ser y el tiempo* de Martín Heidegger, aunque eso no sólo influyó en el modo en el que iba a trabajar la actuación, sino también en el trabajo de

⁵ Zambrano, María, “Op.cit”. p. 70

⁶ Zambrano, María, *La Confesión como género Literario*, p. 56.

dirección escénica puesto que hallé una relación entre la filosofía de Heidegger y el teatro. Esta propuesta la presenté a Alberto Villarreal, mencionó que la única manera de saber si esta propuesta funcionaría sería ejecutándola. Por lo que creí interesante unir al teatro con la filosofía, Heidegger plantea lo que significa el *ser* con respecto al espacio y el tiempo desde una perspectiva filosófica, mientras el teatro trabaja a partir del *ser* en el espacio y el tiempo desde una perspectiva artística.

Heidegger explica qué es el *ser* y cómo se relaciona con el tiempo y el espacio, el *ser* es:

Desde el estar presente, desde la asistencia o presencia, nos habla ese modo verbal, el presente, que, de acuerdo con la representación usual, constituye con el pasado y el futuro la característica del tiempo. El *ser* es determinado como presencia por el tiempo. Que así sean las cosas pudiera ser ya suficiente para que se suscitase en el pensar una permanente inquietud. Inquietud que sube de punto tan pronto como nos aprestamos a reflexionar en qué medida se da esta determinación del *ser* por el tiempo.⁷

El actor habla de la existencia a partir de la existencia misma, trabaja en la presentación y representación del *ser*. En un juego que vive entre una realidad y la imaginación, entre la creación y la interpretación. Es quién domina el tiempo real y el que crea, conquista el espacio y también lo inventa.

El actor de teatro, conquista el *presente*, o sea domina el tiempo y el espacio en un plano artístico, dice Peter Brook: “El teatro, por otra parte, siempre, se

⁷ Heidegger, Martín, *Ser y el tiempo*, p. 17.

afirma en el presente. Esto es lo que puede hacerlo más real y también más inquietante”⁸. Pues el trabajo del actor se valida frente al espectador, una función de teatro es la consumación de todo el proceso y es por fin “teatro” porque es presentado a los “otros”: “Este ser el “ser en el mundo”, un darse a los otros significa que el “ser en el mundo” esencial al “ser ahí”; es no menos esencialmente un “ser con”, con “los otros”⁹

Esto lo podemos relacionar de la siguiente manera, según Heidegger la respiración es la conexión entre universo y el *ser*, donde el espacio y el tiempo reafirman nuestra existencia, “El “ser en” es radicalmente dos que se implican con reciprocidad: el “encontrarse” y el “comprenderse”¹⁰.

El actor es un creador de seres, de seres que pasan por emociones extra cotidianas, que hacen saber la mutabilidad de nuestra existencia, un espectador va a ser envuelto en emociones radicales, el teatro es el fenómeno que reúne existencias, sedientas de comprensión y conocimiento a un nivel estético:

Los seres humanos estamos experimentando algún sentimiento o sintiendo, o nos hallamos en un estado de ánimo, continuamente, por esencia: hasta la ecuanimidad, hasta la falta de todo sentimiento – más determinado o más destacado, son estados de ánimo o sentimientos. Pues bien, mucho más profundamente que todo conocimiento; en realidad, sólo él radicalmente, el sentimiento nos hace-- sentir el hecho de que existimos, que somos, que somos ahí, que estamos, que somos

⁸ Brook, Peter, *El espacio vacío*, p.133.

⁹ Heidegger, Martin, “Op.cit”, p.24.

¹⁰ Ibid.p.18.

ya arrojados en el existir, en el ser, en el ser en el mundo, en el ser ahí,
en el ahí.¹¹

Por tanto si el sentimiento es la prueba de que existimos, el espectador y el artista del teatro, llámese dramaturgo, director, actor, buscan en una función de teatro, hacerse sentir, hallarse en el mundo. Así pues las palabras de Heidegger tienen resonancia en teatro, ya que finalmente el teatro es la representación y presentación del ser humano.

También la filosofía de Deleuze ofrece al teatro una respuesta a una de las preguntas frecuentes: la repetición. ¿Cómo lograr que cada función sea como la primera, con la misma adrenalina, la misma intensidad? ¿Cómo hacer para mantener hasta el final, con frescor y viveza la obra? Para Deleuze desde todo tipo de vista, la repetición es la transgresión, ya que no se halla ni en la naturaleza. A la “ semejanza ” no se le puede llamar repetición, dado que aún cuando se lleve a cabo una y otra vez la misma función, el tiempo la hace que sea distinta, que sea otra, para que las cosas o los eventos sean iguales, tienen que ocurrir en el mismo espacio y el mismo tiempo.

La repetición no es la generalidad. La repetición debe distinguirse de la generalidad de varias maneras. Toda fórmula que implique su confusión resulta enojosa: así, cuando decimos que dos cosas se parecen como dos gotas de agua; o cuando damos idéntico sentido a «no hay ciencia más que de lo general» y «no hay ciencia más que de lo que se repite... Existe una

¹¹ Ibid.p.25.

diferencia de naturaleza entre la repetición y la semejanza, una diferencia incluso extrema¹²

La esencia no puede repetirse, la esencia de la creación artística tampoco. Lo que crea un actor en escena es más que un personaje o una situación pues, comparte también su esencia, que jamás podrá repetirse su estancia en ese momento y espacio.

Lejos de fundar la repetición, la ley muestra más bien cómo la repetición sería imposible para puros sujetos de la ley -los particulares- Los condena a cambiar. Forma vacía de la diferencia, forma invariable de la variación, la ley exige que sus sujetos no cumplan con ella más que al precio de sus propios cambios.¹³

El actor debe tener presente que cada vez que inicia la obra, es comenzar de nuevo y que una vez que concluya acabará para siempre, entonces, no hay más que trabajar el presente irrepetible. El arte es representación, interpretación y creación, hasta su nueva adquisición: la presentación, Pero aún en todas estas facetas, se es único ya que el artista representa, interpreta, crea o presenta algo. Pero siempre como único, semejante, parecido e irrepetible.

1.2. Concepción escénica

La primera lectura que hice de la obra fue la que generó el estímulo que me llevaría a querer montar esta pieza shakesperiana. Tenía una serie de imágenes surgidas de esa primera lectura, con colores, formas, texturas y sonidos y veía la posibilidad de que se pudiera construir el espacio de la obra

¹² Deleuze, Gilles, *Diferencia y Repetición*, p.6.

¹³ *Ibid*, p.25.

semejante a un templo rústico, con piedras grisáceas, grecas grabadas de terracota, una especie de templo, un altar aldeano politeísta, de oro y piedra, que pudiera estar adornada con grandes máscaras mortuorias de exagerados gestos, de bocas entre abiertas, que dejaran ver los dientes afilados, rostros distorsionados por la luz de una pira que consume sus ofrendas vivientes. Y a partir de estas imágenes que se crearon con esa primera lectura, fue como comencé a pensar en la estética de la obra.

Una de las cosas básicas en *Tito Andrónico* es el hincapié que hace Shakespeare en la religión, por ello veía la posibilidad de que la acción ocurriera en un templo, finalmente los templos tienen ese carácter monumental, están hechos para ser contemplados y el hecho de contemplar nos conduce inevitablemente a lo sublime y, lo sublime genera un estado de incertidumbre, se acerca a la inmensidad, la oscuridad y la capacidad para inspirar terror ante su enigma, eleva al ser humano a través de la mirada a lo excelso. En los templos pareciera que lo sublime es tangible, su preponderancia se matiza con el valor que le dan sus fieles, pero más allá, en su función, se encuentra el revelar y ocultar los misterios. Lo enigmático atrae a los devotos que buscan en las entrañas de éste el desciframiento de sus inquietudes. Es un alojamiento sagrado para la presencia de la divinidad y permite establecer un lazo entre el ser humano y la supremacía. Tito es el personaje principal y es un personaje devoto, fiel a sus creencias, recordaremos que la obra inicia con el sacrificio del hijo de Tamora y que además es ahí donde son depositados los veintitrés hijos muertos de Tito, por ello, en el templo podían ocurrir muchas de las acciones de la obra, porque Tito regresa durante gran parte de la obra a hablarle a sus dioses.

Quería darle un aspecto primitivo al montaje y tomando está característica del pueblo romano de basarse en la religión y la guerra opté finalmente usar la idea del Templo de ese lugar sagrado o espacio ceremonial para el diseño del espacio. Lo siguiente era pensar el cómo construir ese espacio.

Pensando que los Templos son estructuras que se ubican en lugares como una montaña sagrada porque marca la trayectoria del Sol ó bien con la intención de aminorar la distancia entre el cielo y los mortales y, retomando que me estaba enfocando en la correlación que hay entre el ser humano y lo etéreo, decidí poner en el espacio dos elementos básicos y primigenios, que diversas culturas antiguas los han tomado para representar la omnipotencia y el origen: El Sol y la Luna, lo masculino, lo femenino, revelación y ocultación. Apoyando así la dualidad de Tito como representante del patriarcado y Tamora como representante del matriarcado. De esta forma habría en el escenario estos dos elementos, la representación del Sol y de la Luna, un espacio vacío, para evocar la desolación humana y a su vez la nadería del ser humano ante el universo, pero también como parte de éste mismo.

Quería construir un ambiente que diera la impresión de inmensidad, un espacio indeterminado para remitir sobre todo a la lejanía de este templo, además para resaltar la soledad angustiosa, en la que viven los personajes, absorbidos por la superioridad del universo.

Por tanto mi propuesta para el vestuario y maquillaje tendría que ver con el espacio que ya había elegido (el templo), regresando a esa aspecto primitivo que quería darle a la obra, trabajé en un diseño de vestuario y maquillaje muy parecido a las vestimentas de culturas antiguas, fue un vestuario muy sencillo,

con el objetivo de que se resaltara el trabajo físico de los actores, así que diseñé para los Andrónicos, faldas largas y amplias en colores verdes militares, Saturnino y su hermano Bassiano, los unifique con faldas en color arena. Aarón como personaje opuesto de Tito llevaría una falda en color blanco y Tito en gris y todos los actores irían con el torso desnudo. La gama de colores quedó muy sobria e incluso el vestuario de las actrices mantuvo esa línea, para Tamora diseñé un conjunto el color guinda para sugerir su estatus de reina y, para Lavinia un vestuario en color verde militar, para relacionarla a su familia los Andrónicos.

En lo que se refiere al trabajo de la actuación, mi propuesta era enfatizar los movimientos de los actores, una especie de danza que serían acompañados con sonidos de tambores, ya que la percusión es uno de los sonidos universales y primigenios, sobre todo porque suele asociarse a los latidos del corazón. Como en numerosas culturas, africanas, asiáticas, islámicas los tambores se usan para invocar a espíritus y dioses durante diversas ceremonias religiosas y otras celebraciones comunales, por tanto ese tipo de sonido apoyaba la estética de la obra. El sonido de los tambores es vigoroso e intenso e inmediatamente provocan el movimiento corporal, eso ayudaría a los actores para que construyeran las acciones de sus personajes. Quería una actuación contenida, de gestos sencillos con una voz natural y sin impostaciones, un teatro del cuerpo con acciones muy precisas, considerando siempre a los actores como figuras en el espacio, jerarquizando a los personajes por medio de asignándoles zonas específicas en el espacio y una vez teniendo un esbozo escénico, procedí a la realización escénica.

1.3.- Realización escénica

Lo primero que hice para iniciar el proyecto fue reunir a las personas que necesitaría, inicialmente me enfoqué en el equipo creativo y posteriormente en el equipo técnico. Para el equipo creativo solicité la ayuda de dos compañeros de generación que consideré que podía servir su creatividad y conocimiento para este proyecto, como iluminador a Sergio Viguera y para el diseño de escenografía a Mariana Gándara, yo decidí quedarme como encargada del diseño de vestuario y maquillaje ya que fue a partir de imaginarme a los personajes en esos vestuarios que pude crear el concepto visual de la obra.

Fue con ellos con quién tuve la primera reunión, les platicué sobre la concepción escénica y los conceptos que se iban a manejar. Quedamos en acuerdo y cada uno me llevaría su propuesta de; iluminación y escenografía.

Lo siguiente fue buscar a los actores, la obra original tiene un aproximado de 30 personajes, contando soldados, sirvientes y mensajeros, lo cual era demasiado y me sería muy difícil reunir a tantos actores. Ahí fue donde realicé la primera adaptación eliminando personajes menores y dejando todos aquellos que tuvieran una intervención importante para contar la historia. Aún así, me quedaron alrededor de 20 personajes y algunos de los actores tendrían que hacer doble personaje. Decidí buscar 15 actores, dos mujeres y trece hombres para cubrir los personajes que había escogido.

El criterio para la selección de los actores estuvo sujeto a la cantidad de actores que conocía (que no era muy grande en ese entonces) y convoqué según mi criterio a los que tenían un mejor nivel. Me acerqué a cada uno y en reuniones

individuales les presenté el proyecto. Después de un mes ya había reunido a todo el equipo creativo y de actores. Comencé a organizar ensayos dos veces por semana con una duración de tres horas, cada ensayo estaba dividido en tres partes, la primera hora constaba del análisis de la obra o personajes, la segunda parte era entrenamiento corporal que estaba a cargo de uno de los actores que tenía mayor experiencia en ese ramo y, la última hora la dedicaba al montaje. Debo aclarar que esta división en los ensayos fue cambiando, conforme fuimos avanzando al final del proceso de montaje las tres horas las dedicábamos completamente a las escenas.

Al trabajo actoral fue a lo que más tiempo le dediqué. Sabía bien a dónde quería llegar con los actores, ellos eran el camino más importante para que yo pudiera saber si el teatro aún guardaba reminiscencias de su origen como ritual. Aún cuando para Barba: “En el caldo de los confines se quiebran o esclerotizan el teatro no es el ritual de un pueblo. Puede ser el pueblo del ritual”¹⁴. Pero dado a previos estudios antropológicos que había elaborado tres años atrás, en un proyecto sobre los rituales paganos en las sociedades modernas, bajo la dirección de un Profesor de Antropología del Colegio de Ciencias y Humanidades Plantel Sur (UNAM), estudiábamos como el teatro es un ritual pagano más allá de ser una simple acción *ritualizante*, pues cumple una serie de características propia de los rituales. Sin embargo desde la perspectiva teatral esto no es así, por ello quise llegar a mis propias verdades con este montaje, saber si el teatro es un ritual profano o si ahora sólo podía ser espectáculo o arte.

¹⁴ Barba, Eugenio, *Teatro, Soledad y Rebelión*, p.188.

De modo que encaminé el trabajo con mis actores desde esta perspectiva, sin embargo, con dos semanas de trabajo que llevábamos, entendí que ambas posturas son válidas, pues un mismo fenómeno es distinto, dependiendo siempre de la perspectiva en la que es estudiado. Me di cuenta de esto, ya que en los análisis de personajes y de la obra que hacíamos se desviaban de su objetivo original y terminábamos divagando en temas muy lejanos que no ayudaban al entendimiento y comprensión de la obra.

Es cierto que para la antropología social el teatro al igual otro tipo de eventos sociales como los conciertos, las fiestas, reuniones, cumpleaños, son rituales modernos, que no necesariamente tienen que tener una carga religiosa o mística para serlo, pues son eventos que salen de lo cotidiano. Entendí que no se puede hacer teatro bajo una mirada antropológica sino que debe hacerse desde una mirada artística y si se trata de estudiar al teatro como un evento social la antropología es perfecta para hacer ese estudio. Existe en la antropología una consigna para poder estudiar un fenómeno, para mantener la objetividad sobre el fenómeno que se estudia no se puede ser parte de él, o sea no se puede ser antropólogo y director de escena al mismo tiempo. Llegando a esta conclusión me dediqué a hacer teatro y no antropología. Así que comencé como cualquier director de escena, a encaminar a mis actores en función del montaje.

Los primeros ejercicios estaban diseñados para ayudar al actor a entender los conflictos de la obra pero también para que ellos pudieran ofrecer soluciones paralelas, con la finalidad de hacerlos sentir un dominio sobre la obra y que fueran adquiriendo la confianza para proponer acciones y crearan las particularidades de su personaje tanto físicas y emocionales.

Lo primero fue pedir a los actores que imaginaran espacios paralelos a los que ofrecía el dramaturgo y que plantearan propuestas similares de acciones, ejemplo: Sí Tito mata a su hijo con una daga ¿de qué otra manera podría matarlo?

Después del análisis de la obra comencé a trabajar paralelamente con su calidad actoral. Quería lograr en mis actores *veracidad* (“*Conformidad de lo que se dice con lo que se siente o se piensa*”¹⁵) en las acciones, tanto externas como internas, trabajamos en tres ramas: la parte intelectual, emocional y física.

La parte intelectual, no sólo se trataba del estudio de la obra, de datos biográficos del autor ó del contexto histórico, también abarcaba material de estudios teatrales que usábamos, libros como *El actor invisible* de Yoshi Oida, *El espacio vacío* de Peter Brook, *El actor sobre la escena* de Meyerhold, *Lecciones para el actor profesional* de Michael Chejov, *Hacia un teatro pobre* de Grotowski y como María Zambrano, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, que nos ayudaban a tener una variedad de perspectivas para abordar el mismo conflicto. Por ello constantemente insistía en mis actores, que el análisis que elaboraran lo apoyaran con material de alguna materia de estudio y que las fueran intercalando con otras. La mayoría de las veces, les llevaba algún ensayo o trabajo de investigación pequeño que bajaba de la web o de algún libro que había leído, que tuviera que ver con lo que estábamos trabajando.

El trabajo emotivo y físico se realizaba junto, ya que la propuesta era que entrenamiento corporal nos llevará a la creación de emociones y a estados de ánimos necesarios para la obra. Los ejercicios iniciaban con la respiración,

¹⁵ Consultado en la RAE el 5 de Noviembre del 2009
http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=Veracidad

modificando nuestra respiración cotidiana a una que nos permitía relajar el cuerpo y desarrollar una apertura corporal y emocional así como mental. Para Heidegger la vía de unión entre el humano, el tiempo y el espacio es el estar en el “aquí y ahora” es hacer consciente la respiración. De ahí partimos en cada ensayo, la respiración da valor a la presencia, determina el tiempo de las acciones y establece las relaciones entre cada uno de los actores.

Cuando se respira de manera consciente, la relación con el espacio cambia, porque se conquista el *presente*, se da pauta para establecer una relación extra cotidiana con el otro. Reafirma al ser como parte del universo.

Conforme se va activando el cuerpo con la respiración y el movimiento se puede llegar a construir las emociones necesarias para interpretar al personaje. Ayudando así al actor a eliminar sus resistencias y miedos que impiden abordar ciertos estados anímicos o situaciones por las que pasa el personaje. Estos ejercicios también ayudaban a mejorar la relación que existía entre los actores. Además ayuda a corregir la postura corporal, la expresión facial y del cuerpo, la proyección y los resonadores de la voz.

Los ejercicios se fundan en administrar la cantidad de aire que se inhala y se exhala controlando la columna de aire apoyando con la tensión y distensión el cuerpo. A través de movimientos precisos y control del cuerpo, se exploraban las posibilidades de desplazamiento en el espacio. Una vez que el cuerpo se encuentra relajado el actor imaginaba que la respiración es una gran fuerza o energía que se proyecta hacia una o varias direcciones y que puede llegar con diferentes intensidades y distancias. El movimiento del cuerpo se generaba por impulsos que se estimulan de manera visual o por un hilo de ideas

proporcionadas por mí. Así pues los movimientos y sonidos del actor expresaban las emociones que iban surgiendo. Todo esto estaba basado en ejercicios que nos ponía el Profesor Rodolfo Valencia y que modifiqué para poder utilizarlos con mis actores. Los resultados de los ejercicios de exploración de cada ensayo se aplicaban directamente en el montaje.

Los actores con los que trabajaba les era más difícil llegar a la “veracidad” en las palabras que llegar a la “veracidad” de un movimiento, me refiero a “veracidad” a la coherencia entre la acción y el pensamiento. Aproveché esto para pedir a los actores generar un discurso paralelo al que ofrece el texto original para que se fuera transformando en un discurso personal. Algo similar a lo que plantea Barba como *subpartitura* en su libro *La canoa de papel*: “ Constituida por imágenes circunstanciales o de reglas técnicas, de cuentos o de preguntas, o de ritmos, de modelos dinámicos o de situaciones vividas o hipotéticas”¹⁶ Había dos partes en el trabajo con la palabra, la primera: comprensión y análisis de los diálogos y segunda: voz, proyección, matices y resonadores, uniendo estas dos partes se tenía como producto una interpretación más veraz y sincera, que posibilitaba la fluidez de la emoción y la credibilidad de la situación dramática.

Decidí empezar por las últimas escenas de la obra que son las más difíciles e ir desenmarañando el conflicto desde el final sobre todo porque es ahí donde más nos habíamos concentrado.

Buscaba en cada ensayo que el actor tuviera la oportunidad para descubrir todas las posibilidades de su ser y experimentarlas, para obtener el material necesario para la creación del personaje, pretendía conseguir una

¹⁶ Barba, Eugenio, *La canoa de papel*, p 29.

comprensión profunda de la condición humana que hablara de las inquietudes de cada uno de ellos (la voz propia)

Lo importante en el proceso era la manera en que nosotros interpretábamos la obra, por ejemplo: el teatro era un momento de sacrificio, entendiendo por sacrificio; una ofrenda personal, como manifestación externa de las emociones (Sacrificio del latín; *sacrificium, sacrum facere*: hacer sagrado) ya que el actor hace una entrega de sí mismo, para vivir el fenómeno teatral. Los ensayos eran una preparación para el momento crucial (el estreno de la obra). En resumen buscaba en el actor sinceridad siguiendo lo que dice Peter Brook: “La tarea más difícil para un actor es un ser sincero y al mismo tiempo mantenerse distante... lo único que necesita es sinceridad...Hay pues una senda a seguir; se puede alcanzar la sinceridad mediante la dedicación, <dándose> emocionalmente, con honradez”¹⁷

El Ritmo lo manejaba para el actor como: flujo de movimiento controlado, que produce en una misma escala de tiempo y que tiene como unidad el pulso, (que es un patrón espaciado regularmente). Cada factor en el teatro como; la música, la escenografía, el actor (sus movimientos), la palabra, el vestuario, la iluminación, armonizan para dar por resultado una pieza final.

En el teatro hay un espacio delimitado físicamente por una estructura o, cualquier otro lugar que se decida para que ocurra el fenómeno convirtiéndose en el escenario.

El espacio que crean los actores es el principal, por consiguiente omito otros elementos como vestuario y escenografía y doy mayor importancia al

¹⁷ Peter Brook, *El espacio vacío*, p.156.

cuidado de cada movimiento del actor, sobre todo porque me interesa construir imágenes claras que desarrollen la historia.

El espacio de representación está destinado para que sean expresadas de manera artística las emociones, pensamientos y procesos mentales en acciones, es transformable porque en su vacío se encuentra el todo. Para Barba: “El teatro puede convertirse en un *sanctuary*, un asilo para quien tenga sed de justicia, un refugio de libertad, una cripta de mensajes cifrados para el espectador que lo visita”¹⁸ En su simple diseño se erigen las más complicadas formas, ya que en su falta de determinismo se puede determinar, es incompleto y espera ser llenado dado que por sí sólo no funciona. Para el montaje quería que el espacio fuera la puerta hacia un mundo donde habitan seres humanos tratando de salvarse del sufrimiento, un espacio inmenso y atemporal donde el espectador pudiera sentir y ver la soledad humana.

¹⁸ Barba, Eugenio, “Op.cit.”, p 77.

CAPÍTULO II: ANÁLISIS DE TITO ANDRÓNICO

2.1.- Adaptación de la puesta en escena de *Tito Andrónico*

Después de tres meses de trabajo en la puesta en escena, realicé la primera revaloración del trabajo, convoqué una reunión exclusivamente para discutir, analizar y expresar nuestras ideas sobre la labor de esos meses. Llegamos a varias conclusiones entre ellas: habíamos obtenido una mejor presencia escénica a partir de los ejercicios de respiración y uso del espacio, habíamos dedicado una hora durante todos los ensayos a trabajar la proyección del cuerpo, que la pisada en el escenario fuera contundente, que la respiración ayudara a marcar cada movimiento creado para los personajes. Una vez optimizada la *respiración*, tuvimos resultados: en la voz y relajación, una mejor proyección de la voz y una amplitud en la escala de los resonadores. Era importante dominaran esto, para que ellos pudieran matizar y darle tesitura a su voz, los cuerpos de los actores estaban en un estado de relajación y a su vez listos para trabajar. En cuanto a la disponibilidad y apertura, cobrábamos avances, pues ayudaba la confianza que se tenía el equipo en la puesta, éramos un grupo donde había confianza entre nosotros, lo que permitía una buena comunicación, se podía opinar con libertad sobre lo que se pensaba del trabajo de los otros sin generar conflictos superficiales, los trabajos de introspección también se facilitaban ya que la confianza permite llevar los ejercicios a niveles altos.

Los movimientos de los actores eran más precisos y concretos, se estaba empezando a generar buenos estímulos y una mejor noción del tiempo y del

ritmo, los actores dominaban el espacio y ya comenzaba la posibilidad de transformarlo, de hacerlo parecer inmenso o pequeño (una habitación o una selva). Cada uno interpretaba a su personaje y comenzaba a generarle sus propias características como: a qué velocidad debía caminar, qué postura debía tener, qué tanta fuerza o debilidad debía proyectar en las acciones físicas, pero empezábamos a tener complicaciones en adecuar el texto de Shakespeare al trabajo que teníamos: pues la construcción de las escenas no embonaban y de pronto se alargaba mucho una acción cuando se decía el diálogo de la obra y nos faltaban acciones y nos sobraba texto.

El proceso había sido al revés, no del texto a la imagen, si no de la imagen al texto. El problema era hacer que empalmaran ambas partes, por tanto iban en distintos tipos de narración. En ese momento pensé que no iba a llegar a nada por ese camino ya que había que solucionar el problema, las imágenes funcionaban bien, tenían un hilo narrativo claro y, probablemente el problema era que las acciones eran muy sintetizadas, es decir que no lograban llenar el texto. No sabía cómo resolverlo, quería mantener el texto original de la obra pero al mismo tiempo no quería perder todo el trabajo escénico que habíamos estado haciendo.

El dilema se hallaba entre comenzar de nuevo el trabajo y derribar lo que habíamos conseguido o mantenernos y ver la posibilidad de que el texto pudiera entrar al proceso. Comenté a Alberto Villarreal quién en ese momento era mi profesor de Dirección escénica, que no lograba conseguir una relación entre el texto y el montaje. Le mostré la adaptación que había hecho, para quitar personajes y reducir el tiempo del montaje; le platiqué de los ensayos a Villarreal

y propuso que fuera más radical en la propuesta, que trabajara el texto, que escribiera algo a partir de la obra original o hiciera una especie de deconstrucción, de manera que esta vez se adecuara el texto a nuestras necesidades. El riesgo como desde el principio era funcionar o fracasar, si quería asegurar mi montaje, debía regresar y montar *Tito Andrónico*, contando la historia de Tito o bien, seguir en lo que iba y arriesgarme en un montaje se convertiría en un experimento.

2. 2.- Adaptación de *Tito Andrónico*

Decidí parar el trabajo volver a realizar las consideraciones con respecto al texto, leí de nuevo la obra con una mirada más objetiva. Investigamos cuál era la mejor manera de transformar el texto, de modo que se adecuara a lo que ya teníamos trabajado. Volví a establecer objetivos del montaje y nos enfocamos a seguir explorando la relación entre el actor, el espacio y la respiración, por lo que debíamos sacrificar otras cosas; sabía que esto era un riesgo, pues no sólo sería un “experimento” escénico sino además dramaturgico.

Me dediqué a ver si la obra hablaba de lo que yo estaba queriendo plantear en escena, pues parecía que quería que la obra encajara en un discurso que la obra no contenía.

Estaba enfocando la obra hacia el tema que había deducido que era la Soledad. Pero tenía que cerciorarme que estaba en lo correcto, así que subraye todas las partes de la obra donde se hablara de este tema (si una gran parte del texto quedaba subrayado) podía seguir trabajando la obra.

Y efectivamente la obra toca el tema de la soledad, así que extraje todos estos textos, los ordené de manera que tuvieran una lógica quedando un texto de

tres hojas en donde además Aarón se volvía el personaje principal y la historia de *Tito Andrónico* de William Shakespeare se transformaría en una especie de confesión de los personajes, Aarón, Tamora, Tito, Lucio, Lavinia, Demetrio, Saturnino y Bassiano serían los personajes necesarios para dicha confesión. Lo siguiente era encontrar la manera de llevarlo a cabo para comenzar a definir el camino a seguir.

Utilizando textos de la obra original fue como construí este nuevo texto llamado *Ken-Kan o la soledad deseada*. El nombre tiene su origen en la palabra japonesa *Ken*, que significa mirar el exterior y *Kan*, mirar el interior. El dominio de ambas partes hace del ser humano un ser en equilibrio. El montaje exploraba el interior de los personajes y los actores para exponerlo al exterior. *La soledad deseada*, hace referencia a esa búsqueda de los personajes, su peregrinar en busca de paz, ese intento por cambiar la soledad angustiosa en una que alivie y consuele.

Es un trabajo que lo único que propone es mi hipótesis personal y análisis sobre lo que creo que son las razones del carácter de los personajes. Planteo que es la soledad lo que marca la decadencia de los personajes. Y es una interpretación que está sujeta inevitablemente, a mi contexto social, a mi historia personal y mi visión del mundo, etc. Así nace este texto, como dice Heidegger: “El hombre crece sobre sí mismo, en un haz de experiencias, y cada nueva experiencia nace sobre el trasfondo de las experiencias precedentes y las reinterpreta”.¹

¹ Heidegger, Martin, “Op.cit”. p44.

Gadamer señala que al interpretar un texto se revive y se actualiza. Cuando una obra de arte como lo son las piezas shakesperianas, contienen un planteamiento puro sobre la condición humana, que además posibilita su estudio y análisis desde diferentes puntos, su vigencia es prolongada. El teatro se renueva gracias a la variedad de propuestas que en ella convergen. Jan Kott menciona en su libro "*Shakespeare Our Contemporary*" que:

Shakespeare is like the world, or life itself. Every historical period finds in him what it is looking for and what it wants to see. A reader or spectator in the mid-twentieth century interprets *Richard III* through his own experiences. He cannot do otherwise- at Shakespeare's cruelty.²

La propuesta dramaturgica que hago va ligada a la puesta en escena, por tanto *Ken-Kan* resulta por sí sola una pieza inacabada que se completa y se conforma con el trabajo del actor. Tres hojas son la obra en total que sirven literalmente de partitura y registro de diálogos necesarios para reforzar las acciones.

El texto lo dividí en cinco cuadros y un sólo acto, es un texto corto aproximadamente diez minutos (si solamente se lee). El objetivo era utilizar el mínimo de textos para desarrollar la trama y que además esos diálogos pudieran ser dichos por cualquier personaje e intercalados en cualquier momento de la obra. La obra inicia con un diálogo de Aarón:

Aarón: No creo en dios alguno, Sin embargo sé, que el hombre lleva dentro algo que se llama conciencia, y otras veinte supersticiones y ceremonias papistas. Además, no ignoro que un idiota hace un dios de su

² Kott, Jan, "Op.cit", p 5.

vara y se atiene a la palabra que ha jurado por este dios. Y yo no soy un niño para irme a rebajar con falsas plegarias...³

Elegí este fragmento ya que se halla la tesis sobre el carácter de Aarón, se plantea el divorcio que tiene Aarón con la religión, un antropocentrismo desafiante, que coloca al ateísmo como símbolo de la libertad del personaje.

A partir de plantearme las razones que podrían ser las que impulsaran los actos de destrucción de Aarón, comprendí que lo grotesco dejaba de ser sólo un instinto de barbarie y comenzaba a tomar raíces más profundas: la soledad y la desilusión de la divinidad que sufre Aarón lo hacen perder la fe, siendo un esclavo rechazado y en constante humillación, ha decidido tomar las riendas de sus instintos. Se coloca encima del resto de los hombres, pues él no vive en la fantasía divina, morir no le promete un infierno ni un paraíso, ha rebasado sus miedos y por ende el temor al castigo, la culpa se ha ido junto con los dioses. Este análisis me sirvió para saber desde qué punto de vista podía enfocar la obra y plantear el carácter de Aarón como opuesto al de Tito.

Los siguientes diálogos de la obra pertenecen a un monólogo de Tito, el cuál fragmenté y puse en boca de otros personajes. De alguna manera los personajes se unirían al compartir diálogos en la misma agonía. Vendrían de la muerte, dice Tito:

¿Tito, cuándo te has visto nunca así, sólo, deshonrado? Ahora soy como una roca rodeada de una vasta extensión de mar. Que ve la marea ascender ola tras ola Si hubiera una razón para mis desgracias, podría contener mi sufrimiento en ciertos límites. Pero cuando el cielo

³ Shakespeare, William, "Op.cit. p 64.

llora ¿No está inundada la tierra? Si los vientos se enfurecen ¿no se convierte la mar en furiosa, amenazando al firmamento con su seno inflamado? ¿Y quieres una razón de este tumulto? Yo soy la mar. Que espera el momento en que alguna nave se sumerja en sus entrañas saladas. Y yo la tierra. Es preciso que la mar se agite con sus suspiros. Y que mi tierra, sumergida e inundada por su continuo llanto, se convierta en diluvio ⁴

Llamé a la primera parte “El momento de reflexión”. Todos los personajes hablan de la soledad, para después ir conociendo las razones de su sufrimiento.

La siguiente parte corresponde al: “Juicio a Aarón” que presentaba al personaje enjuiciado por sus delitos, en dicho juicio se va revelando la relación que tenía con la reina Tamora y el intento de Aarón para salvar a su hijo. Construí esta escena con la finalidad de dar contraste al personaje de Aarón, colocándolo como la víctima, en vez del victimario.

Después continuó con la violación y mutilación de Lavinia, en ambos casos tanto en el juicio de Aarón, como en la violación de Lavinia, están conformados con distintas escenas de la obra original. Sin duda la violación de Lavinia es una de las acciones más importantes dentro de la obra de Shakespeare, ya que eso significa la destrucción de Tito y la venganza de Tamora. En contra punto el siguiente cuadro, muestro a Aarón y Tamora como amantes y para finalizar el sacrificio del hijo primogénito de Tamora, evento que desata las desgracias para los Andrónicos.

⁴ Shakespeare, William, “Op cit”, p.58.

Retomando las ideas de Derrida, que a su vez toma conceptos de Heidegger, pero los desarrolla hacia una propuesta Literaria. Derrida propone en su teoría de *Deconstrucción* que la comprensión de la vida está basada en conceptos, que las palabras en sí, no son nada, dado que quien tiene el valor es el concepto, las palabras pueden ser *deconstruidas*, sin destruir el lenguaje o la escritura, si no buscar dentro de ellas su verdadero significado y dice que la única manera de encontrar sus diferentes significados es hurgando dentro de ellas.

¿Cómo funcionarán entonces la palabra y la escritura?

Volviéndose a hacer gestos: la intención lógica y discursiva quedará reducida o subordinada, esa intención por la que la palabra asegura ordinariamente su transparencia racional y sutiliza su propio cuerpo en dirección al sentido, deja a éste extrañamente que se recubra mediante aquello mismo que lo constituye en diafanidad: al desconstituir lo diáfano, queda al desnudo la carne de la palabra, su sonoridad, su entonación, su intensidad, el grito que la articulación de la lengua y de la lógica no ha enfriado del todo todavía, lo que queda de gesto oprimido en toda palabra, ese movimiento único e insustituible que la generalidad del concepto y de la repetición no han dejado de rechazar jamás.⁵

Mi finalidad en esta puesta en escena era desentrañar a los personajes y hurgar en las emociones hasta reducir su sentir a unas cuantas palabras. Lo interesante en este proceso fue encontrar los diálogos que pudieran intercambiarse entre los personajes y, que aún así siguieran explicando el sentir original de cada uno (De pronto diálogos de Tito podían ser dichos por Tamora)

⁵ Derrida, Jacques, *Del espíritu: Heidegger y la pregunta*, p. 20.

La deconstrucción me llevó a encontrar el común denominador de los personajes: la "Soledad".

Teniendo como elemento común la Soledad, podía tener con cada uno de los personajes diferentes maneras de expresarla, pero no quería que se hiciera de una manera literal y fácil, si no que cada personaje pudiera hablar de ella por medio de una metáfora:

Metaphora circula en la ciudad, nos transporta como a sus habitantes, en todo tipo de trayectos, con encrucijadas, semáforos, direcciones prohibidas, intersecciones o cruces, limitaciones y prescripciones de velocidad. De una cierta forma -metafórica, claro está, y como un modo de habitar- somos el contenido y la materia de ese vehículo: pasajeros, comprendidos y transportados por metáfora.⁶

La obra comenzó a convertirse en una metáfora, una metáfora de la soledad, soledad como uno mismo, uno mismo como agua, el agua como inmensidad, la inmensidad como soledad. ¿Cómo plasmar estas metáforas en la escena? Un hombre sólo frente a sus dioses, una mujer sola caminando hacia el mar, un hombre sólo perdido en la selva, un hombre solo frente a la mujer que ama, una mujer sola que ha perdido todo, Así fue como se realizó el trabajo, a partir de la desconstrucción de cada personaje se creaba una metáfora, y a cada metáfora le seguía una acción, todo en conjunto conformaba la situación y las emociones.

⁶ Derrida, Jacques, *El tiempo de una tesis*, p. 55.

2.3.- Realización escénica

Retomé de nuevo el trabajo de las imágenes. Era mucho más fácil ir uniendo el texto a los movimientos. El montaje pasó a ser una especie de danza que combinaba la respiración y el movimiento, comencé a crear secuencias de movimientos dirigidos por secuencias rítmicas de respiración. La obra ocurría en un sólo acto, la transición de escena a escena también era coreografiada, además incluí escenas a las que llamé monólogos visuales, donde cada uno de los personajes planteaban a través de una serie de acciones la manera en la que se suponía que los personajes asumían la soledad.

Toda la obra era acompañada por música que se diseñó especialmente para cada escena; primero tuvimos la ayuda de dos personas de la Escuela Nacional de Música, más adelante contacté con un músico de la escuela *Ollin Yolitzin* que elaboró 10 tracks.

El montaje iniciaba con la actriz que interpretaba a Tamora cargando una bandeja de agua, se acercaba a la Luna y rendía tributo a esta, después el resto de los actores formaban una fila. Poco a poco, iban avanzando hacia el frente, en una especie de canon, en una secuencia de diez movimientos que finalizaban con el grito de Tamora: "Piedad", la siguiente escena relatada en movimiento, el peregrinar de los personajes de la muerte a la vida, después venía la tortura de Aarón, donde era enjuiciado por los crímenes cometidos, a lo que le seguía la escena donde se revelaba la relación entre Aarón y Tamora, cuando se encuentran en el bosque para después relatar la violación y mutilación de Lavinia, y el dolor de Tito al contemplar a su hija en semejante estado; por último se

encontraba el regreso de Tito a Roma llevando como prisioneros a Tamora e hijos, la obra finalizaba con el sacrificio del hijo de Tamora. A cada una de estas escenas le correspondía un monólogo, donde cada actor exponía su exploración de la soledad.

Después de dos meses de ensayos evalué de nuevo el trabajo para analizar cuáles de las cosas en las que estaba trabajando marchaban bien. Los resultados eran buenos, los ejercicios de cada ensayo funcionaban y permitían irlos aplicando al montaje. Encontramos una nueva técnica de respiración: la respiración *holotrópica*, técnica que nació en los años sesenta en Estados Unidos con el objetivo principal de eliminar el dolor físico y emocional.

La palabra ***holotrópico*** deriva de una raíz griega, significa ***moverse hacia lo íntegro***. Las plantas se mueven en dirección del sol con un movimiento heliotrópico. En la misma forma, durante una sesión holotrópica, el organismo humano está en un estado de conciencia que le permite moverse en dirección a su integración, volverse un todo completo, y sanar sus propios aspectos heridos o fragmentados ⁷

A partir de la hiperventilación, las personas entran en un estado de trance y ubicados en el subconsciente van eliminando gradualmente sus dolores, hasta el punto donde logran eliminar su primer dolor, que es el mismo para todos los seres humanos, el del nacimiento. El nacimiento es un evento traumático para todo ser humano, lo primero que conocemos al nacer es el dolor, por ello buscamos evadirlo o buscarlo, la respiración *holótropica* llega hasta este punto, liberando el cuerpo y la mente, para llevarlo al goce y al disfrute máximo para el ser humano,

⁷ <http://www.oshogulaab.com/PSICOLOGIA/RESPIRACIONHOLO.html> (consultado el día 27 de septiembre del 2009)

que es cuando somos concebidos, en el máximo disfrute, el orgasmo. Y es a donde debemos ir, es decir, regresar al primer segundo en el que tuvimos vida, ya que somos concebidos a partir del placer

La técnica es de autoconocimiento y control propio de las emociones, que permite regularlas y dirigirlas, incluso hacia un fin artístico. El ejercicio dura un aproximado de dos horas. Es necesario tener música de fondo que ayude a generar el estado que requerimos, por lo que es necesario platicar con los participantes de cuáles son los objetivos del ejercicio y cómo se debe realizar.

Las sesiones deben ser graduales, las primeras ocasiones, con quince minutos de respiración es más que suficiente, los participantes eligen un lugar en el espacio donde quieran realizar el ejercicio, comienzan en la postura corporal que ellos deseen e irán avanzando como lo vaya indicando el instructor. Se respira profundamente con los ojos abiertos, es importante mantener lo más que se pueda los ojos abiertos y lentamente se comienza a respirar con mayor velocidad. La respiración puede ir acompañada de movimiento o no, según lo vaya requiriendo el cuerpo. Es indispensable no dejar de respirar en ningún momento.

Hay un punto en el ejercicio que pareciera es necesario dejar de respirar, dado que viene el dolor físico y las fosas nasales se sienten lastimadas, el mareo y la boca reseca, sin embargo, es necesario no detenerse sino superar el dolor, el dolor físico es eliminado y se llega al punto para trabajar sobre los dolores emocionales y las resistencias. En cada sesión se va obteniendo resultados de modo que se puede ir profundizando, por último cuando ya se tiene el control sobre uno mismo, viene la parte creativa, donde tanto el cuerpo como la respiración, mente y emociones pueden ser manipulados creativamente.

Dado el tipo de proceso que llevé en esta puesta, el resultado era bastante riesgoso. Un experimento surgido de una poética personal. Para culminar todo ese esfuerzo llegó la tan inesperada función de estreno. El primer enfrentamiento con el público es revelador. Un punto a nuestro favor era la música en el montaje, se logró que ambas partes quedaran entrelazadas: movimiento y música.

Pese a ello, el entendimiento de la obra era difícil, era un montaje ambiguo que se acercaba más a un híbrido (un teatro de imágenes conceptualizadas) y que carecía de un lenguaje escénico específico. Con el paso del tiempo logré analizar la obra de una manera más objetiva y encontré que al haber eliminado las situaciones dramáticas originales perdía la base para su comprensión, pues si *Tito Andrónico* fuera una obra conocida por todo el mundo como lo son los cuentos de los *Hermanos Grimm*, no habría necesidad de explicarla, sin embargo es información que no toda la gente tiene, por ello hay que darle antecedentes al público.

Posiblemente el texto no requería de grandes modificaciones sin embargo, muchas acciones tendrían que ser cambiadas; una posibilidad era recuperar la anécdota de la obra y construir acciones que fueran describiendo la historia.

Retomé los ensayos, platicamos las primeras sesiones sobre nuestras experiencias en aquellas funciones; las opiniones eran variadas desde aquellas que proponían que la obra tenía que buscar su propio público hasta aquellas en las que se planteaban como defecto la falta de claridad en el texto. Mi propuesta se apoyaba en la interpretación personal; en una deconstrucción que le apostaba a la proyección de sensaciones, la estética lidiaba entre la belleza y el grotesco.

Pero, el hecho de comenzar de nuevo era demasiado complicado para el equipo, entre el desanimo y el cansancio, decidí darle un descanso al proyecto.

Alberto Villarreal nos aconsejaba en sus clases, a que nos acercáramos a una persona que nos gustara su trabajo en el teatro y, me acerqué a Claudio Valdés Kuri -director de la compañía "De ciertos habitantes"- . La primera conversación que tuvimos, le hablé sobre la propuesta con la que estaba trabajando la obra (creo que no se podía imaginar realmente lo que estaba haciendo porque recuerdo bien que me miraba con extrañeza y curiosidad mientras le contaba). En esa ocasión quedamos de acuerdo para que pudiera él asistir a uno de los ensayos que teníamos, en un espacio que nos prestaba el CNA (dentro del edificio del CITRU).

Llegó Claudio al lugar, vio la obra y dijo que nos viéramos otro día para que él me diera sus impresiones. Dos días después fui a verlo a su oficina; dijo que le parecía bueno que hubiera una propuesta escénica, que el texto que yo había escrito recopilaba partes fuertes y contundentes de la obra y que el inicio del montaje le parecía bueno porque había una composición adecuada, porque desde el principio había que cautivar al espectador. Para él, el trabajo de dirección tenía un buen camino y la exploración había dado toda una metodología de trabajo, que lograba ver una preocupación real de mi parte y que le parecía honesto el trabajo; que se le hacía bueno la manera en que creaba imágenes y usaba el espacio.

También dijo que tenía que darles más herramientas a mis actores y que incluso pensara muy bien si el equipo con el que estaba trabajando me funcionaba, ya que ellos parecían no estar listos para un trabajo así. Incluyó que investigara sobre las técnicas de respiración oriental, sobre todo la india, porque

una vez que dominara mi conocimiento sobre la respiración podría hacer que el trabajo comenzará a tomar profundidad. En esa misma ocasión me dejó una tarea: que escribiera de manera honesta, en un párrafo de no más de cuatro líneas la verdadera razón que me impulsaba a elaborar esa puesta en escena y que después se lo presentara, porque eso me serviría para cuando me sintiera perdida el camino.

CAPÍTULO III: NUEVA ADAPATACIÓN DE *KEN-KAN Y LA SOLEDAD*

DESEADA

3.1.- Análisis de la puesta en escena de *Ken-Kan o la Soledad Deseada*

Después de las observaciones que recibí de Claudio Valdés Kuri. Terminé el montaje de la obra considerando lo que él me había dicho. Indagué sobre otras técnicas de respiración, la mayoría tiene el mismo principio “El equilibrio y relajación”, por lo que no cambio nuestro método de trabajo, en cuanto a la puesta en escena, continuábamos montando las escenas de la misma forma, el texto seguía siendo el mismo y lo único que quedaba era continuar con el trabajo. Una vez terminado el trabajo Tuvimos algunas funciones dentro de la Facultad de Filosofía y Letras y unas cuantas más fuera de ella. Recibiendo buenos y malos comentarios, pero sobre todo y lo que más me preocupaba era que el público no lograba entenderla, era tan abstracta y conceptualizada que el público se frustraba al no comprender lo que quería decir, porque había demasiadas cosas que el espectador debía descifrar, fue entonces cuando volvió a surgir un disyuntiva, había elaborado la obra con esa finalidad, que el espectador interpretara las imágenes y fuera desmenuzando los símbolos, como si estuviera frente a una pintura del Renacimiento y que tuviera que ir ubicando a los personajes que están pintados, pero jamás puse a consideración como lo iba a percibir el espectador y, una vez presentada la obra al espectador todo el trabajo era una nada porque ese público que es la última pieza que se necesita para que el teatro se consume no comprendía la obra, por tanto todo lo que se había trabajado fue fulminado por la propia propuesta y parecía entonces que había trabajado en contra

de la obra, la propuesta era la misma que la limitaba. Claro que eso desanimó al grupo pues al parecer el experimento había fracasado,

Tras la salida de tres actores del grupo y temiendo yo un desagradable final, realicé una junta para tomar una decisión conveniente para la obra. Coincidíamos en que era mejor darlo por terminado y empezar con cosas nuevas, pues el agotamiento y el estímulo necesario para prolongar un trabajo de este estilo se había terminado, no existía más disposición por parte de los actores y entre la hostilidad y desgané, comenzó a perderse la obra. Tanto los actores como yo, nos encontrábamos saturados y perdidos, no hallaba la manera de hacer que el trabajo avanzara y que se renovara para seguir explorando, tras lamentable tedio, di por finalizada la obra.

Después de tres meses de haber dado por concluida la puesta en escena, elaboré un trabajo de revisión de la obra que escribí: *Ken-Kan o la Soledad Deseada*. Durante ese tiempo y de haber releído a Grotowski entendí que el origen del verdadero problema, había sido pensar que la única manera de llevar a escena un texto clásico con una propuesta de teatro actual, era haciendo una adaptación o escribiendo un texto alternativo:

El texto es una realidad artística que existe en un sentido objetivo, ahora bien, si el texto es lo suficientemente viejo y ha conservado toda su fuerza hasta ahora, en otras palabras, si el texto contiene esa concentración de experiencia humana, de representaciones, ilusiones, mitos y verdades que todavía son actuales para nosotros, entonces el

texto se convierte en un mensaje que podemos recibir de generaciones anteriores ¹

Tito Andrónico como ya lo había mencionado al principio de este Informe, es una pieza vigente, que contiene esa concentración de experiencia humana a la que se refiere Grotowski, de forma, que no hay riesgo en mantener el texto de Shakespeare en un montaje actual. Como bien dice Eugenio Barba: “Existen y han existido, una cultura del texto y una cultura de la escena. Estas dos culturas han vivido (y viven) con ritmos y formas distintas, avanzando paralelamente o a través de líneas divergentes a menudo ignorándose entre sí”².

Ahora sé que hacer una adaptación de un texto o una desconstrucción o collage, también es válido, siempre y cuando se tenga claro que la dramaturgia y la dirección escénica se construyen para un mismo fin de modo diferente. Finalmente lo que debe ser una puesta, es una pieza que se baste a sí misma, que se forme a partir de todos esos elementos; de la dramaturgia, del actor, de la música, vestuario, escenografía, luz, etc., para hacer una pieza teatral única, que se sustente y establezca al espectador las convenciones necesarias para su comprensión. Me volví a interesar en el texto que escribí, que está basado en fragmentos de la obra de Shakespeare. Y en lugar de desecharlo, decidí retomarlo y darle el valor necesario, pero considerándolo como una propuesta de dramaturgia y no de Dirección teatral.

¹ Grotowski, Jerzy, “Op.cit”, p 49.

² Barba, Eugenio, *El arte secreto del actor: Diccionario de antropología teatral*, p 315.

3.2.- Adaptación de *Ken-kan o la soledad deseada*

El texto que escribí era un escrito inconcluso, que no lograba sustentarse por sí mismo, no estaba pensando para ser una propuesta dramática, sino diseñada para tener una secuencia de diálogos que guiaba al actor, carecía de un hilo narrativo y de coherencia, se había perdido un vínculo sustancial con la obra original de Shakespeare. Para ello después de tantas lecturas y revisiones decidí enfocarme en un sólo personaje: Aarón.

La obra se centraría en llevar a juicio a Aarón, un preso condenado a la silla eléctrica por sus crímenes, su muerte sería irrefutable sin embargo, lo que se plantearía la obra sería desenmascarar las razones que impulsaron a Aarón. Mantuve a los personajes principales: Tamora, Tito, Lucio, Demetrio, Chirón, Lavinia, Bassiano y Saturnino, cada uno de ellos, juzga desde su perspectiva a Aarón.

Incluí acotaciones que describen espacios y situaciones. Con la misma selección de fragmentos que tenía el texto anterior, construí este nuevo, cambié el orden y construí pequeñas escenas que están más elaboradas y mejor construidas en cuanto a dramaturgia. Si bien, no tuve que construir ni personajes ni el drama principal; la propuesta giraba en manipular a mi conveniencia e intereses, tanto la trama como a los personajes, es decir, mover las piezas de lugar, siendo las mismas piezas.

Regresé a leer la obra y elaboré una comparación con *Ken-Kan o la soledad deseada* que había sido el primer intento de texto. Comencé a subrayar los diálogos que conservaría para irlos ordenando a la situación dramática que había elegido. Al tener ya una situación dramática, también tenía las imágenes

que ya después de tanto tiempo de trabajo no era complicado concebirlas. La primera escena es la crucifixión de Lavinia, ahora colocaba a Lavinia como la mártir, violada, mutilada y desnuda, a espaldas de su supuesto agresor, que confirma y justifica el juicio a Aarón, el odio de Tito y la victoria de Lucio.

Pese a la reconstrucción del texto quedó una pieza muy corta, de tres escenas. La primera parte es la presentación del conflicto; la segunda el conflicto en sí y; la tercera el desenmascaramiento. Las características del personaje de Aarón aumentaron, con el fin de darle posibilidades de argumento; estas características, son claramente hipótesis mías que he elaborado, como por ejemplo: plantear las razones que impulsan a Aarón hacia emociones rebeldes y anárquicas.

Desde el inicio de esta nueva obra escrita a la que llamé *Aarón, el moro* me enfoqué en algunos de los eventos principales de la obra, como la violación y mutilación de Lavinia, la locura de Tito, el complot entre Tamora y Aarón, con la intención de mantener aquellos eventos donde Aarón incidió.

Pasaron dos meses cuando decidí limpiar el texto, darle una forma más teatral; fue un trabajo mucho más rápido (posiblemente porqué siempre es más fácil, cuando se tienen ubicados los problemas a resolver) con las ideas más claras pude sentarme a escribir y al mismo tiempo a reflexionar. Con ideas concretas se obtienen resultados concretos, claro que son ideas a las cuales no hubiera llegado de no ser por esta puesta en escena, este último texto es el resultado final y con esto pude concluir mi proceso con esta obra.

CONCLUSIONES

Dos años llevó este proyecto, como cualquier obra que se comienza las expectativas eran muchas. Al concluir puedo hacer una revaloración del trabajo; un proceso de variadas transformaciones. Desde la obtención de buenos resultados y viceversa.

Lo primero en lo que pude concluir fue en los resultados de la propuesta inicial mencionada en el apartado de; Trabajo Teórico del Capítulo primero: la relación entre la filosofía de Heidegger y el teatro. Esta propuesta la enfocaba sobre todo a la actuación, ligaba la trascendencia e importancia del *ser* en el mundo con la presencia escénica y el trabajo de apertura del actor, pues en ambas, se da relevancia al presente. El haber vinculado a Heidegger al teatro, me dio como resultado una comprensión más profunda sobre la particularidad más destacada del teatro; el *presente*, el momento donde ocurre el fenómeno teatral, con ello conseguí también que los actores, entendieran en términos más concretos que es la presencia: el estar presente.

Entendí dónde radicaba la actualidad de un texto en este caso la obra de William Shakespeare; una obra “viva” lo es, en el hecho de contener la experiencia humana y permitir ser reinterpretada desde diferentes puntos de vista,

Encontré una de las líneas que me interesa desarrollar en mis próximos proyectos: la respiración como método para construcción de emociones y estados de ánimo; así como analizar y profundizar sobre el papel del director en el teatro contemporáneo.

Este informe sirvió para darme cuenta que el lenguaje escénico y el lenguaje dramático son distintos, pero complementarios y se tratan de modo separado. Un texto clásico no necesariamente debe ser llevado a escena como tal, sino que puede compaginarse con una propuesta de teatro moderno, sin que por ello pierda validez.

En el caso de este proyecto, *Tito Andrónico* como ya lo planteé en el principio de este informe, es un texto que tiene resonancia en la actualidad y que ha sido llevado a distintas propuestas como el filme de Sofía Coppola, el montaje de Peter Brook y el texto de Heiner Müller, quienes a su forma y estilo lo reviven, comprobando con ello la vigencia y adaptabilidad del texto. Si bien en un principio esa era la idea que tenía; hacer un montaje de la obra con una propuesta de teatro actual, me enfrenté a la disyuntiva equivocada de valorar la validez de *Tito Andrónico* al aspecto histórico y no al valor dramático de está.

Mi propuesta no sólo era cambiar de época la obra o de lugar, la propuesta era abordar la obra desde una perspectiva filosófica, interviniendo en el diseño de vestuario, en uso del espacio escénico y la actoralidad, modificando con ello el ritmo de la obra original y el desarrollo de las escenas. En consecuencia la puesta en escena se tornaba a dos polos, la primera donde las acciones de los actores iban en correspondencia a distintos ritmos que generaban jugando con la respiración y en segundo se encontraban los diálogos que complementaba esas acciones, pero diálogos de un texto clásico. Finalmente puedo considerar que para seguir con esa propuesta era necesario hacer ciertas modificaciones al texto, no de forma radical, pero si sustituir en algunos momentos acciones en lugar de palabras. Esto ya lo había notado por ejemplo en la película de Sofía Coppola,

donde ella mantiene el texto original y hace una propuesta fílmica posmoderna. Determinadas escenas parecen redundantes pues lo que ya vemos con la imagen no los repiten con el diálogo, como la escena donde dos de los hijos de Tito caen en un trampa que les pone Tamora y Aarón; los hijos de Tito caen en una zanja, donde se encuentra el cuerpo de Bassiano, esa es la imagen que el espectador está viendo, y el diálogo nos reitera lo que está viendo el espectador. Algo parecido temía, caer en la redundancia de dialogo-acción, era necesario hacer un tipo de adaptación, aunque lo que hice posteriormente con el texto fue algo muy radical, ya que no había considerado dar su justo peso a cada uno de los elementos, al pensar que la Dirección escénica o el texto dramático, tendrían que ser modificado para tener un resultado homogéneo. Por ello tuve como resultado la primera propuesta de texto *Ken-Kan o la Soledad Deseada*, que fue escrita con base a la propuesta escénica.

En un principio, como lo expuse en todo este trabajo, por falta de claridad en las ideas, se perdió tiempo. Tenía claro lo que quería ver en escena, el problema era no saber cómo hacerlo por falta de herramientas. Fue un periodo de probar y repetir que tenía ventajas para mí; pero para los actores no, pues exigían seguridades mientras mi propuesta era probar, experimentar. Y puedo adjudicarlo a ciertas circunstancias, la primera fue que descuidé la labor de Producción, me refiero a la búsqueda de varios espacios para presentar la obra, de promoverla, la segunda se debió a los distintos cambios por los que había ya pasado la obra, y una tercera lo dañado que estaban las relaciones en el grupo, que surgieron por la presión que se generó al estar en la búsqueda del contar la historia de Tito Andrónico de una manera distinta. Y puedo agregar una última, que la mayoría de

los que habían participado en el proyecto, su línea de trabajo y sus intereses profesionales eran variados y empezaron a decidir enfocarse a sus intereses.

Desde los inicios el futuro de la obra era incierto, pese a ello, logré que tuvieran confianza en mí y en el trabajo, que se arriesgaran conmigo a explorar, y así lo hicimos, sin embargo no siempre es fácil mantener el barco, de pronto los actores comenzaron a hartarse con el modo trabajo y a sentir un exceso de demanda por resultados de mi parte y eso provocaba frustración en el equipo.

También aprendí que hay un tiempo necesario para llevar a escena una obra, ese tiempo se determina por muchos factores, que no podría yo mencionar, ya que depende de las circunstancias particulares de la puesta. Más cuando se alarga ese tiempo, comienza el desinterés y empieza a ser complicado mantener a flote el proyecto. Y en gran parte eso fue lo que me ocurrió, fue más de un año de trabajo, cuando pudo o debió de haber sido en menos tiempo.

Además puedo concluir que fue un montaje exitoso, refiriéndome al aspecto de aprendizaje. Fue un trabajo transparente, honesto, una búsqueda, algo no terminado, no perfeccionado.

Sin embargo fue un trabajo, que me dio retribuciones en conocimiento. Me abrió camino para saber qué tipo de teatro quiero hacer, el teatro que se dedica a indagar e investigar sobre el lenguaje teatral, la técnica del actor y la representación.

BIBLIOGRAFÍA

Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Tercera Edición, Sudamericana, Buenos Aires, 1983, 162 pp.

Barba, Eugenio, *El arte secreto del actor: Diccionario de antropología teatral*. Traducción de Yalma-Hail Porras y Bruno Bert, México Portico de la ciudad, 1990, 365 pp.

Teatro: soledad, oficio y rebeldía, a cargo de Lluís Masgrau, Escenología, México, 1998, 376 pp.

La canoa de papel, Grupo editorial Gaceta, Escenología, México, 1982, 182 pp.

Brook, Peter, *El espacio vacío: Arte y técnica del teatro*. Traducción de Gil Novales, Editorial Península, 1973, Barcelona, 200 pp.

La puerta abierta, Reflexiones sobre la actuación y el teatro, Traducción de Gemma Moral Bartolomé, Versión de Lucinda Gutiérrez. Introducción Héctor Mendoza, El Milagro, CNCA, México 1998, 147pp.

Ceballos, Edgar, *Las técnicas de actuación en México*, Escenología, Coeditado con; DIF Hidalgo y Grupo Editorial Gaceta, Instituto Hidalguense de la Cultura, Hidalgo, 1993, 590 pp.

Principios de la Dirección escénica, Escenología, Coeditado con; DIF Hidalgo y Grupo Editorial Gaceta, Instituto Hidalguense de la Cultura, Hidalgo, 1992, 675pp.

Chambrun, Clara Longworth, *Mi gran amigo Shakespeare: Recuerdos de John Lacy comediante del rey*, Versión Alejandro A.Rosa. Editorial Frigerio. Buenos Aires, 1941, 317 pp.

Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Traducción de Alberto Cardin, Editorial Jucar, Madrid, 1988, 489 pp.

Derrida, Jacques, *Del espíritu: Heidegger y la pregunta*. Traducción de Manuel Arranz, Pre-Textos, Valencia, España, 1989, 190 pp.

La desconstrucción en las fronteras de la filosofía: La retirada de la metáfora. Introducción de Patricio Penalver, Universidad Autónoma de Barcelona, Instituto de Ciencias de la Educación México, Paidós, 1989, 122 pp.

Gadamer, Hans Georg, *Estética y hermenéutica*, Introducción de Ángel Gabilondo, Traducción de Antonio Gómez Ramos, 2º edición, Tecnos, Madrid, 1998, 316 pp.

Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, Traducción por Towards a poor theatre, México siglo XXI, 1968, 233 pp.

Heidegger, Martín, *El Concepto de tiempo*, Prólogo, Traducción y Notas de Raúl Gabas Pallas y Jesús Adrian Escudero, Editorial Trotta, Madrid, 1999, 69 pp.

El ser y el tiempo, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2º edición, México, 1971, 478 pp.

Kierkegard, Soren, *Estética y ética* en la formación de la personalidad, Traducción de Armand Marot, Segunda Edición, Buenos Aires 1959, 237 pp.

Koot, Jan, *Shakespeare Our Contemporar*, Translated by Boleslaw Taberski, The Norton Library. WW. Norton & Company. Inc. New York, 1996, 372 pp.

Shakespeare, William, *Tito Andrónico*, Introducción y notas de Pablo Ingberg. Losada, Buenos Aires, 2004, 215 pp.

Zambrano, María, *La confesión: género literario*, Siruela 3° edición, Madrid 2004, 108 pp.

El hombre y lo divino, Fondo de Cultura Económica, 1965, 295 pp.

ÍNDICE DE APÉNDICE

Apéndice A: Primera propuesta dramática.....	56
Apéndice B: Segunda propuesta dramática.....	62
Apéndice C: Fotografías de la obra.....	67
Apéndice D: Diseño de maquillaje y vestuario.....	75
Apéndice E: Cartel.....	79

Apéndice A: Primera propuesta dramatúrgica

KEN-KAN

O la Soledad Deseada

(Basado en Tito Andrónico DE William Shakespeare)

Aarón: No creo en dios alguno, Sin embargo sé, que el hombre lleva dentro algo que se llama conciencia, y otras veinte supersticiones y ceremonias papistas. Además, no ignoro que un idiota hace un dios de su vara y se atiene a la palabra que ha jurado por este dios. Y yo no soy un niño para irme a rebajar con falsas plegarias...

Tamora: ¿Por qué será muda la rabia y el furor guardará silencio?

Tito: ¿Tito, cuándo te has visto nunca así, solo, deshonrado? Ahora soy como una roca rodeada de una vasta extensión de mar

Saturnino: Que ve la marea ascender ola tras ola

Tito: Si hubiera una razón para mis desgracias, podría contener mi sufrimiento en ciertos límites.

Saturnino: Pero cuando el cielo llora ¿No está inundada la tierra?

Bassiano: Si los vientos se enfurecen ¿no se convierte la mar en furiosa, amenazando al firmamento con su seno inflamado?

Lucio: ¿Y quieres una razón de este tumulto? Yo soy la mar. Que espera el momento en que alguna nave se sumerja en sus entrañas saladas.

Tito: Y yo la tierra.

Lavinia: Es preciso que la mar se agite con sus suspiros. Y que mi tierra, sumergida e inundada por su continuo llanto, se convierta en diluvio.

Tamora: Mis entrañas no pueden contener mi desesperación.

Demetrio: ¡Necesario que como un borracho las vomite!

Tito: ¡Así, déjenme en libertad! ¡Los que pierden deben tener la libertad de desahogarse el corazón con la malignidad de sus lenguas! ¡No me queda una sola lágrima por verter! Además esta desesperación es un enemigo que quiere invadir mis ojos húmedos y hacerlos ciegos

Demetrio: Sólo somos arbustos, no somos cedros. No somos hombres de constitución robusta, ni de la talla de los cíclopes, pero somos de metal. Somos de acero hasta la medula de los huesos.

Cambio

Bassiano: Voy hablar. De muertos, violaciones y asesinatos

Lavinia: De actos cometidos en las sombras de la noche, de abominables delitos, de negras maquinaciones de traición y maldad, de depravaciones horribles de oír y que sin embargo, se han ejecutado.

Lucio: He ahí, a Aarón, en carne y hueso, al demonio que ha privado a Andrónico de su mano gloriosa. He ahí al moro, al perro negro de Aarón, he ahí la perla que encantaba los ojos de la emperatriz y éste es el vil fruto de su encendida liviandad.

Saturnino. Esclavo de ojos zarcos, ¿Dónde querías llevar esa imagen viviente de tu infernal rostro?

Tamora: Vamos comenzar por ahorcar al niño, a fin de que vea como se agita; espectáculo para afligir su corazón de padre. ¡Colgarle a un árbol y al lado a su fruto de bastardía!

Aarón: ¡Silencio, nene atezado, que tienes la mitad de mí y la otra de tu madre! Si tu tez no declarase de quién eres hijo; si la naturaleza te hubiera dado tan sólo la fisonomía de tu madre, habrías podido llegar a ser emperador.

Tamora: Pero cuando el toro y la vaca son los dos blancos como la leche, nunca engendran un becerro negro como el carbón

Aarón: ¡Prostituta! ¿Es el negro un color tan villano? Precioso mofletudo, eres delicado capullo. ¡Niños de rojas mejillas y corazón vació! El negro vale más que todos los colores. Desdeña recibir cualquier otro color.

Lucio: ¡Maldito sea su fruto, maldita su detestable elección y maldito el retoño de tan horrible demonio! Llamarlo desgraciado, horrendo, negro y triste linaje. El niño es repúgnate como un sapo, en medio de los lindos chiquitines de nuestro clima.

Cambio

Tito: Gran Saturnino y emperador: resolverme este problema ¿hice bien en matar a Lavinia, mi hija con mi propia mano, por haber sido violada mancillada y deshonrada?

Saturnino: Hiciste bien, Andrónico

Lavinia. Es la muerte inmediata lo que imploro; y una gracia todavía, que el pudor impide que la pronuncie mi lengua. Sálvame de su pasión, más fatal para mí que el golpe de la muerte. Has esto y se un asesino lleno de compasión.

Bassiano. ¿Matarla? ¿Un padre puede matar a su hija? ¿Por haberlo hecho ciego, a fuerza de llorar?

Demetrio: Daría mil muertes por gozar de la que adoro. ¿Qué tiene ello de extraño? Es una mujer; por consiguiente, puede ser pretendida. Es una mujer; por consiguiente, puede ser conquistada. Es Lavinia; por consiguiente, merece que se le ame.

Bassiano: ¡Y quién la ha herido me ha causado más daño que si me hubiera dejado muerto! Si hubiera visto tu retrato en este estado horrible, habría bastado para volverme loco ¿Qué será cuando te contemplo así en persona, en tan horrible situación?

Demetrio: ¡No tienes manos para enjugar tus lágrimas, ni lengua para decir quién te ha martirizado! Anda, ahora; Di, si puedes hablar, quién te ha cortado la lengua y te ha deshonrado... Escribe tu pensamiento, traiciona así tus sentimientos y si tus muñones te lo permiten, haz el oficio del escribano. Márchate a tu casa, pide agua de olor y lávate las manos. ¡No tienes lengua para llamar ni manos que lavarte! Así, pues, entrégate a tus paseos silenciosos. Yo, en su puesto, iría a ahorcarme. Sí, si, tuviera manos que me ayudarán anudar la cuerda.

Cambio

Aarón: Ahí está Tamora, lejos del alcance de los dardos de la fortuna, ubicada en la cumbre, a salvo de los estallidos del trueno o de las llamaradas del relámpago, por encima de los ataques amenazadores de la pálida Envidia. Semejante al sol amarillento cuando saluda la aurora, y que, tras dorar con sus rayos el océano, galopa por el Zodiaco en su carro radiante y distingue por debajo la cima de los más altos montes, así es hoy Tamora. Vamos Aarón, arma tú corazón y dispón tus pensamientos para que se eleven con tu real ama, a fin de tocar la misma altura que ella. Largo tiempo la has llevado en triunfo sobre tus pasos, cargada con las

cadenas del amor. ¡Lejos de mí los vanos pensamientos! Quiero brillar y centellear de oro y de perlas, para servir a esta nueva emperatriz.

Tamora: Mi amado Aarón, ¿por qué tienes el aire triste cuando todo ríe en torno de ti? Sobre cada zarzal cantan los pájaros sus melodías. La serpiente duerme enroscada a los rayos del sol: un céfiro refrescante agita con dulzura las hojas verdes, cuyas móviles sombras se dibujan sobre la tierra.

Aarón: ¿Qué significan mis ojos feroces y fijos, mi silencio y mi tétrica melancolía? No, no señora; no son síntomas amorosos. La venganza está en mi corazón; la muerte en mis manos; mi cerebro no revuelve si no proyectos de sangre y de carnicería.

Cambio

Tito. He perdido veintidós hijos sin verter jamás una lágrima. Es por ellos por quienes escribo sobre el polvo la angustia profunda de mi corazón y las lagrimas de mi alma. Que riegan la tierra alterada. Padre cruel y sin cuidado de los tuyos ¿por qué dejas a tus hijos aún sin sepultar? ¡Saludemos en silencio y como conviene a los difuntos! Descansad aquí, hijos míos, en la paz y el honor. Reposar aquí, al abrigo de las vicisitudes y desgracias de este mundo. Aquí no se oculta la traición, aquí no respira la envidia; aquí no penetra el odio infernal; aquí ninguna tempestad, ningún rumor turbará nuestro reposo: si no que gozarán del silencio, un sueño eterno. ¡Y ahora entregó al primogénito de esta afligida reina como sacrificio para nuestros dioses!

Tamora: Generoso conquistador, victorioso Tito, apiádate de las lágrimas que vierto, lágrimas de una madre que implora por su hijo. Y si alguna vez tus hijos te fueron caros, piensa que mi hijo me es caro también. ¿No basta con ser tus

cautivos? Andrónico, no manches de sangre tu tumba. ¿Quieres aproximarte a la naturaleza de los dioses? Aproxímate a ellos en cuanto misericordioso; la dulce piedad es el símbolo de la verdadera grandeza. Tito se indulgente con mi primogénito.

Lucio: ¡Que lo conduzcan y que le encienda al instante fuego!

Tamora: Yo hallaré el día propicio para asesinarlos a todos, al padre cruel y a sus pérfidos hijos, de quienes he solicitado inútilmente la vida de mi hijo querido. Yo les haré conocer lo que cuesta dejar a una reina arrodillarse en las calles y pedir en vano gracia.

Tito: Reduciré a polvo sus huesos, formare una pasta con su sangre, y de la pasta...Un pastel, donde haré, que entre su cabeza.

Lavinia: ¡¿Le place comer, reina?! ¡¿Le gusta alimentarse su alteza?!

Demetrio: Madre... ¡De este pastel, del cual te has alimentado tan exquisitamente! Has comido la carne que tú misma engendraste.

Saturnino. Qué tú prostituta madre, devore como la tierra, su propia progenitura

Apéndice B: Segunda propuesta dramaturgia.

AARÓN, EL MORO

(Basado en Tito Andrónico de William Shakespeare)

Escena I

(Aparece Lavinia, al centro del escenario, se encuentra pegada a la pared crucificada de cabeza, está desnuda. Ha sido violada, su lengua y muñecas mutiladas.)

Tito: *(Hablandole al público)* Señores: Resuélvanme este problema ¿Hice bien en matar a Lavinia, mi hija con mi propia mano, por haber sido violada mancillada y deshonrada?

Lavinia: *(tartamudeando)* Hiciste bien, Andrónico.

Tito: ¿Matarla? ¿Un padre puede matar a su hija? ¿Por haberlo hecho ciego, a fuerza de llorar? ¡Y quién la ha herido me ha causado más daño que si me hubiera dejado muerto! Si hubiera visto tu retrato en este estado horrible, habría bastado para volverme loco ¿Qué será cuando te contemplo así en persona, en tan horrible situación? *(sale)*

(Entra Chrión y Demetrio)

Chirón: ¡No tienes manos para enjugar tus lágrimas, ni lengua para decir quién te ha martirizado! Anda, ahora; Di, si puedes hablar, quién te ha cortado la lengua y te ha deshonrado... Escribe tu pensamiento, traiciona así tus sentimientos y si tus muñones te lo permiten, haz el oficio del escribano. Márchate a tu casa, pide agua de olor y lávate las manos.

Demetrio: ¡No tienes lengua para llamar ni manos que lavarte! Así, pues, entrégate a tus paseos silenciosos. Yo, en tu puesto, iría a ahorcarme. Sí, si, tuviera manos que me ayudarán anudar la cuerda.

Escena II

(Aarón, el moro, está sentado en la silla eléctrica, su torso desnudo, su mirada fija en la nada)

Aarón: *(en tono seco)* No creo en dios alguno, Sin embargo sé, que el hombre lleva dentro algo que se llama conciencia, y otras veinte supersticiones y ceremonias papistas. Además, no ignoro que un idiota hace un dios de su vara y se atiene a la palabra que ha jurado por este dios. Y yo no soy un niño para irme a rebajar con falsas plegarias...

Lucio: *(Aparece Lucio cargando al bebe de Aarón, dirigiéndose al público)* He ahí, a Aarón, en carne y hueso, al demonio que ha privado a Andrónico de su mano gloriosa. He ahí al moro, al perro negro de Aarón, he ahí la perla que encantaba los ojos de la emperatriz y esté, es el vil fruto de su encendida liviandad

Aarón: ¡No toques a ese niño! ¡Silencio, nene atezado, que tienes la mitad de mí y la otra de tu madre! Si tu tez no declarase de quién eres hijo; si la naturaleza te

hubiera dado tan sólo la fisonomía de tu madre, habrías podido llegar a ser emperador. (*Aparece Tamora, quién ha estado escuchando, atrás de ella vienen sus hijos Demetrio y Chirón*)

Tamora: Pero cuando el toro y la vaca son los dos blancos como la leche, nunca engendran un becerro negro como el carbón (*besando en la frente a sus hijos*)

Aarón: ¡Putá! ¿Es el negro un color tan villano? Precioso mofletudo, eres delicado capullo. ¡Niños de rojas mejillas y corazón vacío! El negro vale más que todos los colores. Desdeña recibir cualquier otro color. (*Lucio entrega el niño a Tamora*)

Lucio: ¡Mujer impúdica y de lujuria insaciable! ¿No te bastaba con Saturnino el emperador?

Tamora: (*molesta*) Vamos comenzar por ahorcar al niño, a fin de que vea como se agita; espectáculo para afligir su corazón de padre.

Aarón: (*Con calma*) Señora, usted siempre fue mi señora, pero este infante soy yo; el vigor y el retrato de mi juventud. Lo prefiero al mundo entero, al despecho del mundo entero conservaré sus días.

Tamora: (*cargando al bebe, y dándoselo a Aarón*) Enrojezco cuando pienso y veo esta vergüenza

Aarón: ¡He ahí el privilegio de nuestra raza! ¡Huye, color traicionero, que al enrojecer traicionas los pensamientos ocultos del corazón! Ven, un nene formado de otro matiz. Miren cómo el morito sonrío a su padre y parece decirle:” Mi viejo, tuyo soy”. Te haré alimentar con frutos silvestres, raíces, te leche cuajada y suero; te haré mamar de una cabra y alojar en una caverna; y elevaré para ser un guerrero

Lucio: ¡Ahorcar al niño!

Aarón: ¡Detente! Lucio, si prometes salvar a mi hijo, te diré la verdad.

Lucio: Si me convence lo que dices, vivirá.

Aarón: Voy hablar, de muertos, violaciones y asesinatos. De actos cometidos en las sombras de la noche, de abominables delitos, de negras maquinaciones de traición y de maldad, de depravaciones horribles de oír y que sin embargo, se han ejecutado. *(Señalando a Tamora)* Sus hijos fueron los que asesinaron a Bassiano: los que le cortaron la lengua a tu hermana, la violaron, le cortaron las manos y la arreglaron como la has visto

Lucio: ¿Llamas a eso arreglar? *(inmediatamente salta Tito sobre Tamora, la somete, mientras sus hijos son sometidos por dos soldados)*

Aarón: Sí, porque fue bañada, recortada, arreglada y constituyo un agradable ejercicio para los que lo realizaron. Verdaderamente he sido yo el tutor que los ha instruido. El alma libertina la han heredado de su madre. En cuanto a sus instintos sanguinarios, creo que los tienen de mí, que soy un perro de presa como ninguno haya atacado jamás a la cabeza de un toro. Bien; que lo atestigüen mis pérfidas acciones. Yo indique a tus hermanos aquella zanja en la que yacía el cuerpo de Bassiano, el hermano del emperador Saturnino, escribí la carta que halló tu padre; escondí el oro que en ella se hablaba, de acuerdo con la reina y sus dos hijos ¿y qué se ha hecho de que hayas tenido que lamentarte en que no interviniera mi malicia? He engañado a tu padre para privarle de su mano y cuando la tuve, me retiré a un lado, porque reventaban mis mejillas de tanto reír. Le espí a través de las hendiduras de un muro cuando a cambio de su mano recibió la cabeza de sus dos hijos. He visto sus lágrimas y he reído de tan buen grado que mis ojos

lloraban como los suyos. Y al contarle toda esta farsa a la emperatriz, casi se desvaneció de placer ante mi relato y me pago las noticias con veinte besos.

Lucio: ¿Cómo puedes decir todo eso sin enrojecer?

Aarón: Sí, como un perro negro según dice el refrán.

Lucio: ¿No sientes remordimientos por actos tan atroces?

Aarón: ¡Sí, de no haber cometido mil veces más! Y hasta en este momento maldigo el día en que no haya hecho algún gran mal, como asesinar un hombre, o tramar su muerte, violar a una mujer. Con frecuencia he exhumado a los muertos de sus tumbas y he colocado sus cadáveres a la puerta de sus amigos. En una palabra he llevado mil cosas horribles con la indiferencia que otro pone en matar a una mosca, y nada en verdad me ha causado dolor, sino el sentimiento de no haber podido cometer otros diez mil.

Lucio: ¡Maldito demonio!

Aarón: Sí existen los demonios, quisiera ser demonio, para vivir y arder en el fuego eterno, a condición tan solo de que tuviese tu compañía, para atormentarte con tus palabras amargas.

Lucio: *(Lucio le arrebató al niño y lo degolló)* ¡Maldito sea su fruto, maldita su detestable elección y maldito el retoño de tan horrible demonio! Llamarlo desgraciado, horrendo, negro y triste linaje. El niño es repúgnate como un sapo, en medio de los lindos chiquitines de nuestro clima.

Escena IV

(Se ha levantado, tiene a su hijo entre sus brazos)

Aarón: No soy un esclavo, no soy un negro, soy un hombre, y cada una de mis acciones son repuestas a sus repulsiones hacía mí. Lo sé, ahora solo, y lo único más semejante a mí, era mi hijo.

El alma emana, igual y eterna, de los cuerpos diversos en forma y en color. No hay odio de razas, porque no hay razas. Esa de racista está siendo una palabra confusa y hay que ponerla en claro. El negro, por negro, no es inferior ni superior a ningún otro hombre. Todo lo que divide a los hombres, todo lo que especifica, aparta o acorralla es un pecado contra la humanidad. La injusticia de este mundo es mucha, y es mucha la ignorancia que pasa por sabiduría, y aún hay quien cree que el negro carece de inteligencia y corazón. Y si a esa defensa de la naturaleza se la llama racismo, no importa que se la llame así. ¿Qué derechos tiene el blanco para quejarse del racista negro que también le vea especialidad a su raza? El racista negro, que ve en la raza un carácter especial, ¿qué derecho tiene para quejarse del racista blanco?

Hombre es más que blanco, más que mulato, más que negro. Los negros están demasiado cansados de la esclavitud para entrar voluntariamente en la esclavitud del color.

Apéndice C: Fotografías de la obra







Judith Serrano: Tamora



Iván Martínez: Demetrio



Lourdes Sánchez: Lavinia



Emmanuel Perea: Bassiano



Alejandro Cardenas : Tito Andrónico



Miguel Dirzo : Saturnino

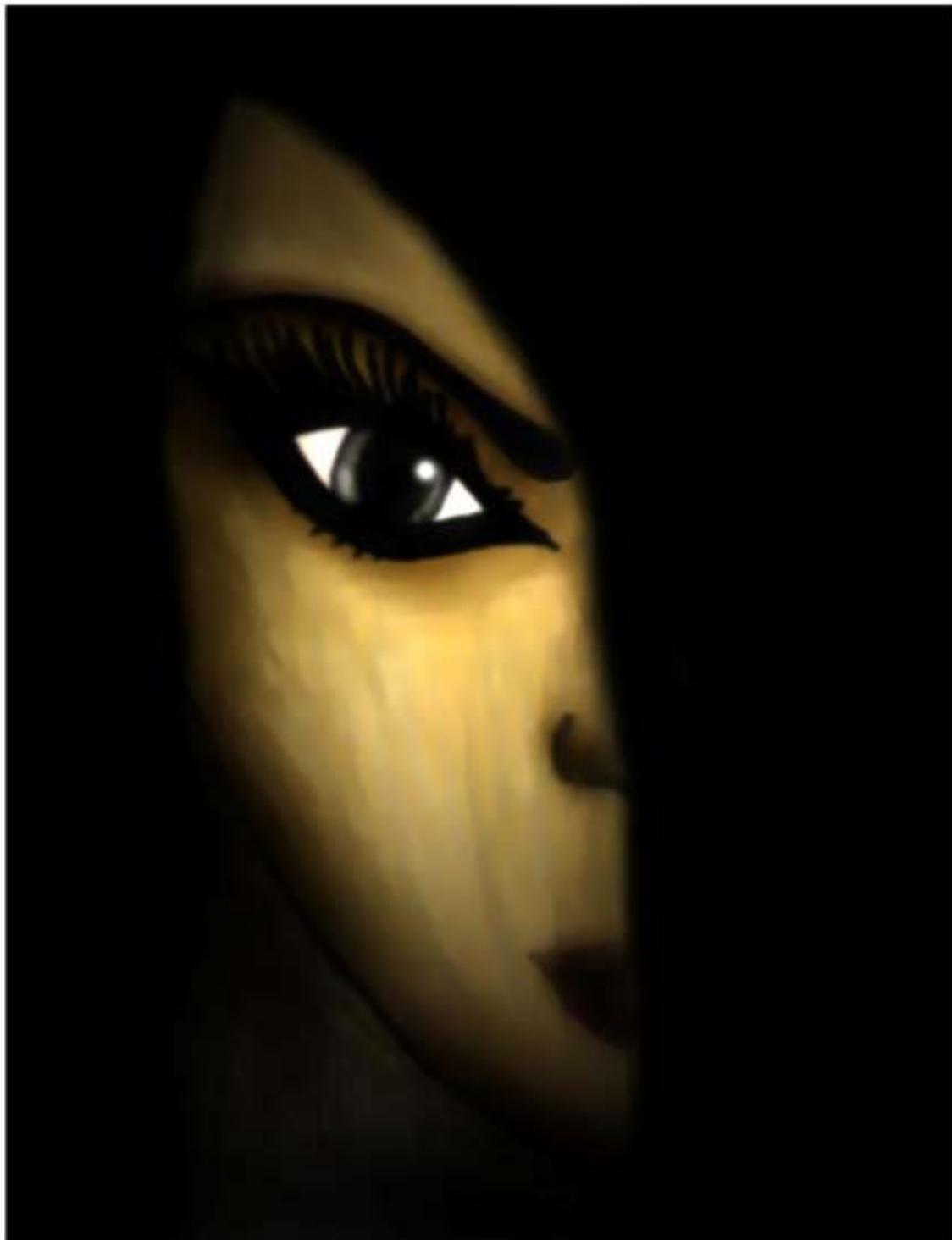


Pablo Muciño: Lucio



Escena : “Locura de Tito”

Apéndice D: Diseño de maquillaje y vestuario



Maquillaje Tamora y Lavinia



Vestuario Tamora



Vestuario Lavinia



Vestuario (Hombres)

Apéndice E: Cartel

KEN-KAN

o la Soledad Deseada

Basada en el Tito Andrónico
de William Shakespeare

UNDERGROUND
Oaxaca 137-A Col. Roma
27 de sep, 4, 11, 18, 25 de oct y 1° de nov.
Jueves 8:30 p.m.

Dirección Diana Rossette Luciano

FUNDACION NAM
Mala obra
FUNDACION CULTURAL
BOING!
impresos Ozell
VALBO