



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

**PRÁCTICAS ESCÉNICAS EN EL TEATRO DE WILLIAM SHAKESPEARE Y SU
RELACIÓN CON LA PUESTA EN ESCENA MODERNA**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN LETRAS MODERNAS

PRESENTA:
IONA WEISSBERG GLAZMAN

TUTOR
DR. ALFREDO MICHEL MODENESSI - FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

DRA. NORMA SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES - FACULTAD DE FILOSOFÍA Y
LETRAS, UNAM
DR. ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ-GOYRI - FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS,
UNAM
DR. PEDRO FRANCISCO ENRIQUE SERRANO CARRETO - FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS, UNAM
DRA. NORMA TRINIDAD LOJERO VEGA - FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS,
UNAM

CDMX, OCTUBRE, 2021



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.

A mis padres, Raquel y Daniel, que me enseñaron a aprender

ÍNDICE

LISTA DE LAS ILUSTRACIONES	5
AGRADECIMIENTOS	7
NOTAS	8
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO 1: LOS ORÍGENES DEL TEATRO INGLÉS DE LA MODERNIDAD TEMPRANA	22
1.1 Interdependencia entre texto dramático, texto escénico y contexto cultural	22
1.2 La reforma protestante y los orígenes de la obra histórica	24
1.3 La influencia de la educación humanista en el teatro de la modernidad temprana	28
1.4 El nacimiento del teatro comercial y la estabilización de las compañías profesionales	31
1.5 Marlowe y los <i>University Wits</i>	37
CAPÍTULO 2: LAS CONVENCIONES Y LOS ELEMENTOS DE PRODUCCIÓN DEL TEATRO DE LA MODERNIDAD TEMPRANA: EL ESPACIO, LA UTILERÍA, EL VESTUARIO Y LA MÚSICA	41
2.1 El espacio, los lugares, los objetos	43
2.2 El vestuario	65
2.3 Música y sonido	83
CAPÍTULO 3: LA ACTUACIÓN Y SUS CONVENCIONES	94
3.1 El entrenamiento actoral a partir de la oratoria y la retórica: la influencia de Cicerón y Quintiliano	96
3.2 El elenco y los personajes <i>tipo</i>	119

3.3 Las partes, los ensayos y el entrenamiento	131
CAPÍTULO 4: LAS PRÁCTICAS ESCÉNICAS EN LOS TEXTOS DE WILLIAM SHAKESPEARE	140
4.1 La expresión de emociones e intenciones	148
4.2 Gestos y ademanes	169
4.3 El trazo y la composición	196
CAPÍTULO 5: LAS PRÁCTICAS ESCÉNICAS EN LA MODERNIDAD TEMPRANA Y LA DIRECCIÓN DE ESCENA EN EL SIGLO XX: STANISLAVSKI, BRECHT Y EL TEATRO POSMODERNO	221
5.1 La actuación naturalista: Shakespeare y Stanislavski	223
5.2 Shakespeare y Brecht	245
5.3 Shakespeare en el teatro de las nuevas vanguardias	263
CONCLUSIONES: SHAKESPEARE EN EL TEATRO DEL SIGLO XXI	288
OBRAS CITADAS	305

LISTA DE LAS ILUSTRACIONES

- Figura 1. Johannes De Witt, “The Swan Theatre” (1596), según la copia de Arend van Buchell
- Figura 2. Excavaciones de “The Rose Theatre,” plano de 1587 y de 1592
- Figura 3. Joseph Quincy Adams, mapa de Londres y sus teatros a principios del siglo XVII (1917)
- Figuras 4a y 4b. “The New Globe Theatre” (1997)
- Figura 5. Interior de “The Drury Lane Theatre” (1663)
- Figuras 6a y 6b. “The Worcester College Drawings”, adjudicados a John Webb (1660)
- Figuras 7a y 7b. “The Sam Wanamaker playhouse” (2014)
- Figuras 8a, 8b y 8c. Anthony Hopkins, Jessica Lange y Alan Cumming en *Titus*, de Julie Taymor (1999)
- Figuras 9a y 9b. Ilustraciones de Robin Goodfellow: grabado de madera (1600) y “Robin Goodfellow, His Mad Prankes and Merry Jests” (1628)
- Figura 10. Jean Jacques Boissard, “Indígenas africanos” (1581)
- Figura 11. Dibujo inspirado en *Titus Andronicus*, atribuido a Henry Peacham (1595)
- Figura 12. Grabado para la balada *The Lamentable and Tragical History of Titus Andronicus* (1655-65)
- Figuras 13a, 13b y 13c. Grabados de un herrero, un panadero y un zapatero en el siglo XVII
- Figura 14. *The Life and Death of Marina Abramovic*, dirección de Robert Wilson (2012)
- Figura 15. *Shakespeare, ou L’orient rêvé*, dirección de Ariane Mnouchkine (1981-84)
- Figura 16. “The Frontispiece to Francis Kirkman’s *The Wits, or Sport upon Sport*” (1662)
- Figura 17. J.M.W. Turner, “A Ship against the Mewstone...” (1815)
- Figura 18. Rembrandt, “The Storm on the Sea of Galilee” (1633)

Figura 19. Eric Edwards, “A Storm with a Shipwreck” (1754)

Figuras 20a y 20b. William Kemp en la portada de *Nine days wonder* (1600) y Robert Armin en la portada de *The History of the two maids of More-Clacke* (1608)

Figura 21. Johann Heinrich Ramberg, “The Tempest II” (circa 1800)

Figura 22. Franz Marc, “Calibán,” (1914)

Figuras 25a y 25b. “A witch feeds her toads familiars” (1579) y “The Witches of Bottesford” (1619)

Figura 26. Henry Fuseli, “Titania Awakes, Surrounded by Attendant Fairies” (1794)

Figura 27. Edwin Landseer, “Scene from A Midsummer Night’s Dream” (1848-1851)

Figura 28. Bottom, Titania y las hadas, *A Midsummer Night’s Dream*, dirección de Peter Brook (1970)

Figuras 29a, 29b, 29c y 29d. Ejemplos de trazos en el escenario de “The Globe Theatre”

Figura 30. Propuesta de trazo de la escena 1.6 de *1 Henry VI*

Figuras 31a, 31b y 31c. 1ª propuesta de trazo, transición de la escena 1.1 a la 1.2 en *1 Henry VI*

Figuras 32a, 32b y 32c. 2ª propuesta de trazo, transición de la escena 1.1 a 1.2 en *1 Henry VI*

Figura 33. “Pequeño Trianon de la Reina” en el palacio de Versalles (1762-1768)

Figura 34. Sir John Everett Millais, “Ophelia” (1851)

Figura 35. Henry James Nixon, “The Three Witches” (1831)

Figura 36. Salvador Dalí, “Ilustraciones para Romeo y Julieta” (1975)

Figura 37. *Makbeth*, dirección de Richard Schechner (1969)

Figura 38. *Hamletmachine*, de Heiner Müller, dirección de Robert Wilson (1986)

Figura 39. *La Nuit du Roi*, dirección de Ariane Mnouchkine (1981)

AGRADECIMIENTOS

El tiempo que ha tomado realizar esta tesis ha sido largo y tendido. Por su paciencia, perseverancia e insistencia, agradezco el apoyo y colaboración de mi asesor, el doctor Alfredo Michel Modenessi, y de mis tutores, la doctora Susana González Aktories y el doctor Alejandro Ortiz Bullé Goyri.

Además de ser uno de los más destacados estudiosos de William Shakespeare en América Latina y en el mundo, el doctor Michel es un traductor de teatro excepcional, no sólo de las obras de Shakespeare, sino también de muchas otras que se han escenificado en México y en otros países. Su conocimiento sobre Shakespeare y su época, así como su guía para adentrarme en las investigaciones sobre las prácticas escénicas en la modernidad temprana, han sido el semillero gracias al cual he podido construir este documento. A él, a su tiempo y su paciencia infinita, así como a su rigor académico, debo la meticulosa asesoría y revisión de mi trabajo.

A la doctora González Aktories agradezco su apoyo intelectual, moral y emocional; sus comentarios exhaustivos y su perspectiva crítica y generosa. Su experiencia en la investigación interdisciplinaria fue fundamental para concebir este trabajo y su guía para lograr concretar lo que inició como una idea vaga en el presente escrito. Al doctor Ortiz Bullé-Goyri agradezco su análisis como estudioso de la escena y su apoyo como colega del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM que vislumbra aplicaciones de este trabajo en mi propia docencia.

También quedo en deuda con la doctora Norma Lojero y con el doctor Pedro Serrano, quienes invirtieron su tiempo y conocimientos en leer y comentar esta tesis para el examen de candidatura.

NOTAS

- Las citas de Shakespeare que se incluyen fueron extraídas de la 3ª edición de *The Norton Shakespeare*, realizada por Greenblatt et al (1996), e incluyen las enmiendas editoriales de esta edición. *Hamlet* se cita en la versión estandarizada de la misma.
- Los énfasis que aparecen en las citas de Shakespeare y en otras citas en negritas son míos.
- Los nombres en español de las obras de William Shakespeare se utilizan según la edición *William Shakespeare: Obras Completas*, Tomos I y II, editada, traducida y anotada por Luis Astrana Marín. Aguilar Editor, México, 1991.
- Algunos comentarios se basan en el Primer Folio o *First Folio*, publicado en *The Internet Shakespeare Editions*, de la Universidad de Victoria (Canadá) y editado por David Bevington (<https://internetshakespeare.uvic.ca>). Este incluye las acotaciones originales, según publicadas por Heminges y Condell en 1623.
- El aparato crítico del escrito sigue las normas del MLA en su 8ª edición.
- La presente tesis utiliza los nombres de las obras de Shakespeare en inglés, ya que muchos textos, principalmente de otros autores, no se encuentran traducidos al castellano.

INTRODUCCIÓN

La tesis que se leerá a continuación se escribió con la intención de estudiar las prácticas escénicas de la modernidad temprana, a partir de las obras de William Shakespeare. Esto, para considerar posteriormente algunas condiciones de producción, metodologías de trabajo o principios estéticos del periodo mencionado, que se han aplicado también en el trabajo de dirección de varios artistas de la escena moderna. Por último, se ponen en consideración líneas de trabajo que, creo, podrían ayudarnos a reflexionar sobre el quehacer teatral contemporáneo.

Los estudios sobre la materialidad del teatro de la modernidad temprana han aumentado exponencialmente con los años. Al respecto, esta tesis no es una investigación exhaustiva de todo lo que se ha escrito sobre las prácticas escénicas del teatro inglés de finales del siglo XVI y principios del XVII, sino un panorama que reúne información, estudios e investigaciones relevantes, para presentar una perspectiva sobre cómo trabajaban Shakespeare y sus contemporáneos: cómo se producían, escribían, actuaban, ensayaban y escenificaban las obras. Lo que se considera “más relevante”, en este caso, está permeado de mis propias experiencias como directora de teatro en México y como profesora del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. De ahí que mi pregunta principal fuera: ¿Qué podemos aprender de Shakespeare los directores de escena, en el siglo XXI, que nos guíe metodológica y estéticamente en nuestro quehacer?

Para responder a la pregunta planteada, reviso cómo se trabajaba en Inglaterra a finales del siglo XVI y XVII, y a qué condiciones de producción debían confrontarse los hacedores de teatro, para luego confrontar aspectos metodológicos y estéticos de la época con algunas propuestas escénicas del siglo XX. Específicamente, comparo lo estudiado sobre el teatro de la modernidad

temprana con las ideas de Konstantin Stanislavski, de Bertolt Brecht y de las corrientes escénicas de la posmodernidad. Mi interés principal es analizar cómo se han utilizado algunos conceptos y técnicas del teatro de Shakespeare y sus contemporáneos en el teatro moderno, a partir de que emerge el director de escena como autoridad. Por otro lado, considero que esa misma reflexión puede ayudarnos a problematizar y proponer formas para reavivar —tal vez redefinir— el teatro actual.

La manifestación concreta de las obras de Shakespeare ha sido investigada ampliamente, sobre todo, a partir de las últimas décadas del siglo XX. Esto se debe, entre otras razones, a que el teatro ha dejado de considerarse *únicamente* un objeto literario, al cual deben someterse otros elementos de la producción, y se ha puesto un mayor énfasis en examinar cómo operan otros lenguajes que intervienen en una obra, además de la palabra. En muchas instituciones académicas los estudios teatrales se concentraban en los textos dramáticos, probablemente porque estos subsistían como los documentos más sólidos (en ocasiones, los únicos) que se habían preservado del pasado; por otro lado, hasta recientemente, los elementos visuales, sonoros y materiales habían sido considerados como lenguajes subordinados que debían sujetarse a la literatura dramática.¹

Podría considerarse que nuevas líneas emergieron, tanto en la investigación académica como en la creación artística, a partir de los cambios en la percepción y el estudio de las artes escénicas. En los años sesenta y setenta del siglo XX comienza a cuestionarse la preponderancia del texto dramático como eje rector del teatro. También en la segunda mitad del siglo XX se desarrolla un nuevo campo de estudios, centrado en lo performativo, lo cual modifica el estudio, la investigación y la creación escénica. Los estudios performativos revalorizan todos los

¹ Posteriormente se analizará cómo, a partir del siglo XVIII, los elementos escénicos, incluida la actuación, se consideraban “vulgares” en comparación con la superioridad artística del trabajo del Autor, entendiéndolo como figura de autoridad.

elementos que intervienen en la escena desde diversas disciplinas (como la antropología o la semiótica) y problematizan la importancia de la palabra en el trabajo escénico. La emergencia de los medios audiovisuales, empezando por el cine, “descoloca” el lugar social del teatro. Como consecuencia, la disciplina se reubica y se revaloriza desde nuevas perspectivas. Por otro lado, los mismos medios audiovisuales permiten documentar las artes escénicas más allá de la palabra escrita. Gracias a las videograbaciones se registran los eventos y se pueden analizar otros lenguajes que participan en la escena.

Académicamente, los elementos de producción de las obras, la actuación, las puestas en escena y los públicos, comienzan a estudiarse y a valorarse tanto como la dramaturgia. Si las videograbaciones permiten conocer el trabajo escénico de montajes pasados, también generan un nuevo interés para que se estudien los registros sobre la producción, la administración, las finanzas o los espacios, por nombrar algunos aspectos. El análisis de estos documentos ha permitido conocer muchas de las condiciones de producción de las obras de William Shakespeare y de sus contemporáneos, e imaginar posibles formas en las que fueron escenificadas.

Mi interés, como dije, radica en mi propio desempeño como directora y como académica. Es vasta la bibliografía que analiza la dirección teatral a nivel global; sin embargo, son pocas las publicaciones en nuestro idioma que estudian y explican lo que supone escenificar una obra. Muchos, si no es que la mayoría de los libros que existen en castellano sobre la dirección de teatro, son traducciones de obras publicadas en otros idiomas, tal vez con algunas excepciones españolas y argentinas. Por lo mismo, poco se ocupan de revisar el fenómeno según las necesidades y perspectivas de México.² Por otro lado, los escritos del teatro contemporáneo realizados en

² Estas conclusiones se sustentan en la bibliografía que aparece en el plan de estudios del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, en la página web del CITRU y en buscadores electrónicos como Google Books. Sin embargo, el estudio de las publicaciones en estos temas ameritaría una investigación exhaustiva.

nuestro país sobre el siglo XXI se refieren al fenómeno dramático más que al escénico, a excepción de algunas ediciones del CITRU³ sobre estudios del performance y de la escena expandida (citru.inba.gob.mx/publicaciones.html). Desde esta perspectiva, la tesis que se presenta podría contribuir a comprender los procesos de producción y de puesta en escena a partir de la obra de Shakespeare, ya que se consideran tanto las circunstancias que permitieron su nacimiento y desarrollo, como los factores que se conjugaron para representarlas.

Shakespeare se toma como paradigma por varias razones. En primer lugar, la mayoría de los directores de teatro, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la fecha, han propuesto formas para trabajar la puesta en escena tomando su obra dramática como modelo, pretexto o ejemplo; a partir de ella, explican metodologías, cuestionan estructuras dramáticas, sustentan propuestas estéticas y exploran la relación con el público, como se verá principalmente en el último capítulo de este escrito. En segundo lugar, la extensa cantidad de documentos que existen sobre las condiciones de producción de la modernidad temprana —registros legales, contratos laborales, convenios de compra-venta, listas de utilería y vestuario, descripciones y restos arquitectónicos— permiten obtener e inferir un amplio conocimiento sobre el teatro de la época. Por último, se toma en consideración que Shakespeare es probablemente el dramaturgo del que más se ha escrito en el teatro occidental. En México, en particular, sus obras se producen y presentan tan frecuentemente que podríamos preguntarnos si es el autor más escenificado en nuestro país, al menos en este siglo.

Por lo anterior, la presente investigación tuvo como punto de partida entender en qué consiste la labor del director, a través de las prácticas escénicas con las que se trabajaba en la

³ Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) tiene como misión “investigar, compilar, organizar, conservar, vincular, actualizar y difundir información del teatro mexicano en relación con su propia historia y con los fenómenos escénicos mundiales” (citru.inba.gob.mx/home/nosotros.html).

Inglaterra de la modernidad temprana. Irónicamente, sería poco atinado definir lo que hoy día se entiende como la labor del director en la época ni el país en cuestión ya que, como se verá, no existía entonces una profesión equiparable. Sin embargo, examinar los textos y el contexto teatral a partir de la obra de Shakespeare resulta un excelente método para entender no sólo cómo funcionaba el teatro de su época, sino también cómo se va constituyendo una puesta en escena, cómo opera el teatro en términos generales, y cómo podemos pensar en nuevas formas de conceptualizarlo.

La traducción escénica de los textos dramáticos —es decir, la forma en que se organizarán e integrarán a partir del texto escrito diversos elementos y lenguajes, como la actuación, el espacio, la música, los vestuarios, etc.— ha recaído profesionalmente en manos del director. En las últimas décadas del siglo XX, el director problematizó radicalmente su autoridad artística en relación con la figura del dramaturgo para crear una obra autónoma, tomando en consideración que el teatro presenta acciones que van más allá del texto dramático, y que este es sólo uno de los elementos de la disciplina: “The notion of performance, or even that of ‘production’, considers theatrical performance as the accomplishment of an action, and not as ‘stage writing’ ... to transpose, illustrate and double the text” (Pavis, *Contemporary Mise en Scène*. Edición Kindle). El director de escena es, entonces, el *artista* encargado/a de organizar los sistemas y lenguajes de la *puesta en escena* en función a una agenda estética y política, propia y particular. La puesta en escena, por su parte, es la configuración bajo la cual se definen, organizan y armonizan estos sistemas.

Según Pavis, la dirección de escena surge, en la segunda mitad del siglo XIX, cuando “deja de existir un acuerdo previo fundamental entre espectadores y hombres de teatro acerca del estilo y el sentido del espectáculo” (*Diccionario del Teatro* 362). La necesidad que hace emerger a la profesión fue consecuencia de diversos sistemas, propuestas y convenciones escénicas que se han

ido sumando en los escenarios de la cultura occidental, desde el Renacimiento hasta la era moderna, de manera desordenada. A lo largo de tres siglos, dichos sistemas se conjugaron de formas arbitrarias: coexistían en escena actores de estilos neoclásicos, racionalistas y románticos; se mezclaban atuendos suntuosos con vestuarios históricos y los telones pintados convivían de manera caprichosa con objetos tridimensionales.⁴ En la segunda mitad del siglo XIX, tal incongruencia hizo necesaria la presencia de un punto de vista que diera sentido y armonía al trabajo: “the absence of shared values and a casual rather than a consecrated audience meant that integrated theatre could not spontaneously emerge” (Cole 77). Los primeros directores —el Duque de Saxe Meiningen⁵, Antonin Antoine⁶, Adolphe Appia⁷ y Edward Gordon Craig⁸— buscaron darle al trabajo escénico una perspectiva sólida, que incluyera no sólo al texto dramático, sino a todos los lenguajes que interactúan y se complementan en un montaje:

[The art of the theatre] is neither acting nor the play, it is not scene nor dance, but it consists of all the elements of which these things are composed: action, which is the very spirit of acting; words, which are the body of the play; line and colour, which are the very heart of the scene; rhythm, which is the very essence of dance. (Craig 138)

⁴ Ver en Brockett los capítulos 5, 8, 9, 11 y 12. En ellos se explican los cambios que se sumaron en el teatro europeo.

⁵ El duque George II de Saxe Meiningen (1826-1914) se opuso a escenificar las obras en función al protagonista y su trabajo se caracterizó por presentar grandes grupos de actores y evitar las simetrías en la escena. Saxe Meiningen retomó la escenografía tridimensional en un teatro dominado por telones pintados. Tanto él como Antoine representan el nacimiento de la puesta en escena realista (Iglesias 177-184).

⁶ Antonin Antoine (1896-1948) abogó por el realismo y la tridimensionalidad escénica. Una de sus principales objetivos fue que la obra se percibiera como un todo y no según sus partes. Dio particular importancia al movimiento del actor y diseñó escenografías con una gran cantidad de detalles para ser veraz. Fue el primero en usar el concepto de “cuarta pared”, un muro imaginario en la boca-escena de los teatros a la italiana que dividiera a actores y espectadores (Cole 90-99).

⁷ Adolphe Appia (1862-1928) fue el primer director en tomar en cuenta la iluminación para crear atmósferas. También se manifestó en pro de una escenografía tridimensional que interactuara armónicamente con el cuerpo del actor. Sin embargo, para él, la puesta en escena debía reflejar principalmente el espíritu de la obra. Con él nace un estilo de dirección simbolista.

⁸ Para Edward Gordon Craig (1872-1966) el director debía ser el artista de la totalidad de la obra y el actor debía fungir como una súper-marioneta al servicio de la puesta en escena.

Según Pavis, no se puede hablar de un director o de una puesta en escena antes de que estos dos conceptos se integraran al teatro moderno como sistemas epistemológicos, esto es, hasta que se enunciara y se problematizara su necesidad (*Contemporary Mise en Scène* Edición Kindle). Fue entonces que los elementos teatrales de la escena comenzaron a recuperar su valor artístico como lenguajes, más allá del texto dramático. Sin embargo, Toby Cole y John Rusell Brown, entre otros, definen la labor del director en términos históricos, a partir de identificar personalidades que se encargaron de (re)conceptualizar, organizar y armonizar el trabajo escénico a lo largo de la historia del teatro occidental. Entre ellos, mencionaríamos al *didaskalos* del teatro griego, al *maitre de jeu* del teatro medieval, al *arquitecto* del renacimiento italiano, al *autor* del teatro español de la época de oro, al *dramaturgista* alemán⁹ y al *actor/gerente* (*actor/manager*)¹⁰ inglés de los siglos XVIII y XIX. La descripción de las labores que estos individuos realizaban incluía, en términos generales:

- Enseñar los parlamentos a los actores y definir el estilo de la actuación.
- Revisar que la conducta social de los personajes reflejara la de la comunidad.
- Seleccionar al elenco y actuar en la obra.
- Organizar los ensayos y disciplinar a los actores.
- Definir la apariencia física de los personajes (vestuario, máscaras, peluquería, maquillaje).
- Seleccionar o componer la música y las coreografías.
- Diseñar el edificio teatral, la escenografía y/o la maquinaria.
- Distribuir a los actores en el espacio.

⁹ La figura del *dramaturgista* surge con G. E. Lessing, quien defendió la necesidad de establecer líneas artísticas definidas en la programación de un teatro. El dramaturgista funciona como un crítico interno del trabajo teatral: revisa nuevas obras, traduce, adapta, problematiza la puesta en escena, establece vínculos con la comunidad, etc.

¹⁰ El actor/gerente o *actor/manager* se refiere a los actores que en los siglos XVIII y XIX tomaron el control de la escenificación de la obra: “Usually an experienced actor was appointed to stage the plays (and was given the title of “acting manager”) when the theater manager was not qualified for this task” (Brockett 233).

- Administrar las finanzas de la obra.
- Anunciar la obra a los espectadores.

En el teatro de la modernidad temprana no se identifica una figura particular que realizara estas labores. Lo que se observa es un sistema en el cual cada uno de estos trabajos recaía en distintas personas. Por esto, Tiffany Stern afirma: “the major difference between performances now and then was that in Shakespeare’s time plays had no director” (*Rehearsals from Shakespeare to Sheridan* 88). Astington, además, agrega: “The production and staging of plays were run primarily by the actors, and conceptual frameworks of design, lighting, and directorial approaches to a play in the modern fashion were unknown. A play was approached as a story told to an audience, and its chief semiotic medium was the costumed actor, speaking and moving” (*Actors and Acting* 175). Si bien tal era el caso, lo que trataremos de ver en el siguiente escrito es cómo se “hacía” teatro en la Inglaterra de Shakespeare. Aun cuando no hubiera un director per se, las producciones y las compañías requerían organizarse, y determinados usos costumbre, convenciones y estilos se plasmaban en el tablado. El dramaturgo solía escribir el texto para una compañía ya conformada por actores específicos, quienes, se presume, aprendían a expresarse oralmente y a actuar desde la escuela primaria. Ya como profesionales, los actores estudiaban, memorizaban y ensayaban sus parlamentos de manera individual. Los teatros contaban básicamente con medios y mecanismos similares, así también seguían un esquema arquitectónico con elementos comunes. Muchos de los vestuarios, de los objetos y de la música se utilizaban en varias obras; las coreografías consistían en danzas populares de la época y no había decorados, aunque se trabajaba con algunos elementos de utilería como sillas, mesas y camas, entre otros. Por otro lado, las convenciones eran flexibles. Por ejemplo, se adquirían utilería o vestuarios nuevos para nuevas obras, si era necesario, y el estilo de actuación entre las compañías variaba.

Podría pensarse que el florecimiento del teatro inglés en la modernidad temprana comienza a gestarse con los cambios religiosos, políticos y culturales que tuvieron lugar durante el reinado de Enrique VIII, y con el establecimiento de la iglesia anglicana. Sin embargo, los eventos más significativos en el desarrollo de una nueva industria teatral tuvieron lugar principalmente durante el gobierno de Isabel I de Inglaterra, y culminaron cuando Jacobo I ocupó el trono. A lo largo de este periodo se pueden ubicar dos momentos específicos que enmarcan el nacimiento y disolución del teatro al que nos referiremos: la construcción de un primer edificio destinado primordialmente a las presentaciones teatrales, en 1576, con el objetivo de generar recursos financieros (“The Theatre”), y su cierre por el gobierno puritano en 1642. En estos años el estilo y las convenciones escénicas se modificaron, principalmente, con el fin de convocar a un público más amplio y/o más acaudalado. La toma de decisiones en las compañías y en las obras, dentro de este esquema de producción, recaía en diversos individuos. Cuando las obras de William Shakespeare se contextualizan en este panorama, se ubica una cantidad significativa de elementos que parecieran indicar cómo vislumbraban la concreción de los textos en la escena tanto él como sus contemporáneos, ya que en los mismos textos están inscritas posibles propuestas relacionadas con qué debía hacer el actor, cómo había de utilizarse el espacio, cuáles objetos se utilizarían, etc.

El texto dramático y la puesta en escena eran, pues, conceptos indivisibles en la Inglaterra de los siglos XVI y XVII, y las obras emergieron en medio de un sistema de producción en el que es difícil distinguir cuál de los sistemas teatrales se sujeta a otro. Por esto, se comprende que los dramas shakespearianos incluyen en formas diversas algunas indicaciones relacionadas con cómo se ejecutarían. Esto mismo permite suponer varias metodologías y principios bajo los cuales trabajaba el dramaturgo, el empresario, los actores y el personal de apoyo. Si las condiciones mencionadas, además, se comparan con el desarrollo del director de escena, desde que emerge

como artista hasta las tendencias en la escena posmoderna, se encontrará que los valores y metodologías de entonces se han resignificado y puesto en práctica de diversas formas a lo largo del siglo XX, que siguen afectando el quehacer teatral en lo que va del siglo XXI de manera significativa, y que corresponden a un fenómeno que nos invita a problematizar y reflexionar sobre el trabajo escénico hoy día.

Las prácticas escénicas del teatro de la modernidad temprana son una suma de convenciones heredadas del teatro medieval europeo, así como de una serie de cambios políticos y culturales que tuvieron lugar en Inglaterra a partir de que se instituyó la iglesia anglicana en este país, y que cambiaron el lugar que tenía el teatro en la sociedad. A esto ha de sumarse una revalorización de la cultura griega y latina que crece a lo largo del siglo XVI, y el empoderamiento de una clase social emergente formada principalmente por profesionistas. Estos factores impulsaron el florecimiento de un nuevo teatro profesional en medio del cual se desarrolló la obra de Shakespeare, como se plantea en el primer capítulo.

Gracias a las investigaciones realizadas, particularmente desde las últimas décadas del siglo XX, hoy en día se tiene una amplia información sobre los sistemas de producción y comercialización de la modernidad temprana y la estructura arquitectónica de las salas, así como los vestuarios, la música y la utilería que empleaban. Las obras se realizaban tomando en consideración estos parámetros, los cuales a su vez afectaron los textos que se escribían y cómo se representaban. Esto se sintetiza en el segundo capítulo.

Para el presente estudio es fundamental analizar las bases de la formación actoral y de la metodología de trabajo de los intérpretes. El entrenamiento que recibían se apoyaba principalmente en los estudios de oratoria y retórica, mediante los cuales se enseñaba a leer y a escribir en la escuela primaria. Esto, con base en escritos latinos, especialmente de Cicerón y de

Quintiliano. Los personajes también se construían a partir de ciertas tipologías, de las cuales varias se mencionan en los textos de Shakespeare. Actores específicos solían representar de forma recurrente algunas de estas tipologías, que además estaban predefinidas por tradiciones que devenían del teatro popular y de algunos personajes alegóricos medievales. A esto, habría que sumar que cada actor recibía en un rollo de papel las *partes* que debía memorizar para estudiarlas y ensayarlas individualmente, por lo que desconocía los parlamentos de otros miembros de la compañía, al menos cuando se estrenaba una obra. Lo anterior, que se analiza en el capítulo 3, permite identificar posteriormente múltiples indicaciones en las obras estudiadas. Así, en este capítulo se exponen las metodologías de trabajo de los actores de la época.

En el capítulo 4 se revisan cuatro textos de Shakespeare en función de tres parámetros escénicos orientados principalmente al trabajo del actor: las emociones que debía transmitir el personaje; los gestos que podría haber ejecutado; y los traslados y probables composiciones espaciales que sugieren los textos, sobre todo con base en los dispositivos escénicos, la arquitectura arquetípica de los teatros y algunos elementos de utilería. Después de analizar las posibles indicaciones que se encuentran en los textos, tanto cualitativa como cuantitativamente, se presume que el dramaturgo determinaba en gran medida lo que hoy denominamos la puesta en escena, es decir, la forma en la que la obra se presentaba al público, amén del texto dramático. Por otro lado, la concreción escénica también dependía considerablemente del trabajo del actor.

Las obras de Shakespeare que se exploran en este trabajo son *1 Henry VI*,¹¹ *A Midsummer Night's Dream*, *Hamlet* y *The Tempest*. Cada una de ellas representa distintos géneros en el corpus dramático de su autor: una obra histórica, una comedia, una tragedia y una tragicomedia,

¹¹ *1 Henry VI* se refiere a *La Primera Parte de Enrique VI*, *2 Henry VI* se refiere a *La Segunda Parte de Enrique VI*, etc.

respectivamente. *1 Henry VI* es además una de las primeras obras de Shakespeare; fue escrita en coautoría y se reconoce en ella una fuerte influencia de *Tamburlaine*, de Christopher Marlowe.¹² *Hamlet* y *A Midsummer Night's Dream*, además de ser quizás la tragedia y la comedia mejor conocidas en el canon del dramaturgo, actor y empresario, contienen una gran cantidad de comentarios sobre las prácticas escénicas de la época. *The Tempest*, además de ser una de sus últimas obras, permite comparar las diferencias entre el funcionamiento de dos arquitecturas teatrales distintas: los anfiteatros y las salas privadas.

En el quinto capítulo se compara lo analizado con los principios teóricos, metodológicos e ideológicos bajo los cuales trabajaron algunos directores de escena del siglo XX. En específico, las prácticas, convenciones y valores que se revisan en los capítulos anteriores se confrontan con las propuestas de Konstantin Stanislavski, de Bertolt Brecht, y con las líneas estéticas que predominaron en el teatro posmoderno. Como se verá, se pueden identificar en las prácticas escénicas del siglo XX una gran cantidad de procedimientos que se utilizaban en el teatro de la modernidad temprana.

Los estudios de las condiciones bajo las cuales se desarrolló el teatro inglés de finales del siglo XVI y principios del XVII han crecido exponencialmente con los años. De ahí que las fuentes de este escrito sean muy diversas. En términos generales, las menciones más recurrentes que se hacen provienen de autores como Andrew Gurr, Tiffany Stern, Mariko Ichikawa, John H. Astington y Robert Weimann. Andrew Gurr, por ejemplo, ha indagado sobre las compañías de actores, los públicos y las salas en la modernidad temprana; en otras palabras, las condiciones y convenciones bajo las cuales sucedía la obra. Junto con él, y también de manera independiente,

¹² *Tamburlaine* fue el primer éxito comercial del teatro inglés, como se verá más adelante. Esta es una de las tantas obras de Shakespeare en las que, como bien escribe Potter, se pueden identificar influencias de otros autores.

Mariko Ichikawa ha realizado estudios minuciosos sobre el espacio y sus usos. Tiffany Stern ha examinado principalmente las formas de trabajo de los actores; por ejemplo, las implicaciones que podría tener ensayar con *partes*, sin conocer detalladamente el texto completo, como se hace hoy día. También analiza diversos textos que definían la producción de las obras: el que recibían los actores, el que utilizaba el traspunte, el que se entregaba a los encargados de la censura, etc. Los escritos de W. B. Worthen, por otro lado, fueron fundamentales para ubicar formas innovadoras que se han desarrollado durante el siglo XX y hasta hoy para trabajar las obras de Shakespeare.

El escrito concluye invitándonos a cuestionar e imaginar qué nos depara el siglo XXI, en relación con Shakespeare (en particular), para el trabajo escénico (en general), a la luz de la crisis del COVID-19 y de las nuevas formas de ser, sentir y pensar en un mundo virtual. Esta tesis intenta sumar/amalgamar/mediar entre ámbitos académicos y pragmáticos. Creo que analizar las prácticas escénicas en la modernidad temprana permite entender cómo opera el microcosmos que es una puesta en escena, y cómo este microcosmos refleja el macrocosmos en el que ocurre; con las contradicciones, negociaciones y simultaneidad que afectan la obra y el conjunto de obras que conforman un panorama teatral. Considero que estudiar las prácticas escénicas en Shakespeare retrata los procesos y los resultados del trabajo teatral en él, en su época y siempre.

CAPÍTULO 1: LOS ORÍGENES DEL INGLÉS DE LA MODERNIDAD TEMPRANA

1.1 INTERDEPENDENCIA ENTRE TEXTO DRAMÁTICO, TEXTO ESCÉNICO Y CONTEXTO CULTURAL

El texto dramático es un elemento del evento teatral que interactúa con los otros factores que lo conforman y se retroalimenta de ellos. Estos factores incluyen las prácticas actorales, el espacio, los objetos que se utilizan y las demandas del público. Por ello, es imposible entender su desarrollo si se le aísla de las condiciones escénicas, sociales, culturales y económicas en las cuales emerge. Cada innovación que aparece en los sistemas de actuación, producción y escenificación afecta los componentes literarios que participan en el arte polisémico llamado teatro, y viceversa.

Distinguir la interrelación entre los elementos y los lenguajes con los que el teatro se construye y se transmite al público puede resultar difícil, ya que la forma en la que operan y se complementan cambia según la época, la cultura o el estilo. Para dar un ejemplo, una máscara en la presentación de *Las Euménides*, de Eurípides, en la Atenas del siglo IV a. C., significaba que el individuo era un personaje; en el teatro contemporáneo, empero, no es necesario que los actores porten máscaras. De forma similar, un vestuario que en el teatro de Shakespeare indicaría la clase social del personaje, hoy en día también ubicaría al público en una época determinada: “The theatrical sign inevitably acquires secondary meanings for the audience, relating it to the social, moral and ideological values operative in the community of which performers and spectators are part” (Elam 8). Por simple que parezca, todo elemento presente en el escenario durante una obra se entenderá de la misma forma en la que el público comprende la realidad que lo rodea, pero, además, adquirirá significados adicionales: los otorgados por el contexto escénico en el que se encuentre.

Como se mencionó en la introducción, hoy en día, la mayor parte de los elementos que el teatro utiliza para comunicarse se estudian en libros, publicaciones e ilustraciones, así como en videograbaciones y fotografías. Pero el acto performativo es efímero por definición y, hasta hace poco, el principal objeto tangible para su estudio era el testimonio de la palabra. En el siglo XVIII se definió a la literatura dramática como el texto escrito para la representación y se le dio un valor artístico autónomo, independiente del espectáculo, y superior a los elementos escénicos: “the radical devaluation of performance in the eighteenth and nineteenth centuries articulated itself in a tenaciously upheld concept of textual purity and superiority, as if the dramatic text ... was unfortunately exposed to a drab world of impurity inhabited by the gross practicalities of production and publication” (Weimann 31). Fue entonces que los elementos de la puesta en escena comenzaron a considerarse necesidades vulgares del teatro que socavaban la pureza y superioridad del texto: “actors were believed to be singularly incapable of reproducing the lofty original text without garbling it or adulterating it with low matter” (32).

Por principio, el texto dramático se escribe para ser representado; empero, para estudiarlo y distinguirlo del acontecimiento teatral, Elam insiste en diferenciarlo del texto escénico sin olvidar su interdependencia: “The researcher in theatre and drama is faced with two quite dissimilar—although intimately correlated—types of textual material: *that* produced *in* the theatre and *that* composed *for* the theatre ... the theatrical or performance text and the written or dramatic text respectively” (2). El texto dramático se genera con base en una colección de espacios, conductas y públicos que lo determinan, y adquiere significado a través de las posibilidades escénicas que le confieren los códigos teatrales y sociales en los que surge: “plays become meaningful in the theatre through the disciplined application of conventionalized practices —acting, directing, scenography— that transforms writing in to something with performative force” (Worthen,

Shakespeare and the Force 9). Son estos los que permiten que la palabra se transforme en acción y cobre vida a través de seres humanos que desean, sienten, se mueven y reaccionan en un espacio y tiempo definidos: los de la representación. Asimismo, nuevos textos afectan y modifican las convenciones, las conductas y las interpretaciones teatrales ya existentes que, a su vez, provocan cambios en la actuación, en el espacio y en el público. Para localizar los factores que impulsaron el surgimiento del teatro de la modernidad temprana, y distinguir las maneras en las que se conjugaron, es necesario entender el medio y la combinación de circunstancias que derivaron en su aparición. Con ello, se entenderán las maneras en las que este operaba, se producía y se relacionaba con el público, y los cambios que el mismo Shakespeare provocó en él y en las convenciones de la época.

1.2 LA REFORMA PROTESTANTE Y LOS ORÍGENES DE LA OBRA HISTÓRICA

Durante el siglo XVI, las prácticas teatrales del medioevo se diluyeron en la mayoría de las ciudades europeas. En Inglaterra, su desaparición está primordialmente ligada a la fundación de la iglesia anglicana, al desarrollo del movimiento reformista y a la construcción de una cultura nacionalista que, a la par de las nuevas influencias del humanismo, determinaron las prácticas escénicas y los textos dramáticos de la época.

Al fundar la iglesia anglicana en 1534, Enrique VIII se convirtió en la máxima autoridad religiosa de Inglaterra e imprimió un carácter nacionalista a la fe. Sin embargo, modificar los conceptos teológicos de la población era un proceso intrincado para el cual se requeriría generar nuevas prácticas religiosas, muchas de las cuales fueron el semillero a partir del que nació un nuevo teatro, ya bajo el reinado de Isabel I. Cabe mencionar que entre los reinados de Enrique VIII e Isabel I, el teatro ocupó un lugar paradójico en Inglaterra precisamente por el contraste que

existe entre el texto dramático y el trabajo escénico, que predica y comunica tanto a través de la palabra hablada como de la manifestación visual y kinésica de la trama.

Como es bien sabido, los reformistas puritanos, que condenaban las presentaciones teatrales, cerraron los teatros por decreto oficial cuando ascendieron al poder en 1642. No obstante, los gobiernos anteriores le habían dado un nuevo giro al papel del teatro en la sociedad, al sustituir las temáticas tratadas por la vieja doctrina católica con nuevos contenidos, cuyo carácter era fuertemente político.¹³ Así, el teatro se fue deslindando poco a poco de su tradición católica para reforzar la nueva identidad nacional: “Even though the reformers condemn the theatricality of the Roman Church, a theatricality they associate with externals, hypocrisy, and seduction, they rely heavily on dramatic genres and theatrical modes of presentation, and they develop their own dramatic forms to replace the ‘idolatrous’ spectacle and theatricality of the Roman Church” (Diehl 5).

Alrededor de 1501, Enrique VII encomendó al italiano Polidoro Virgilio¹⁴ escribir un libro que legitimara el derecho de los Tudor al trono (Ribner 5). *Anglica Historia*, que no se publicó hasta 1534, fungió como modelo de lo que posteriormente se desarrollaría en Inglaterra como el estudio de la historia:¹⁵ “Vergil’s particular propagandistic view of English history” (5). Así se popularizó una nueva disciplina que repercutió en las temáticas de las “moralidades”, los

¹³ Los reformistas radicales calificaban como heréticas las imágenes que predicaban la fe católica, confrontándolas con el poder de la palabra. Smith distingue la liturgia protestante, primordialmente aural, de la “vieja religión”, basada en una cultura visual (261-263). Diehl explica: “Popular ballads satirized the Roman Mass, mocking its spectacle as trumpety and condemning its theatricality as trickery. Protestant sermons ... taught that the relics, processions, and ceremonies of the old religion were superstitious” (1).

¹⁴ Polidoro Virgilio (circa 1470–1555), llegó de Italia a Inglaterra en 1502, por mandato papal y fue uno de los muchos humanistas italianos que se desempeñaron como “propaganda team” (Sutton) en la corte de Enrique VII. Para más información ver Sutton, Dana. “Polydore Vergil, *Anglica Historia* (versión de 1555): A hypertext critical edition.” *The philological museum*. The University of California, Irvine. August 4, 2005, philological.bham.ac.uk/polverg/intro.html

¹⁵ En 1548 se publicó (póstumamente) *The Union of the two Noble and Illustre Famelies of Lancastre and Yorke*, de Edward Hall. El abogado escribió el libro en inglés basándose en el trabajo de Polidoro Virgilio (Ribner 5).

“milagros” y los “interludios”,¹⁶ y que supone el origen del drama histórico renacentista (30).¹⁷ Más allá de ser una narración de acontecimientos pasados, Polidoro Virgilio concebía la historia a partir de los principios humanistas cuyos fines eran: 1) ejercitar los estilos literarios; 2) enseñar lecciones éticas, morales y políticas; y 3) promover sentimientos nacionalistas y patrióticos para dar a conocer las glorias pasadas de un país (15). De los principios humanistas heredados de Italia, el que más influyó en el drama fue “its particular moral and didactic purpose” (18).

Junto con el estudio de la historia comenzaron a escribirse moralidades con contenidos político-religiosos años antes de que emergiera la obra histórica. Un ejemplo es *Magnificence*, de John Skelton, escrita alrededor de 1519 y publicada en 1530 (Happé 71-72). Al igual que en otras moralidades, los personajes de *Magnificence* son alegorías de vicios y virtudes que luchan por convencer al Príncipe Magnificencia sobre cómo debe gobernar. Los personajes viciosos están representados por el Lujo, la Falsedad, la Conveniencia y el Abuso; los virtuosos por la Mesura, la Perseverancia, el Bienestar y la Libertad. Los primeros intentan ganar la confianza de Magnificencia con engaños y trampas, pero el segundo grupo logra reprimirlos y hacer de Magnificencia un buen rey (Lilova 6). Las circunstancias de la obra de Skelton aluden a su relación con el cardenal Thomas Wolsey:¹⁸ “It is a thinly disguised vindication of the politics of Skelton’s patron, Thomas Howard, Duke of Norfolk, and the old nobility against the policies of

¹⁶ Tanto las *moralidades* como los *milagros* son obras de teatro religiosas características del medioevo. Las *moralidades* retrataban conflictos entre personajes alegóricos como vicios y virtudes (Brockett 97). Los *milagros* dramatizaban pasajes de la biblia o de las vidas de los santos (Brown. Edición Kindle). A diferencia de los anteriores, los *interludios* trataban también otros temas, y se presentaban en las casas de la nobleza y la realeza (Brockett 100).

¹⁷ Muchos otros libros de historia se publicaron después de que Polidoro Virgilio llegara a Inglaterra. Podemos mencionar, además de *The Union of the two Noble and Illustre Famelies of Lancastre and Yorke*, de Hall; *The New Chronicles of England and France*, de Robert Fabyan, que se publicó tres veces entre 1516 y 1559; *An Abridgement of the Chronicles of England*, editado por Richard Grafton cinco veces entre 1562 y 1572; *A Summarie of Englyshe Chronicles*, de John Stow, con once ediciones entre 1565 y 1611; y *Chronicle of England, Scotlande and Irelande*, de Raphael Holinshed. Fue a partir de la segunda edición del trabajo de Holinshed, publicada en 1587, que se escribieron un gran número de obras históricas (Ribner 5-6).

¹⁸ El cardenal Thomas Wolsey fue uno de los asesores más cercanos a Enrique VIII durante la primera mitad de su reinado, según lo describe Hollinshed. Wolsey aparece en *Henry VIII*, de Shakespeare (1613) (Hornbeck 1-10).

Cardinal Thomas Wolsey, Skelton's bitter life-time enemy" (Ribner 36). El texto parece parodiar a dignatarios de la corte de Enrique VIII y, por las características de los personajes, podría identificarse al rey como Magnificencia, a Wolsey como Estupidez y a Norfolk¹⁹ como Perseverancia. Happé sugiere que, si bien Skelton no contaba con el poder suficiente como para lograr influir en asuntos de gobierno, *Magnificence* inspiró obras posteriores de corte político-religioso (72). Por sus personajes, su trama y sus contenidos, *Magnificence* es una obra política con la apariencia de una moralidad o bien, una moralidad que esboza lo que posteriormente llegó a ser la obra histórica (Ribner 36).

La historia no fue el único elemento de la cultura clásica que se integró a las tradiciones teatrales. Como afirma Kent Cartwright: "a special characteristic of early Tudor drama is not its adherence to a single line but its capacity to incorporate a variety of influences, including those from topical politics, religion, and the market, as well as those from ... civic mystery plays, moralities, folk drama, Roman comedy and tragedy, and humanist poetics" (12). La amalgama de estas tradiciones culminó con un teatro en el que "popular theatrical energy finally converged with humanist unity and coherence" (6). Entre los principios humanistas que se integraron a la cultura inglesa, cabe destacar "[the] capacity of people to transform themselves by education" (13). Esto no sólo implicaba aprender los principios filosóficos y literarios de Homero, Plutarco y Virgilio, entre otros, sino también educarse en composición, dicción y gestualidad, actuando obras de Séneca, Terencio y Plauto (13-14).

En el reinado de Enrique VIII, las ideas humanistas prosperaron en la enseñanza, principalmente en las universidades, las cuales, entre su gobierno y el de Isabel I, pasaron paulatinamente del control de la iglesia al control de la corona (Gillard, *Education in England: a*

¹⁹ Thomas Howard, tercer duque de Norfolk y tío de Ana Bolena, sustituyó a Wolsey como asesor principal del rey.

history, Capítulo 2). Así, también se intensificaron el estudio de la cultura clásica y la enseñanza del griego y el latín. Esto afectó no sólo el desarrollo del teatro del siglo XVI fuera de las aulas, sino también sus posibilidades de convertirse en un objeto de consumo:

Critics have developed various reasons for the burgeoning of drama during the century: the pedagogical interest in classical literature; the value of playacting as academic training for eloquence; the usefulness of theatre for religious and political argument; the efficacy of spectacle in confirming power; the broad social receptiveness to theatre; the importance of representation to nascent capitalism; the capacity of drama to accommodate different traditions and interests. (Cartwright 1)

1.3 LA INFLUENCIA DE LA EDUCACIÓN HUMANISTA EN EL TEATRO DE LA MODERNIDAD TEMPRANA

El estudio de los clásicos constituía la base curricular de la instrucción primaria del siglo XVI. Los niños aprendían a leer y a escribir traduciendo del latín al inglés y viceversa (Astington, *Actors and Acting* 39); se seguían los preceptos de Cicerón y Quintiliano para dominar las artes de la retórica y la oratoria (40); se representaban obras de Séneca, Terencio y Plauto (Cartwright 13-14). En lo que se refiere a las universidades, los estudiantes escribían moralidades que se representaban en salones o *inns of court*,²⁰ los cuales llegaron a proveer “a significant source of patronage for the commercial theatre of the city” (Astington, *Actors and Acting* 38). Las obras de las universidades también se presentaban como entretenimiento para la corte.

²⁰ Los *inns of court* son cuerpos colegiados conformados por abogados y estudiantes de leyes. Puede leerse sobre ellos en fuentes que datan del siglo XV, aunque se considera que fueron fundados antes (lincolnsinn.org.uk/about-us/the-history-of-the-inn). Cuatro *inns of court* operan desde entonces hasta hoy día en Londres: The Gray’s Inn, The Lincoln’s Inn, The Middle Temple, y The Inner Temple.

En 1559, poco después del ascenso al trono de Isabel I y a pesar de su afición por el teatro, el gobierno publicó una ley que prohibía “the performance of plays treating of ‘matters of religion or of the governance of the estate of the Commonwealth’, since these are topics that should be discussed only by ‘men of authority, learning and wisdom” (Wells 5). Con el decreto disminuyó la producción de textos con contenidos explícitamente religiosos y políticos (5). Para entonces, abundaban las obras histórico-políticas, que comenzaban a adquirir estructuras narrativas más complejas e incluían personajes más elaborados, así como cierto sensacionalismo heredado del teatro romano, particularmente de las tragedias de Séneca (Ribner 41). Una de las piezas que, al integrar las características de la cultura latina a las moralidades, cambió la escritura dramática de la modernidad temprana fue *Gorboduc, or Ferrex and Porrex*, de Thomas Norton y Thomas Sackville. La portada de la primera edición del libro nos resume la historia:

Gorboduc, King of Britain, divided his Realm in his lifetime to his Sons, Ferrex and Porrex. The Sons fell to division and dissention. The younger killed the elder. The Mother that more dearly loved the elder, for revenge killed the younger. The people, moved with the Cruelty of the fact, rose in Rebellion and slew both father and mother. The Nobility assembled and most terribly destroyed the Rebels. And afterwards for want of Issue of the Prince whereby the Succession of the Crown became uncertain. They fell to Civil war in which both they and many of their Issues were slain, and the Land for a long time almost desolate and miserably wasted. (Norton y Sackville 6)

Gorboduc, or Ferrex and Porrex, se presentó ante la corte de la Reina Isabel en enero de 1562 (Ribner 41), y sirvió “the didactic functions of Elizabethan drama perhaps more pointedly and effectively than could the cruder devices of the morality play” (43). La obra sigue el modelo de la *Medea* de Séneca: consta de cinco actos, tiene como tema central la venganza y los personajes

son asesinados de forma escandalosa (43); empero, además de las influencias clásicas, incorpora componentes derivados del teatro popular, como algunas escenas mudas que muestran una síntesis de cada acto, al estilo del prólogo de *The Mousetrap* en *Hamlet*, o del prólogo de la obra de los cómicos en *A Midsummer Night's Dream*. *Gorboduc* yuxtapone elementos del teatro medieval, de la tradición popular y de la cultura latina, pero su mayor importancia se debe a que fue la primera obra dramática escrita en verso blanco inglés (*English blank verse*).²¹

De acuerdo con Robert B. Shaw, “what came to be called blank verse in English began as an experiment” (34). Alrededor de 1540, Henry Howard, Conde de Surrey (1517-1547), realizó la primera traducción al inglés de los libros 2 y 4 de *La Eneida* (34). No fue sino hasta después de su muerte, en 1554, que el editor William Owen publicó “the Fourth Book of Virgil ... Translated and Drawn into a Strange Meter by Henry late Earl of Surrey” (ctd. en Shaw 34). La ausencia de rimas en la traducción de Surrey, donde el verso blanco inglés aparece por primera vez, es la “extraña métrica” a la que Owen se refiere. Esta novedosa forma poética fue empleada algunas décadas después en *Gorboduc*, de Norton y Sackville (35). Es posible que estos autores usaran el verso blanco intentando emular los efectos de las obras de Séneca; fue así como el verso blanco inglés apareció en el teatro inglés. Según Robert E. Shaw, el estilo de *Gorboduc* puede considerarse tieso y pomposo (36), pero representó un paso necesario para introducir esta forma poética a la escena, que adquirió mayor flexibilidad y un estilo dialógico en los textos de Christopher Marlowe (37-38).

²¹ Según la RAE, es “un verso que no forma con otro rima perfecta ni imperfecta” y se conoce también como *verso suelto* (dle.rae.es/?id=bfpCTfM#JGOPw1k). En su traducción de *Hamlet*, Álvaro Custodio aclara que el verso blanco inglés, o *English blank verse*, no se equipara al verso blanco de la lengua española.

El verso blanco inglés le permitió al drama expresarse oralmente con un nuevo ritmo y una nueva musicalidad que, a su vez, derivó en una actuación más natural. Entre sus bondades, Martin White menciona:

Variation can be achieved in a number of ways: by letting the stress and sense coincide ... or setting them at variance; by the addition of extra syllables; ... by end-stopping lines or running them on (enjambment) to find completion in the midst of a following line; by giving lines stressed or unstressed endings ... or by having a short line for emphasis or, perhaps, to leave space for implicit stage movement. (17)

White agrega que usualmente cada verso incluye una pausa, denominada *cesura*, que además de permitir al actor respirar, indica un cambio de dirección en el pensamiento o en el ritmo (17).

1.4 EL NACIMIENTO DEL TEATRO COMERCIAL Y LA ESTABILIZACIÓN DE LAS COMPAÑÍAS PROFESIONALES

William B. Worthen explica el teatro de William Shakespeare como el resultado de un nuevo fenómeno que nace con el teatro comercial en la segunda mitad del siglo XVI, paralelo al surgimiento de la industria editorial, y se consolida como un espacio profesional a partir de la década de 1590: “Shakespeare’s plays were written ... as saleable commodities in a new mode of cultural and economic production, the emerging professional theatre” (*Shakespeare and the Force* 3). Si se toma en consideración que no existían edificios destinados a la exhibición de obras de teatro en Londres, puede pensarse que el actor y empresario James Burbage y su cuñado John Brayne corrieron un gran riesgo financiero al construir “The Theatre” en 1576. Dado que las presentaciones estaban prohibidas dentro de la ciudad, estos dos inversionistas rentaron un terreno en Shoreditch, al norte de las murallas, para levantar su nueva empresa (Hunter 7). Un año después

se inauguró “The Curtain” cerca de “The Theatre”. En 1587, Philip Henslowe, quien se convertiría en uno de los empresarios más influyentes del teatro inglés de la época, construyó el teatro “The Rose” en el barrio de Southwark, al otro lado de la ciudad (Gurr, *Shakespeare’s Opposite’s* 25).

En la época en la que Brayne y Burbage inauguraron “The Theatre”, además de las obras que se presentaban en la corte, en los claustros y en los salones de la nobleza, compañías itinerantes solían ofrecer espectáculos en mesones y hostales, que generaban ganancias considerables para los dueños de dichos locales. Los mesoneros rentaban sus espacios a cambio de un porcentaje de las entradas y uno de ellos, el mismo Brayne, intentó en 1567 transformar “The Red Lion Inn” en un teatro permanente (Hunter 8-9). “The Red Lion Inn” sobrevivió apenas algunos meses con poco éxito (Wells 4), pero Burbage, a diferencia de Brayne, estaba familiarizado con el teatro como fuente de ingreso: “theater was ... making a good deal of money [and] families (the Burbages are an example) specialized in theater as in other trades” (Potter 53). Burbage probablemente conocía tanto los gustos del público como las necesidades logísticas para producir una obra, y su iniciativa, junto con los nuevos edificios, afectó significativamente las convenciones teatrales de la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XVI.

G. K. Hunter propone que los mesones y los hostales fueron el modelo que se siguió para construir el primer teatro público inglés, tomando en consideración que ofrecer funciones en ellos era una práctica común: “The inns not only provided occasional playing places but were structures that could easily be converted into permanent theatres” (8). Por otro lado, Andrew Gurr parte de la influencia que pudieron tener las arenas que se utilizaban para otros entretenimientos populares, como las luchas de osos, y concluye que fueron estas el paradigma de los nuevos edificios: “the auditorium was a scaffolding of galleries like those provided for the bear-baiting arenas and innyards” (*The Shakespearean Stage* 116). La arquitectura de los teatros, en ambos casos, integra

las tradiciones de los entretenimientos populares de la época: patios rodeados de gradas y cercados con muros. Esta configuración espacial fue una de las principales transformaciones en la profesionalización del teatro inglés, pues en lugar de ofrecer una contribución voluntaria al final de la función, el público estaba obligado a pagar un monto fijo para ingresar a la sala (116).

Otro factor que influyó en la comercialización y fortalecimiento del teatro fue la profesionalización del trabajo de actores y dramaturgos. Algunas de las compañías itinerantes de la segunda mitad del siglo XVI no sólo subsistían gracias a sus presentaciones en plazas y hostales, sino que ofrecían obras para la corte o para la aristocracia. Los miembros de estos sectores sociales también las amparaban y se reconocían responsables de los grupos, a manera de patronos (Gurr, *The Shakespearean Stage* 29).²² En *A Midsummer Night's Dream* se mencionan diversos entretenimientos que se ofrecían a la realeza en las festividades. En esta obra, Egeo le ofrece al Duque y a la Duquesa de Atenas diversos entretenimientos para celebrar su boda: “The battle with the Centaurs, to be sung / by an Athenian Eunuch to the harp” (*MND* 5.1.44-45),²³ “The riot of the tipsy Bacchanals / Tearing the Thracian singer in their rage” (5.1.48-49), la sátira de “The thrice-three muses mourning for the death / Of learning, late deceased in beggary” (5.1.52-53), y “A tedious brief scene of young Pyramus, and his love Thisbe” (5.1.56-57). Esta última es la escena cómica que seleccionan los duques. “Scholars have speculated that the play may have been written for an aristocratic wedding, whose spectators would have been in the same position as the onstage spectators of Pyramus and Thisbe” (Potter 187).

²² Se sabe que ya en el siglo XIII algunos aristócratas patrocinaban compañías itinerantes y presentaban interludios teatrales en sus salones (Brockett 100-101).

²³ Todas las citas de las obras de William Shakespeare –por número de acto, escena y renglón– provienen de la versión estandarizada de la 3a edición de *The Norton Shakespeare*, editado por Greeblatt et al, W.W. Norton & Company, 2016, como se señala en las notas iniciales.

Las funciones privadas, que aún a mediados del siglo XVII eran las que generaban mayores ganancias para los actores, se presentaban al menos desde el reinado de Enrique VIII, quien creó tres compañías en los últimos años de su reinado: “Surviving records show royal support for three companies active in the 1530s and 1540s, said to belong to the king, the queen, and (at first) Princess Mary, though all three were probably under the more direct control of Henry’s vicegerent, Thomas Cromwell” (Ingram 76). En 1550, algunos años antes del ascenso de Isabel I al trono, The Court of Aldermen (Tribunal de Concejales), la autoridad encargada de la administración de Londres, obligó a “certain ‘common’ players of interludes not to play in the City without license” (84). A partir de este decreto los actores requerían mostrar un certificado gubernamental para presentarse en plazas u hostales: “the granting of this certification often had as its prerequisite the evidence of the playing company’s ... protection by a patron” (84). Como consecuencia, los grupos más establecidos afianzaron sus relaciones con sus patronos; actores o compañías independientes buscaron el apoyo de la nobleza; y disminuyó la presencia de juglares, bufones y actores que trabajaban de manera informal. Por otro lado, aumentó el número de compañías formales, ya que The Court of Aldermen no estableció, de forma paralela, reglas que estipularan qué grupos o patrocinadores podían asociarse ni bajo cuáles condiciones: “unregulated patronage itself came to be seen as a problem” (85). Las compañías formales también se vieron beneficiadas por una segunda reglamentación expedida en 1572. En ella se sancionaba a “fencers, bearwards, common players in interludes and minstrels not belonging to any baron of this realm’ who are not licensed by at least two Justices of the Peace,” por su “lewd manner of life” (Wells 5-6). La reglamentación de 1572, que distingue a las compañías formales de otros artistas escénicos populares, fue uno de los eventos que favoreció la profesionalización de los actores (6).

Podría considerarse que los grupos quedaron oficialmente establecidos cuando se constituyó “The Queen’s Men”, en 1583. Si bien Isabel I había heredado la compañía real (formada en tiempos de Enrique VIII), al parecer, prefirió dejar en manos de los nobles el patrocinio del teatro durante los primeros 25 años de su reinado (McMillin y MacLean 2). Sin embargo, ante la proliferación de pequeñas tropas itinerantes, las autoridades decidieron reunir a los mejores actores de la época en un solo grupo, con el objetivo de debilitar a las compañías menores. Esto les permitiría tener mayor control sobre las presentaciones y sus contenidos²⁴ (17). Así se constituyó “The Queen’s Men”. Entre los actores que fueron convocados para formarla se encontraban Richard Tarlton, considerado el mejor cómico de la época, los hermanos John y Lawrence Dutton, Robert Wilson, William Johnson, John Laneham y William Knell (18). Se piensa que Shakespeare se unió al grupo al morir Knell, cerca de Stratford, en 1587 (Potter 54). “The Queen’s Men” contaba principalmente con un repertorio de obras históricas que buscaban legitimar la religión protestante (McMillin y MacLean 33). Shakespeare adaptó algunas de ellas, como *The Chronicle History of King Leir*, *The Famous Victories of Henry V* y *The Troublesome Reign of King John* (Ostovich 21).

Se estima que en los inicios del teatro comercial las funciones duraban escasamente una hora (Wells 4), y a pesar de la reglamentación de 1572, mencionada en la página anterior, en las compañías formales continuaban participando también espadachines, bailarines y luchadores (Potter 54). Poco a poco, el creciente potencial comercial del teatro dio pie a la demanda de textos que llevaría a los dramaturgos a ocupar un lugar prominente en la producción de las obras. En las décadas de 1570 y 1580 las compañías ofrecían principalmente moralidades de corte

²⁴ Nos referimos a los contenidos ya que el teatro seguía tratando temas políticos con contenidos propagandísticos, como se verá más adelante.

histórico/político o *romances*, muchos de ellos basados en leyendas de personajes populares como Robin Hood y Little John (Ribner 62). Por ejemplo, entre 1575 y 1580, se presentaron *The Three Sisters of Mantu*, *The Irish Knight* y *Three Lords and Three Ladies of London*, entre otras. Esta última, que formaba parte del repertorio de “The Queen’s Men”, fue escrita por el también actor Robert Wilson y publicada en 1592 (McMillin y MacLean 32). Como se observa, ya en esta época aparecían actores que también hacían las veces de dramaturgos, al igual que Shakespeare.²⁵

Los dramaturgos escribían sus personajes para los actores de las compañías tomando en cuenta sus características histriónicas y los *tipos* específicos que solían representar. Estos fueron desarrollados a partir de las tipologías del teatro medieval, sobre todo las de corte cómico, como vicios y demonios. Es posible también identificar entre ellos modelos similares a los que conforman los personajes de la comedia del arte. La escritura de una obra a partir de *tipos* permitía acelerar los ensayos, aseguraba una buena actuación y hacía más eficaz el proceso de producción. Estas prácticas siguieron vigentes durante los años posteriores.

En los primeros años del teatro profesional las compañías estaban conformadas por seis u ocho miembros, uno o dos de los socios con más antigüedad manejaban las finanzas y el actor principal tomaba las decisiones sobre qué obras se presentarían (Gurr e Ichikawa 39). Después de 1580, el promedio de actores por compañía que compartían los gastos y las ganancias aumentó de 8 a 12. Los gastos incluían la renta de los teatros, la adquisición de vestuario y utilería, los sueldos de extras, técnicos, músicos, etc. (Gurr, *The Shakespearean Stage* 67). Las temporadas se estabilizaron en 1594, cuando los edificios teatrales, después de funcionar varios años de manera intermitente como consecuencia de las constantes epidemias de peste, se abrieron de forma

²⁵ Otros actores/dramaturgos de la época son el cómico Richard Tarlton, Thomas Heywood, Charles Massey, Samuel Rowley, Nathan Field y Ben Jonson, por mencionar algunos (Gurr, *Shakespeare’s Opposites* 280-285).

permanente (Hunter 359-360). En ese mismo año se constituyó el duopolio entre “The Lord Chamberlain’s Men” y “The Lord Admiral’s Men” (360). Como se dijo, la primera contaba entre sus miembros con James Burbage y Richard Burbage (su hijo), así como, probablemente, con William Shakespeare (Gurr, *Shakespeare’s Opposites* 4). La segunda estaba conformada, entre otros, por el empresario Phillip Henslowe y por Edward Alleyn, quien parece haber sido el actor trágico más reconocido del momento. Para principios del siglo XVII las grandes compañías requerían una planta de aproximadamente 40 personas, de las cuales unas 30 trabajaban como *hirelings* (Gurr, *The Shakespearean Stage* 67), esto es, actores que las compañías contrataban para trabajar en algunas obras de forma independiente.

1.5 MARLOWE Y LOS *UNIVERSITY WITS*

El *Diario* en el que Phillip Henslowe registró los gastos de “The Lord Admiral’s Men” ha sido primordial para conocer la organización, producción y finanzas de las compañías. En él aparecen listas de utilería y vestuario, sueldos de actores y escritores, adeudos, e ingresos de taquilla. Gracias al *Diario* de Henslowe se sabe que las seis libras que se pagaban por escribir una obra nueva en 1590 se habían duplicado para 1613 (Gurr, *Shakespeare’s Opposites* 103), lo que constituye un indicador de cómo los dramaturgos fueron adquiriendo un lugar más prominente en la escena.

Conforme las compañías profesionales aumentaron, se incrementó también la demanda de nuevos textos. Esto contribuyó a que en la década de 1580 emergiera un grupo de escritores, universitarios en su mayoría, que sumaron a su formación humanista elementos del teatro popular. Podría pensarse que los *University Wits* fueron los primeros dramaturgos que escribieron obras de teatro como medio para ganar su sustento: la mayoría de ellos —a excepción de Thomas Kyd—

habían estudiado en Oxford o en Cambridge, provenían de familias de clase media, y hallaban en el teatro comercial una importante fuente de ingresos (Hunter 23 y 31). Para ejemplificarlo, G. K. Hunter muestra cómo el dramaturgo Robert Greene define su relación con los actores: “In his semi-autobiographical writings Greene several times refers to his relations to the players. The picture he paints is one of the university man wonderingly admired by the uneducated and low-class actors, and willing to write his immensely successful plays only because he desperately needs the money to continue his dissolute life” (28-29). Además de Greene, entre los University Wits vale mencionar a John Lyly, Thomas Lodge, George Peele y Christopher Marlowe. Hunter los identifica como un grupo de “secular intellectuals” y “social misfits” (22), a quienes la educación humanista les proveyó de una facilidad retórica y de una visión individual que favoreció el florecimiento de “a complex commercial drama” (22).

Se considera a *Tamburlaine*, de Christopher Marlowe, uno de los primeros éxitos comerciales de la modernidad temprana. “The Lord Admiral’s Men” estrenó esta obra en “The Rose”, en 1587 (Gurr, *Shakespeare’s Opposites* 10), con Edward Alleyn interpretando al personaje principal. Christopher Matusiak afirma que se desconoce cómo Marlowe llegó a “The Rose” o cómo entró en contacto con Alleyn (285). Lisa Hopkins, por otro lado, propone que el encuentro entre Alleyn y Marlowe se debe a la intervención de Henslowe: “It is only a slight exaggeration to say that Henslowe and his stepson-in-law, the actor Edward Alleyn, played almost as large a part in the production of Marlowe’s plays as Marlowe himself did” (52).

En *Tamburlaine*, el protagonista logra conquistar casi al mundo entero gracias a sus habilidades militares, pero también a su despiadada crueldad. Hunter lo percibe como un bárbaro, ajeno a cualquier referencia cristiana, que llega al poder por sus propios medios (40-41). A pesar de la cuestionable moral del personaje central, la obra logró despertar la fascinación del público,

“not with power derived from legitimate institutions but with the power of individual will” (64). En *Tamburlaine* también abundan características típicas del teatro popular. Los enemigos del héroe son reyes cobardes y cómicos, moldeados con base en los vicios de las moralidades, y la trama es lineal, con pocas peripecias: el héroe derrota a cada uno de sus opositores escena tras escena. Al respecto, Irving Ribner afirma: “Marlowe drew upon the stage tradition of the heroic drama, but he went for his hero not to folklore but to recent history” (63).

Según John H. Astington, en *Tamburlaine* el verso blanco inglés —que se había dado a conocer en los escenarios de la corte gracias a *Gorboduc*— adquirió “a verbal richness and syntactic flow never heard on the stage before” (*Actors and Acting* 109). Como se dijo, el verso blanco inglés determinó el desarrollo del teatro en general y el de Shakespeare en particular, ya que permitió que prosperara un nuevo estilo de actuación. La exuberante poética de Marlowe requería (y requiere) de un gran esfuerzo actoral (Hunter 47), que tal vez sólo Alleyn podía haber interpretado: “Audiences will depend on the impressiveness of Alleyn’s physique and bearing to make him credible, even as they recognize the highly rhetorical and artificial terms applied to him” (Cartwright 199).

Si *Tamburlaine* muestra un héroe que conquista al mundo gracias a su individualidad, *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd (circa 1585-1589), muestra al individuo que sobrelleva los sufrimientos del mundo (Hunter 69). *The Spanish Tragedy*, que se adaptó al alemán y se representó en toda Europa, fue una referencia dramática casi tan recurrente como lo fue *Tamburlaine* (Potter 77). Huston Diehl escribe que las apariciones del fantasma del rey en *Hamlet*, así como la presentación de una obra muda dentro de la obra, son elementos que Shakespeare toma de *The Spanish Tragedy* (112). A Kyd también se le ha atribuido *King Leir*, que formó parte

del repertorio de “The Queen’s Men” y que se reconoce como obra precursora del *King Lear* de Shakespeare (Potter 77).

Los *University Wits* integraron a su trabajo elementos de la cultura clásica —como la unidad de acción, la simetría de la trama y los conceptos latinos de la tragedia y de la comedia— con su propia herencia teatral. Fueron contemporáneos de Shakespeare, influyeron en su obra tanto dramática como escénicamente, y colaboraron con él: se piensa, por ejemplo, que Nashe y otros autores participaron en *1 Henry VI*, y que Peele escribió el primer acto de *Titus Andronicus* (Potter 79).

CAPÍTULO 2: LAS CONVENCIONES Y LOS ELEMENTOS DE PRODUCCIÓN DEL TEATRO DE LA MODERNIDAD TEMPRANA: EL ESPACIO, LA UTILERÍA, EL VESTUARIO Y LA MÚSICA

El estilo de la puesta en escena puede cambiar de manera radical la experiencia del espectador. Si *Hamlet* o *Julius Caesar* se presentan con actores o como un *ballet*, con alteraciones en el orden de las escenas o en ropa contemporánea, estarán, fundamentalmente, contando la misma historia, pero provocarán emociones, sensaciones y pensamientos distintos en el público, en función de los signos específicos que utilizan: gestos, vestuario, escenografía, iluminación, etc. (Elam 26). Hoy en día los espectáculos teatrales son diversos y abiertos, y las convenciones que la sociedad acepta, comprende y decodifica son heterogéneas: actuaciones afectadas o casi inmóviles; escenarios tipo proscenio, isabelino o una caja negra; cuerpos desnudos, palabras altisonantes e incluso textos sin trama. John Russell Brown plantea:

Since the Second World War [the] excellent qualities of the picture-frame theatre²⁶ have become less and less acceptable. Actors want more freedom. Some of them want to ‘get at’ their audience, to ‘break out’ of the ‘frame’, and to experiment rather than assume studied postures ... Some want to simplify the background for dramatic action so that only the most significant details are shown. Others want no setting at all, so that they gain undeflected and intimate attention for what the actors are saying and doing. (Edición Kindle)

Sin embargo, a lo largo de la historia del teatro occidental, al menos hasta finales del siglo XIX, se observa que, comúnmente, cuando una propuesta escénica innovadora era bienvenida por el

²⁶ Brown se refiere al teatro a la italiana.

público, el medio la asimilaba como una nueva convención. La suma de nuevas convenciones y el intercambio cultural a lo largo del tiempo suscitan nuevas formas de hacer teatro. Empero, en términos generales, es muy posible que los acuerdos entre los hacedores y los receptores en tiempos pasados fueran más rígidos de lo que son hoy en día: en épocas y culturas determinadas la arquitectura teatral, las técnicas actorales, la estructura dramática, el número de actores, etc. que se presentaban en escena, eran similares. Por dar algunos ejemplos, los actores en el teatro griego usaban máscaras, en el teatro europeo del medioevo dominaban los temas religiosos, el teatro neoclásico se presentaba en escenarios tipo proscenio, etc. Esto permitiría pensar que el arrojó era un prerrequisito para cambiar las muy arraigadas reglas de la dramaturgia y de las prácticas escénicas.

En sus orígenes, también el teatro inglés se sujetó a las costumbres de los entretenimientos de su época. No obstante, como se mencionó en el capítulo anterior, cambios pequeños y eventos radicales —como la construcción de las salas públicas o la incorporación de obras escritas por universitarios al teatro comercial— permitieron que surgiera un nuevo estilo de representación, que se desarrolló y fue renovándose durante la vida de Shakespeare, tanto en lo que se refiere a los textos como al espacio, los vestuarios, la música y la actuación. Este desarrollo constante dio como resultado formas de escenificar que, como se verá en el último capítulo, siguen utilizándose actualmente.

John H. Astington explica que, durante la modernidad temprana, las obras se consideraban, básicamente, “a story told to an audience, and its chief semiotic medium was the costumed actor, speaking and moving” (*Actors and Acting* 175). Según el mismo autor, se desconocía lo que hoy identificamos como conceptos de dirección, y los actores estaban a cargo tanto de la interpretación

del texto como de la producción (175).²⁷ Sin embargo, conforme los dramaturgos adquirieron un lugar protagónico en la naciente industria, las tramas se tornaron más elaboradas. Los nuevos textos, que incorporaron estructuras y temáticas tanto clásicas como del teatro popular, provocaron cambios en las prácticas escénicas. Astington propone que los estilos de actuación se transformaron para adaptarse a las corrientes dramáticas emergentes, desde que se inauguró “The Theatre” y comenzaron a diseminarse los teatros públicos, hasta que, como se mencionó, ascendió al poder el gobierno puritano en 1642: “Acting style evidently would also have changed over the period from Edward Alleyn’s adolescence to John Lowin’s²⁸ old age” (175). Como se verá a continuación, también se modificaron los usos del espacio, el vestuario y la música; Shakespeare contribuiría a ellos y, a través de estos, redefiniría las convenciones de su época.

2.1 EL ESPACIO, LOS LUGARES, LOS OBJETOS

Se vio en el subcapítulo anterior que los edificios de la escena inglesa tomaron como modelo arquitectónico los *inns* u hostales donde solían presentarse obras de teatro, las arenas en las que se llevaban a cabo luchas de osos y otros espectáculos, y los escenarios ambulantes que se usaban desde el medioevo en las obras religiosas: “the training grounds were the various locations where the [players] performed for their travels: market-places, guildhalls, inns and innyards, church halls, and the halls of great houses” (Gurr e Ichikawa 22). Aun cuando las compañías continuaron presentándose en la corte y en los salones, dos tipos de construcciones destinadas al trabajo escénico se propagaron durante los reinados de Isabel I y Jacobo I: los anfiteatros o teatros

²⁷ Ver también en Stern: “the major difference between performances now and then was that in Shakespeare’s time plays had no director” (*Making Shakespeare* 88).

²⁸ El actor John Lowin nació en el año que se inauguró “The Theatre” en 1576 y murió en 1653. Astington lo describe como “a living link with the theatre of the later sixteenth century [who] might have watched the Queen’s men, and the famous Richard Tarlton, as a boy; he is very likely to have watched Alleyn in the years following” (*Actors and Acting* 175).

públicos y las salas privadas. Si bien el primer anfiteatro, “The Theatre”, se construyó en 1576, según Gurr e Ichikawa las compañías siguieron presentándose en hostales al menos hasta 1590 (25). En 1594, el Privy Council (una especie de Consejo de Estado) logró negociar con las autoridades municipales de Londres una licencia para presentar obras en “The Theatre” y en “The Rose”, a las afueras de la ciudad de Londres, “in return for a ban for any playing in the inns” (26). Los anfiteatros compartían una estructura y mecanismos básicos similares: patios rodeados de graderías, generalmente distribuidas en tres pisos, con un escenario en el centro que desembocaba en un edificio al fondo (27 y 37). Por otro lado, al igual que los escenarios a la italiana, el tamaño y la apariencia de las salas variaban: los muros de “The Theatre”, “The Curtain”, “The Swan” y “The Globe”, por ejemplo, configuraban polígonos diversos, mientras que “The Red Bull” y “The Fortune”, contaban con estructuras cuadrangulares; el escenario de “The Rose” tenía la forma de un hexágono, más ancho que profundo; “The Swan” contaba con uno cuadrado (27).

Hacia 1609 se relajaron ciertos reglamentos que en 1594 habían prohibido a las compañías profesionales presentarse dentro de las murallas de Londres, y estos grupos se establecieron en teatros cerrados o salas privadas (Gurr, *The Shakespearean Stage* 119), muchas de las cuales habían funcionado como monasterios antes de la reforma protestante. Ejemplos de ellas son “The Blackfriars”, donde trabajó la compañía de Shakespeare, y “The Whitefriars”. Al igual que “The Theatre”, las salas privadas comenzaron a funcionar alrededor de 1576 (118), ofreciendo obras de grupos de niños actores; y al igual que los *inns*, se ubicaban dentro de la ciudad, lo que significaba una ventaja para las compañías.

Es probable que el teatro inglés dependiera de los artilugios escénicos en menor medida que el teatro continental de la época, el teatro medieval, y los teatros contemporáneos, ya que no requería escenografía. No obstante, cuando era necesario, se hacía uso de mobiliario y utilería de

mano. Tanto los anfiteatros como las salas privadas provocaron cambios en las formas de escribir, actuar y producir. En los anfiteatros las modificaciones tuvieron lugar de manera paulatina. En las salas privadas, que como se explicó, comenzaron a ser utilizadas por compañías profesionales en la primera década del siglo XVII, fue necesario readaptar los textos y las formas de producción de modo más inmediato, tanto por las convenciones que existían previamente en estos espacios como por una nueva relación que se desarrolló con el público.

ARQUITECTURA Y USOS DE LOS TEATROS PÚBLICOS

La mayoría de las construcciones de los anfiteatros eran redondas o poligonales y, en el interior de los edificios, había patios ocupados parcialmente por un escenario. El resto de cada patio estaba destinado a la audiencia que pagaba la entrada más económica y que veía la obra de pie: los *groundlings* o *standers*. En las graderías, a lo alto de los muros que rodeaban el patio, los espectadores podían acomodarse en lugares acojinados (Thomas Platter, ctd. en Gurr, *The Shakespearean Stage* 214), y protegerse del sol o de la lluvia gracias a un techo si pagaban un monto extra. Los muros estaban contruidos con yeso y madera. El yeso absorbía los sonidos provenientes del exterior y los tablones, a su vez, funcionaban como resonadores que distribuían el sonido hacia el interior, permitiendo que se escuchara mejor la voz de los actores (Smith 207). Su forma cilíndrica o poligonal también favorecía la acústica (208).²⁹ Los escenarios de la mayoría de los teatros llegaban a la mitad del patio y medían un promedio de doce metros de ancho por nueve de profundidad, aunque debe recordarse que su forma y tamaño diferían. A partir de excavaciones de “The Rose” encontradas en 1989 (Ichikawa 2), Julian Bowsher sugiere que la

²⁹ Los teatros contemporáneos, como los teatros ingleses de finales del siglo XVI, utilizan madera para distribuir el sonido en el espacio, pero la base de concreto en muchas construcciones absorbe las ondas y funciona en contra de la emisión vocal.

dimensión y forma de este teatro se asemejaban a las de “The Theatre” y “The Curtain” (ctd. en Ichikawa 4). Asimismo, “The Fortune” fue construido a imagen y semejanza de “The Globe”, como se verá más adelante. Con base en sus investigaciones, Ichikawa afirma: “During the early modern period, playhouse design became gradually more sophisticated, with the result that the stages of the Globe and Fortune were better equipped than those of earlier theatres” (7).

Al fondo del escenario se encontraba una torre de tres pisos, denominada *the hut*, con un área tras bambalinas o *tiring house* a la altura del escenario, un balcón o *tarras* al nivel de la segunda gradería, y una covacha en un tercer nivel (figura 1). El muro de *the tiring house*, donde se encontraban las entradas y salidas a escena, se denominaba *the frons*; contaba con dos puertas laterales y un “espacio entre las puertas”. Según la mayoría de los críticos, este espacio servía como entrada y salida; sin embargo, su función y forma aún son tema de discusión (Gurr e Ichikawa 96).³⁰ Frente al espacio entre las puertas podían colocarse telones para esconder o descubrir tanto objetos como actores, o establecer espacios específicos en escena, lo que se analizará más detalladamente en el capítulo 4.

Atrás de *the frons*, en el interior de *the tiring house*, los actores se cambiaban de vestuario o se preparaban para entrar a escena según les avisara el *book-keeper* o *prompter*, puesto similar al del traspunte o el regidor de escena. También ahí se guardaba la utilería y se ocultaba el personal de tramoya (Stern, “This wide and universal theatre” 25). Al nivel de la segunda gradería y a lo ancho de *the frons* se extendía el balcón, que podía estar ocupado por espectadores, utilizarse para

³⁰ Bernard Beckerman afirma que, en términos generales, “the stage wall contained two doors at least and probably a third entry or enclosed space” (69), aunque reconoce que “the critical part of any study of an Elizabethan playhouse concerns the ‘third entry’ ‘the place in the middle” (73). Con base en la propuesta de Beckerman, Gurr e Ichikawa afirman: “it is generally agreed that Shakespeare’s playhouses had three entry-ways in the *frons*” (96), siendo el espacio central la entrada de la utilería. Sin embargo, Tim Fitzpatrick plantea que el mobiliario cabría por las puertas laterales, las cuales también podrían haber utilizado cortinas. Entre otras conclusiones, Fitzparick plantea que el espacio entre las puertas “not had to provide access to the tiring house” (Edición Kindle).

alguna escena dramática, o fungir como una sala de música, que, según Ichikawa, se ocultaba con un telón: “stage directions suggest that certain theatres had a special music room over the stage, that it was equipped with curtains, and that the area occasionally served as an acting space” (53), aunque aclara también que “the ‘music above’ directions that we have are rather special cases” (56).

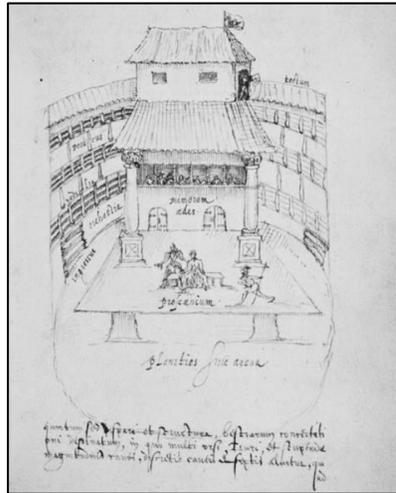


Figura 1. Johannes De Witt, “The Swan Theatre” (1596), según la copia de Arend van Buchell (Ichikawa 5).

Como se explicó, sobre el balcón había otra estructura que rebasaba los muros de las graderías: una especie de covacha donde se producían efectos especiales, como truenos y rayos, y desde donde se operaban las voladoras: *the hut* (Gurr, *The Shakespearean Stage* 122). En el techo de la covacha se alzaba una bandera, la cual permitía distinguir los edificios teatrales a las afueras de Londres, como se ilustra en el dibujo de Johannes De Witt (figura 1). El dibujo de De Witt, hoy extraviado, se conserva gracias a una copia que realizó Arend van Buchell alrededor de 1596. Andrew Gurr opina que este dibujo exhibe inconsistencias con respecto a la información que se tiene sobre los teatros de la época ya que no incluye el espacio entre las puertas (*The*

Shakespearean Stage 132).³¹ Por otro lado, es la única imagen del interior de los teatros, proveniente de finales del siglo XVI, que ha sobrevivido (Ichikawa 4). En el dibujo puede identificarse público y/o actores en el balcón, una persona (tal vez personal de apoyo) en *the hut*, dos puertas dobles en *the frons* y tres personajes en el escenario, además de las entradas del público.

Un techo de madera, *the heavens*, se incorporó probablemente entre los años 1587 y 1592 (Ichikawa 4), quizá con la intención de resguardar los vestuarios de la lluvia y del sol, puesto que estos eran de las posesiones más costosas de las compañías. *The heavens* se extendía desde *the hut* hasta el patio, cubriendo por completo el escenario, en el que dos columnas lo sostenían, como se observa en la figura 1 (Gurr e Ichikawa 36). Tanto *the heavens* como las columnas parecen haber estado ricamente decorados: el primero con imágenes del cielo, el sol, la luna y las estrellas (36); las segundas, con madera labrada y pintada (37).

Gracias a las excavaciones arqueológicas en las que se descubrieron los restos de “The Rose” (figura 2) se considera que *the heavens* se agregó a los teatros entre 1587 y 1592. “The Rose” se construyó en 1587 como un polígono regular de veintidós metros de ancho. Los cimientos muestran que el teatro fue modificado en 1592 y cambió su forma cuasi circular por la de un óvalo, lo que permitía la entrada de un mayor número de espectadores. También se encontraron los basamentos de dos columnas que no existían en la construcción original. Es por este hallazgo que se piensa que *the heavens* se incorporó a los edificios teatrales alrededor de 1592, y que los teatros construidos antes de 1587, como “The Theatre” y “The Curtain”, tampoco contaban con esta cubierta (Ichikawa 2-4).

³¹ Las inconsistencias del dibujo de De Witt se analizan en *The Shakespearean Stage* (Gurr 131-136).



Figura 2. Excavaciones de “The Rose Theatre”. Izquierda: plano de 1587; derecha: modificaciones de 1592, Museum de Londres, i.pinimg.com/originals/8c/bf/1c/8cbf1c0e5cd7c4d5eed4c0a899fb4347.jpg

“THE GLOBE”

Como se mencionó en el capítulo anterior, “The Lord Admiral’s Men” y “The Lord Chamberlain’s Men” dominarían el teatro comercial a partir de 1594: la primera de estas compañías se estableció en “The Rose”, y la segunda, en “The Theatre”, el espacio de Burbage padre (Gurr e Ichikawa 16). El contrato que James Burbage firmó con el matrimonio Alleyn en 1576 como arrendatario de “The Theatre” vencía en 1597. Sin embargo, a sabiendas de que era poco factible que se renovara, a causa de diversas querrelas que se habían suscitado entre las familias Alleyn y Burbage a lo largo de casi veinte años, el empresario y actor adquirió “The Blackfriars” en 1596: “Engaged in a dispute with the landlord of the site in Shoreditch where twenty years earlier he had built the Theatre, [Burbage] opted for a completely unprecedented plan; an indoor playhouse run commercially for performances by adult actors, within the city walls” (Astington, “Why the theatres changed” 22). Este espacio había suspendido las temporadas con niños actores en 1584 (Gurr, *The Shakespearean Stage* 33) y James Burbage debió haber pensado que podría funcionar como sede de su compañía. No obstante, el Privy Council se opuso a que lo utilizaran los grupos

de actores profesionales (45), y la inversión de Burbage resultó inútil en ese momento. James Burbage murió en 1597, pocos meses antes de que concluyera el contrato con los Alleyn. La familia Burbage, que estaba cerca de perder el terreno, había quedado en una precaria situación financiera, por lo que solicitaron a los socios de “The Lord Chamberlain’s Men”³² contribuir con el 50 % de la inversión para construir un nuevo teatro al sur de las murallas: “The Globe” (figura 3). Fue así como los actores de la compañía se convirtieron también en arrendatarios (45).

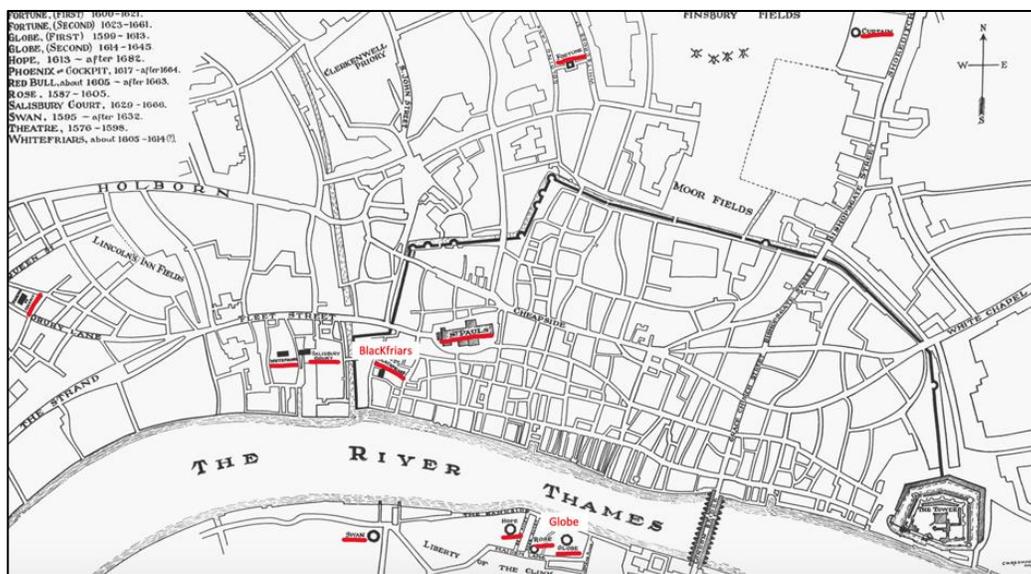


Figura 3. Mapa de Londres y sus teatros, trazado por Joseph Quincy Adams en 1917. Los teatros están marcados en rojo. hellenicaworld.com/UK/Literature/JosephQuincyAdams/en/ShakespeareanPlayhouses.htm

No hay planos o descripciones conocidos de “The Globe”, sin embargo, Phillip Henslowe, gerente de “The Lord Admiral’s Men”, mandó edificar el teatro “The Fortune” a imagen y semejanza del nuevo teatro de “The Lord Chamberlain’s Men”, según se muestra en el contrato que Henslowe firmó con el constructor Peter Streele (Gurr, *The Shakespearean Stage* 137-138). Los muros de “The Fortune” medían diez metros de altura y su patio dieciséis metros de diámetro;

³² “The Lord’s Chamberlain’s Men” adquirieron el nombre de “The King’s Men” en 1603 (Knutson 124), cuando Jacobo I ascendió al trono.

el escenario contaba con trece metros de ancho por ocho de profundidad (30 % más grande que el de “The Rose”), y los pilares que sostenían *the heavens* tenían alrededor de siete metros de altura (137-138). El escenario contaba con trampilla, espacio entre las puertas y, en teoría, tres entradas en *the frons*. Gracias a esta información se inauguró en 1997 la reproducción de “The Globe Theatre” (figuras 4a y 4b).

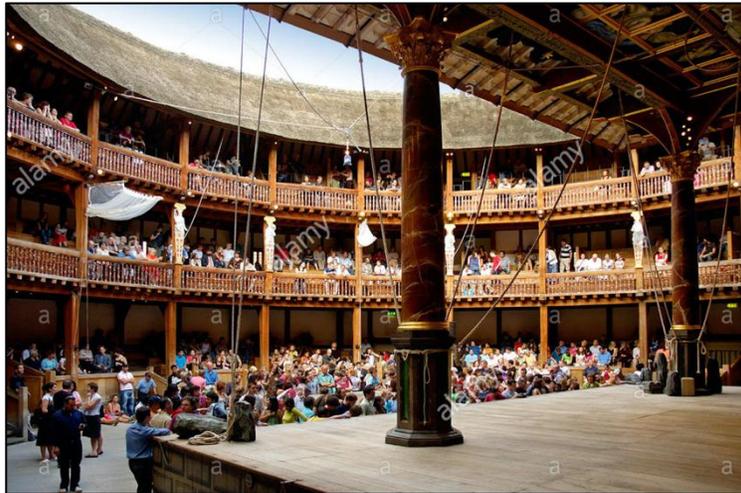


Figura 4a. La sala, “Interior of Shakespeare’s Globe Theater Southbank London England”, Bob Masters / Alamy Stock Photo, [alamy.com/interior-of-shakespeares-globe-theatre-southbank-london-england-image4461556.html](https://www.alamy.com/interior-of-shakespeares-globe-theatre-southbank-london-england-image4461556.html)

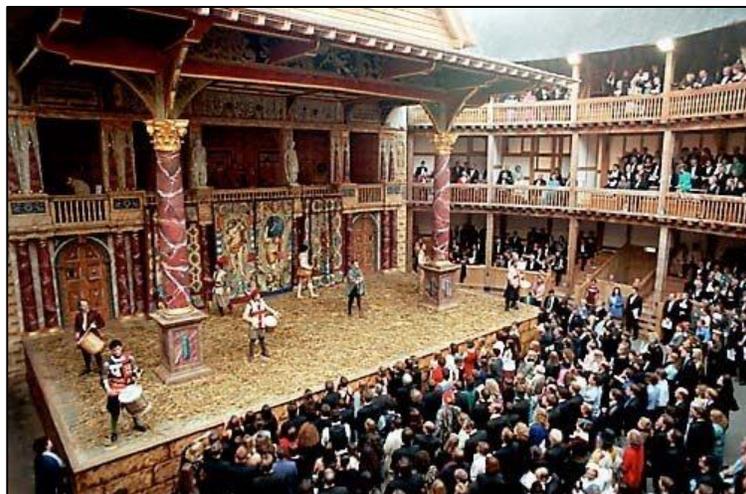


Figura 4b. El escenario, “Reopening of the Globe Theatre in London in 1997”, [csmonitor.com/Books/chapter-and-verse/2014/1107/Calling-all-Shakespeare-fans-new-service-lets-viewers-watch-Globe-Theatre-productions-online](https://www.csmonitor.com/Books/chapter-and-verse/2014/1107/Calling-all-Shakespeare-fans-new-service-lets-viewers-watch-Globe-Theatre-productions-online)

A pesar de que la estructura y los mecanismos básicos de los anfiteatros prevalecieron desde que surgió el teatro comercial hasta que el gobierno puritano clausuró las salas en 1642, las transformaciones que se incorporaron paulatinamente en los edificios también modificaron cómo se escribían y escenificaban las obras. Esto, a su vez, generó nuevas propuestas que requirieron nuevos elementos escénicos. Lamentablemente, cuando los teatros abrieron de nuevo sus puertas en Londres, hacia finales del siglo XVII, reprodujeron tanto la arquitectura como las prácticas escénicas del modelo renacentista italiano que, además de requerir un aparato escenográfico más complicado, establece una clara línea divisoria entre espectadores y actores (figura 5).

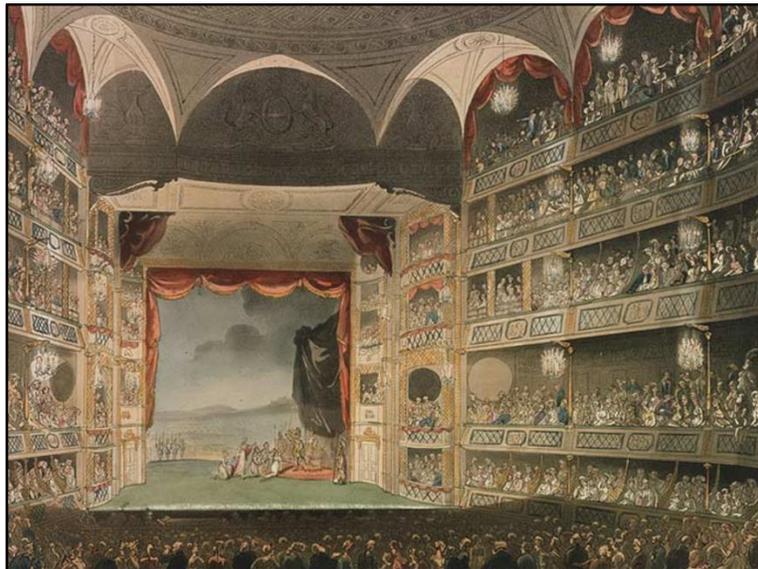


Figura 5. Interior de “The Drury Lane” (1663), grabado de Rowlandson and Pugin (circa 1808), [wikipedia.org/wiki/Theatre_Royal, Drury_Lane#/media/File:Drury_lane_interior_1808.jpg](https://wikipedia.org/wiki/Theatre_Royal,_Drury_Lane#/media/File:Drury_lane_interior_1808.jpg)

Dada la proliferación de los teatros a la italiana en Inglaterra, me parece necesario enfatizar que Shakespeare escribió para un público que dialogaba directa y constantemente con la representación, que podía recargar su cuerpo sobre el tablado y hablar con los actores. No fue sino hasta mediados del siglo XX que directores como Antonin Artaud y Jerzy Grotowski propusieron “derribar” el arco proscenio con el propósito de recuperar el contacto entre actores y espectadores.

Shakespeare y sus contemporáneos reconocían la necesidad de esta cercanía que, por ejemplo, resulta vital incluso para un director como Jerzy Grotowsky, según él mismo lo afirma:

El teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y ‘viva’. Esta es una antigua verdad teórica, pero cuando se prueba rigurosamente en la práctica, corroe la mayor parte de nuestras ideas habituales sobre el teatro. (13)

“THE BLACKFRIARS” Y LOS TEATROS PRIVADOS

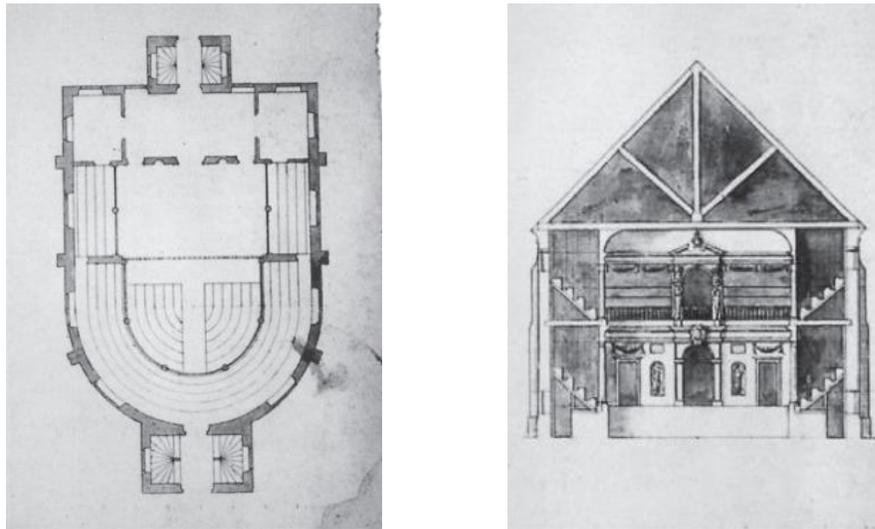
“The Blackfriars”, un monasterio originalmente dominico, comenzó a operar como teatro de la compañía “The Paul’s Children”, bajo la gerencia de Richard Farrant, en 1576 (Gurr, *The Shakespearean Stage* 33). A diferencia de los grupos de adultos, los niños actores tenían permitido presentarse en espacios londinenses (esto es, dentro de las murallas de la ciudad) ya que no se les consideraba actores profesionales, y las producciones que realizaban suponían parte de su proceso educativo a pesar de que se cobraba la entrada a las funciones (Stern, *Making Shakespeare* 17). A partir de 1580, el dramaturgo John Lyly se hizo cargo de “The Paul’s Children”, quienes fueron expulsados de “The Blackfriars” en 1584, aun cuando siguieron activos hasta 1590 (Gurr, *The Shakespearean Stage* 33). Como se dijo, Burbage compró la propiedad en 1596, pero los habitantes de la zona, que eran en su mayoría ciudadanos influyentes, se opusieron a las presentaciones de actores profesionales y el Privy Council prohibió la reapertura del teatro. La inversión, por lo tanto, no rindió frutos al menos en ese momento.

Las compañías de niños suspendieron sus temporadas en 1590, posiblemente como consecuencia de la controversia religiosa de Martin Marprelate (Gurr, *The Shakespearean Stage* 33);³³ no obstante, las reanudaron en 1599 (50). Estos grupos se convirtieron en una competencia significativa para los actores profesionales, ya que los sueldos y los costos de las obras eran más económicos, y las entradas eran más baratas. Alrededor de 1604 el Privy Council comenzó a recibir quejas sobre estas compañías, puesto que sus presentaciones ridiculizaban la forma de hablar, vestir y moverse de la nobleza. Las parodias que hacían los niños actores de la población londinense llegaron a ser tan escandalosas que sus funciones fueron canceladas. Poco después, entre 1608 y 1609, el Privy Council autorizó las temporadas de “The King’s Men” (antes “The Lord Chamberlain’s Men”) y de otros grupos profesionales tanto en “The Blackfriars” como en otros teatros privados. Fue entonces cuando los socios de Shakespeare y Burbage lograron presentarse finalmente en su nueva sede (Gurr e Ichikawa 19).

La información que se tiene sobre “The Blackfriars” está basada principalmente en las referencias textuales de las obras y en los diseños que se adjudican a John Webb conocidos como “the Worcester College Drawings” (figuras 6a y 6b) (Greenfield y McCurdy 35). Sin embargo, es necesario tomar en cuenta que los diseños de Webb datan de 1660 aproximadamente (35) y que el carácter de estos dibujos, según Jon Greenfield y Peter McCurdy, es primordialmente conceptual, “intended to convince a client of a strategic idea” (38), más que un diseño concreto para una construcción que estaba en vías de realizarse. Los denominados “Worcester College

³³ A mediados de la década de 1580 comenzaron a circular por Inglaterra panfletos que atacaban a la iglesia anglicana de forma irreverente, firmados con el seudónimo de Martin Marprelate. En respuesta, el arzobispo de Canterbury dispuso escribir clandestinamente panfletos igualmente irreverentes a favor de la iglesia. Los panfletos antimartinistas se publicaron de forma anónima, sin embargo, entre sus autores se identificaron a los dramaturgos John Lyly, Robert Greene y Thomas Nashe. Los escritos de Marprelate y la respuesta antimartinista puso en boga la sátira dramática, lo que despertó la preocupación oficial, y el mismo arzobispo optó por suprimir obras a ambos lados del conflicto alrededor de 1592 (Potter 73-75).

drawings” fueron adjudicados originalmente a Inigo Jones, circa 1616, no obstante, gracias a las investigaciones de Gordon Higgott’s, hoy se considera que fueron realizados por Webb, pupilo y colaborador de Jones (Greenfield y McCurdy 35).



Figuras 6a y 6b. Reproducciones del diseño de una sala privada, de principios del siglo XVII, adjudicados a John Webb. Izquierda: plano de piso de la sala; derecha: corte transversal del edificio, Worcester College, Oxford (Greenfield y McCurdy 32).

Se calcula que “The Blackfriars” contaba con tres pisos de graderías, “segmental or U-shaped in plan” (Orrel, ctd. en Greenfield y McCurdy 44); que podía albergar hasta 600 espectadores (Kinney 10) y que el interior de la galería medía aproximadamente 20 metros de ancho por trece de profundidad (Gurr e Ichikawa 31). El escenario que Ichikawa estima debió haber medido aproximadamente 9 metros de ancho y entre 5.6 y 7 metros de profundidad, basándose en investigaciones de Richard Hosley y Keith Sturgess (“Continuities and Innovations” 79), habría sido considerablemente más pequeño que el de “The Globe”. El espacio de actuación se vería aún más reducido si tomamos en cuenta que algunos espectadores se sentaban en bancos a los costados del escenario: “In private theatres such as the Blackfriars and the Cockpit, gallants sat on the stage itself, thus reducing the players’ acting space” (80). Al igual que “The Globe”,

“The Blackfriars” “had two doors in the façade, a discovery space between them, a balcony above, a trapdoor to the space below and a descent machine” (80). El plano de piso en la figura 6a muestra dos puertas laterales y una entrada central con acceso a *the tiring house*. Por otro lado, en las salas privadas no había espacio para *groundlings*, y las columnas del escenario prácticamente formaban parte de las galerías (79), como se advierte en el corte transversal de los dibujos de Webb (figura 6b).

La mudanza de un espacio público, abierto y con capacidad para cerca de 2000 personas, a uno cerrado e íntimo detonó diversas modificaciones en las prácticas escénicas de principios del siglo XVII. Las salas privadas requerían iluminación artificial y música menos estruendosa (Gurr e Ichikawa 38). Por otro lado, los teatros privados funcionaron también como espacios corales en el lapso en el que albergaron a las compañías de niños actores, y los textos escritos para “The Blackfriars” procuraron seguir esta tradición. La música, como se verá en el capítulo 4, servía también para entretener al público mientras se cambiaban las velas de los candelabros durante los intermedios.

En 2014, se construyó, adjunta a “The New Globe”, en Londres, “The Sam Wanamaker Playhouse”, con la intención de crear “a simulacrum, an archetype of an indoor Jacobean playhouse” (Greenfield y McCurdy 37). El diseño arquitectónico se hizo con base en los dibujos adjudicados a Webb. La decoración y los mecanismos escénicos se infirieron a partir de obras inglesas del siglo XVII, supuestamente escritas para salas privadas, y de investigaciones sobre la decoración y el diseño de interiores de la Inglaterra de la época (54-57) (figuras 7a y 7b).³⁴ Tanto “The New Globe” como “The Sam Wanamaker Playhouse” han dado oportunidad para que

³⁴ Para más información sobre la construcción de “The Sam Wanamaker House”, revisar el artículo de Greenfield y McCurdy, “Practical evidence for a reimagined indoor Jacobean space.”

directores y actores hoy día experimenten con las diferentes posibilidades que estos espacios ofrecían y ofrecen para escenificar una obra. Por otro lado, también han acercado al público a lo que pudo haber sido el teatro inglés de finales del siglo XVI y principios del XVII. Ambas salas permiten apreciar cuán actuales siguen siendo muchas de las prácticas de entonces.



Figura 7a. Sala de “The Sam Wanamaker playhouse,” Archinect Firms, archinect.com/firms/project/47465/sam-wanamaker-playhousesakespeare-s-globe/149986385.

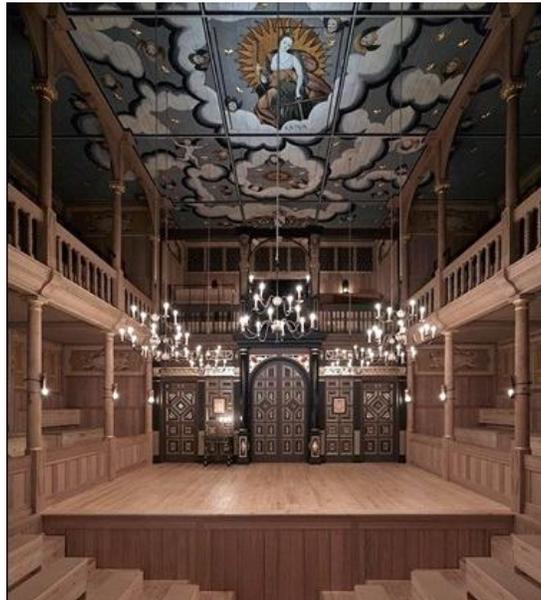


Figura 7b. Escenario de “The Sam Wanamaker playhouse”, Allies and Morrison, londontown.com/LondonInformation/Entertainment/The-Sam-Wanamaker-Theatre/2661e/imagesPage/73341

LA UTILERÍA

En el teatro inglés de los siglos XVI y XVII, el primer medio para ubicar la acción espacial y temporalmente era el lenguaje. No obstante, Shakespeare y sus contemporáneos utilizaban objetos de utilería que, junto con el vestuario, la música y los efectos especiales, indicaban lugares específicos cuando la obra lo requería. Estos componentes eran una parte importante de sus posesiones: si había un trono, la escena tenía lugar en el salón de algún monarca y en ocasiones se utilizaban camas para indicar recámaras. Si bien no había interés alguno en reproducir la imagen de un momento histórico, los efectos sonoros se combinaban con el vestuario y con la utilería para generar una elaborada teatralidad. Así, signos de distintas categorías —sonidos, objetos, gestos— se complementaban para crear en el escenario diversos contextos y ambientes: espacios privados, bosques, momentos tenebrosos, batallas, sensaciones de peligro, etc. No era necesario recurrir a los decorados del teatro continental o a las grandes producciones del teatro contemporáneo para “trasladar” al espectador a la ficción.

Henslowe registró en su *Diario* la utilería, el vestuario, las entradas de la taquilla y los sueldos de los actores y de los dramaturgos de “The Lord Admiral’s Men”. El *Diario* contiene una lista de 140 objetos genéricos (Kinney 115), como armas, libros, velas, cartas, joyería y mobiliario, además de tronos, sillas, mesas, camas, féretros y tumbas (118). Muchas de estas piezas aparecen también en las obras de Shakespeare, por lo que se piensa que las pertenencias de ambas compañías eran similares. La mayoría de los artículos de utilería funcionaba de manera indistinta para varias obras, como los tronos de Macbeth, Claudio y Lear. Pero también aparecen en las listas de Henslowe artículos específicos que se adquirirían para alguna obra en especial, como un tridente para Neptuno, alas para Mercurio, la cabeza de Mahoma y un caldero para Barrabás (118). En las obras de Shakespeare se identifican diversos artículos igualmente particulares: una

cabeza decapitada y sangrienta para *Macbeth* (5.7.83), una cabeza de burro para *A Midsummer Night's Dream* (3.1.91), una espada decorada con flores de lis para Juana en *I Henry VI* (1.2.99). Entre las piezas más curiosas cabe mencionar un lecho de flores que aparece tanto en *A Midsummer Night's Dream* como en *Hamlet*. En la primera obra esta indica los aposentos de Hipólita, donde pasará la noche con Bottom:

TITANIA. Come, sit thee down upon this flowery bed,
While I thy amiable cheeks do coy,
And stick musk-roses in thy sleek smooth head,
And kiss thy fair large ears, my gentle joy

(MND 4.1.1-4)

En *Hamlet*, es la cama en la que muere el rey, en *The Mousetrap*:

He takes her up, and declines his head upon her neck. He lays him down upon a bank of flowers: she, seeing him asleep, leaves him. Anon comes in another man, takes off his crown, kisses it, pours poison in the sleeper's ears, and leaves him.

(Ham. 3.2.123)

Elam explica que, junto con un sentido utilitario y real, “the theatrical sign inevitably acquires secondary meanings for the audience, relating it to the social, moral and ideological values operative in the community of which performers and spectators are part” (8), y ofrece los siguientes ejemplos: “a martial costume comes to signify for a particular audience ‘valor’ or ‘manliness’, or a bourgeois domestic interior ‘wealth’, ‘ostentation’, ‘bad taste’, etc.” (9). Al respecto, Weimann se refiere a cómo la utilería tenía, aunado a su uso práctico y representativo, un significado metafórico para el público, que se relacionaba con los valores predeterminados por la cultura de la época: “the banquet table represented an elevated site of hospitality, the throne the

sphere of privileged royalty, the household a locus of patriarchal power, the bed a place of gendered lust and struggle, the tomb a topos of family dignity and piety” (184).

Gurr considera que Shakespeare parece haber depositado más confianza en la actuación y en la palabra que en la presencia de utilería pesada conforme avanzó su carrera: “as a general rule the better the playwright the least spectacle there was likely to be in his plays. Of all Shakespeare’s scenes written for the Globe, 80 per cent, it has been estimated, could have been performed on a completely bare stage platform” (*The Shakespearean Stage* 191). El mobiliario grande, como mesas, sillas o tronos, podía reducir considerablemente el espacio actoral. Además, introducir o remover cualquier objeto pesado dificultaría el movimiento escénico, desequilibrando con ello el ritmo de la obra. Esto no significa que Shakespeare haya prescindido de su uso por completo, aun cuando todo parece indicar que mientras más innovador era el texto, eran menos los artilugios que ocupaba. Además, los elementos aparatosos parecen haber sido un signo que distinguía a las dos compañías más relevantes a principios del siglo XVII. Según Andrew Gurr, “The Lord Admiral’s Men” solían realizar un teatro más conservador, y sus obras tendían más a la espectacularidad que las presentadas por “The Lord Chamberlain’s Men” (*Shakespeare’s Opposites* 55-56).

ESPACIO TEATRAL, ESPACIO FICTICIO Y ESPACIO SIMBÓLICO

El espacio performativo evoca el lugar de la ficción cuando logra crear una imagen virtual en un área real. El mundo que sugiere la historia difiere de las características físicas del escenario y de lo que alcanza a ilustrar o sugerir la escenografía, si la hay. Por ello se requiere que el espectador construya mentalmente lo que propone la obra: “Any representation, if it is successfully to evoke a fictional dramatic scene, will also create what Suzanne Langer defines as virtual space—that is, an illusionistic ‘intangible image’—resulting from the formal relationships established within

a given defined area” (Elam 60). Esto sucede tanto si la obra cuenta con una escenografía realista, llena de detalles y que intenta reproducir literalmente el lugar de la acción, como en un espacio vacío, que depende principalmente de la performatividad del actor, como el shakespeariano.

Se mencionó ya que, a diferencia del escenario a la italiana y del teatro ilustrativo, las obras en la Inglaterra de finales del siglo XVI y principios del XVII se ejecutaban en un espacio neutro que adquiriría un carácter específico a través de los vestuarios, los sonidos, la utilería y, principalmente, la palabra. Como consecuencia, esto proveía al espacio teatral un sentido simbólico, según lo define Elam: “Certain forms of theatre encourage the spectator to perceive the performance as a ... metaphorical portrayal where only a very general structural similitude exists between sign and object. ... Similarity may be simply asserted rather than apparent, as in the case of an empty stage which becomes, for the audience, a battlefield, palace or prison cell” (21). Weimann analiza cómo los lugares imaginarios no específicos, que caracterizaban al teatro medieval (el cielo, la tierra, el infierno), persisten en algunos de los primeros textos de Shakespeare, y preservan su sentido simbólico. Por lo mismo, en obras como *The Two Gentlemen of Verona*, “the playwright was uninterested whether the location, in accordance with the represented action, actually was ‘Milan’ or, as the Folio has it, ‘Padua’” (Weimann 183). Por otro lado, la mención de lugares específicos en obras posteriores —Milán, Verona, Dinamarca; la torre, los aposentos; el bosque, una isla— adquiere relevancia y exige cierta verosimilitud, que se logra ya sea mediante la actuación, la utilería, el vestuario, la música o la imaginación de los espectadores (183). Esto, no obstante, no elimina el carácter metafórico de los espacios.

Es difícil aprehender el sentido ético, moral o simbólico de los objetos de la modernidad temprana para el espectador contemporáneo. Sin embargo, esta práctica puede hallarse en representaciones actuales aún cuando cambie lo que se denota. Por ejemplo, ciertas evocaciones

de películas como *La Guerra de las Galaxias* o *El Señor de los Anillos* han determinado nuestro imaginario de la vida en otros planetas o de la mitología celta. En la cultura inglesa, de manera similar, el escenario permitía viajar a través del tiempo y el espacio, lo que podía haber significado un atractivo para el público. En los carteles que promovían las obras alrededor de la ciudad (Stern, *Documents of Performance* 50), se podía conocer el lugar de la acción cuando este se especificaba en el título de la obra, como es el caso en *Hamlet, Prince of Denmark*; *The Merchant of Venice*; *The Two Gentleman of Verona*; *Tymon of Athens*, u *Othello, The Moor of Venice*. En otros casos, títulos como *Antony and Cleopatra*, *Julius Caesar* y *The Tragedy of Troilus and Cressida*, hacían referencias extratextuales a personajes de tierras y tiempos distantes. Los prólogos de las obras que, según Stern, se presentaban en las primeras funciones o en ocasiones especiales, como reestrenos y celebraciones (82-83), en algún momento anunciaban, entre otros detalles,³⁵ el lugar en el que ocurriría la trama. Tal es el caso de los cuatro prólogos de las obras de Shakespeare que conocemos: el de *Romeo and Juliet* ubica la obra en Verona (1.1.2); el de *Troilus and Cressida* nombra a Troya como el lugar de la acción (1.1.1); el de *Pericles* nos sitúa en Siria (1.1.17-19); y el de *I Henry V* nos traslada a los reinos de Francia e Inglaterra (1.1.12 y 119-22). Más frecuentemente, el dramaturgo indicaba el espacio de la ficción en voz de sus personajes: se entendía que *The Taming of the Shrew* sucedía en Padua cuando Lucencio se lo mencionaba a Tranio (1.2.2),³⁶ o que Atenas era el lugar donde ocurría *A Midsummer Night's Dream* cuando Teseo alentaba a los jóvenes de esta ciudad a alegrarse de su boda con Hipólita (1.1.15-16).

Una de las características más representativas y quizás más admirables del teatro de Shakespeare es la forma en la que la acción se traslada a lugares distintos de una escena a otra.

³⁵ Según Stern, diferentes prólogos celebran la primera ocasión que un niño actor interpreta a un adulto (*Documents of Performance* 82), o se ofrece una disculpa si una obra necesitó mudarse de teatro (83), o se honra al rey o a la reina (83), o, principalmente, se publicita una nueva obra (84).

³⁶ Recordamos que los nombres en español siguen la traducción de Luis Astrana Marín, publicada por Aguilar.

En *1 Henry VI*, la obra salta de Francia a Inglaterra, y dentro de estos territorios también se muda a distintas locaciones: en Francia las batallas ocurren en Orleans, Ruan y Aviñón; en Londres la acción se desplaza de la corte a la casa del arzobispo y a la torre de Londres. Algo similar sucede en *Cymbeline*, que transcurre entre la ciudad, las montañas y los campos de batalla. En *Antony and Cleopatra*, el público se transporta de Alejandría a Roma y al Medio Oriente con la sola entrada y salida de los personajes. A pesar de que la acción gira en torno al amor apasionado que se tienen Cleopatra y Marco Antonio, ambos se encuentran en ciudades distintas la mayor parte de la obra. Esta relación retrata la ironía con la que Shakespeare escribía sus obras: el desencuentro de los dos amantes sucede en el lugar real —el escenario— por una diferencia de segundos, pero en la ficción hay miles de millas de distancia entre ambos, lo que significaría también un tiempo ficticio distinto, más expandido.

Como se desprende de lo anterior, el espacio que Shakespeare utilizaba era versátil y su valor cambiaba según el uso que se le diera: “Early modern playwrights and players used the structure of the stage for different purposes”; por ejemplo, “to convey fictional locales” o “to maintain a frequently shifting balance between fictional and theatrical realities” (Ichikawa 151). De la misma manera, lo que se encontraba en el espacio escénico, era proclive a cambiar de significado. Así como los objetos definían lugares, el teatro, como espacio real, servía para desarrollar acciones ficticias: la trappilla, las columnas, el balcón, las cortinas y *the heavens* adquirirían sentidos diversos de una obra a otra, como se verá en el capítulo 4.

El techo y la trappilla estaban ligadas a valores predeterminados por la cultura de la época: “This internal roof decorated with star images was called ‘heaven’, or ‘the heavens’, while the area below the stage was ‘hell’” (Stern, *Making Shakespeare* 24). Al igual que en otros edificios, como las iglesias, lo que se ubicaba “arriba” se identificaba con lo divino, lo celestial, lo angelical.

Así se entendía la entrada de Juno en *The Tempest* (4.1.106), que descendía desde *the heavens* para bendecir la boda de Miranda y Fernando. Su contraparte, lo que se ubicaba “abajo”, se asociaba con el infierno y el purgatorio (Stern, *Making Shakespeare* 24), de tal manera que el público relacionaba a los personajes que entraban o salían por la trampilla con el inframundo, la muerte y lo diabólico (25). Se podía pensar, por ejemplo, que el fantasma del rey Hamlet era un alma en pena porque aparecía por la trampilla; la palabra hablada lo hacía explícito posteriormente, cuando el espectro manifestaba al príncipe su necesidad de ser vengado. También por la trampilla debieron aparecer o desaparecer las brujas de *Macbeth* y los demonios que Juana invoca en *I Henry VI*.

Un teatro como “The Globe”, con todos los elementos mencionados, pudo haberse configurado para *Hamlet* como un espacio vacío con la cortina cerrada, pero también debe considerarse que algunos elementos escenográficos eran necesarios:

1. En algunas de las escenas unos tronos debían aparecer delante de la cortina para los reyes Claudio y Gertrudis (1.2, 2.2, 3.1, 3.3, 4.1, 4.3, 4.7)
2. Durante la presentación de *The Mousetrap*, habría sillas desde las cuales los reyes y los nobles fungían como espectadores. En esta sección aparecería también el lecho de flores que se utiliza en la obra dentro de la obra (3.2)
3. En la escena que tiene lugar en los aposentos de Gertrudis habría sillas o una cama o algún objeto para sentarse frente a la cortina tras la cual Polonio se escondía (3.4)
4. En la escena final se incluiría una mesa y sillas donde Claudio y Gertrudis se sientan a ver el duelo entre Hamlet y Laertes (5.2)

2.2 EL VESTUARIO

Tal como la utilería, los vestuarios también indicaban los lugares en los cuales sucedían los eventos. Al comienzo de *Hamlet*, Francisco y Bernardo pudieron haber vestido jubones, abrigos o capas (Singman 101 y 102) para señalar que la escena tenía lugar al exterior de las murallas del Castillo, en medio del frío de la noche danesa: “For this relief much thanks: ‘tis bitter cold.” (*Ham.* 1.1.6) Talbot, en *1 Henry VI*, debió portar prendas militares, que lo identificaran con el ejército inglés, a lo largo de la obra. Esta indumentaria, junto con el sonido de las trompetas, ubicaba al público en un campo de batalla. Los vestuarios complementaban la información sobre el lugar y las circunstancias de la trama, y eran más variados y complejos que los objetos de utilería. También eran los artículos más costosos del patrimonio de una compañía, como se observará más adelante. La información que se tiene sobre la indumentaria teatral es ecléctica y en algunos casos paradójica; no obstante, parece haber sido el elemento que dotaba de más riqueza visual a las obras. Al respecto, Ann Rosalind Jones y Peter Stallybrass afirman: “It was clothing, not the stationers’ trade, that was central to the putting on of plays” (180). Kinney agrega: “For some, they remained the most important part of a performance” (97).

LA MODA EN LA SOCIEDAD Y EN EL TEATRO

Para entender la importancia que tenían los vestuarios en el teatro de la modernidad temprana, considero necesario tomar en cuenta el lugar preponderante que ocupaba la moda en la sociedad. Como veremos a continuación, el atuendo era uno de los medios para reflejar la identidad y el grupo social de las personas. Así, el vestuario era primordial no sólo por los significados que adquiría en el contexto escénico, sino también por la atención que el público, muy probablemente,

le adjudicaba. Como ejemplo, en su libro sobre la vida cotidiana en la Inglaterra de la modernidad temprana, Jeffrey Singman declara:

Of all aspects of Elizabethan culture, the most distinctive may well be its clothing. It was a highly fashion-conscious age, and prized a look that was elaborate, artificial, stylized, and striking. Men and women alike were concerned to be wearing the latest and most fashionable outfits, and although the clothes we associate with the Elizabethans were worn primarily by the upper classes, their fashions influenced ordinary people as well. (93)

Como complemento del enunciado de Singman, David Postles describe la moda como una de las formas a través de las cuales los ingleses definían su identidad, lo cual se veía reflejado en las obras: “The concern with how people could outwardly redefine themselves had become by the late sixteenth century a matter of much discussion in the public realm, illustrated by constant comment in the City comedies. Whatever attitude the dramatists adopted towards attire to impress, the common debate about clothing and self-representation featured strongly in their plays” (1).

Los personajes en el escenario proyectaban el encuentro entre diversos grupos sociales (Postles 1), al igual que las gradas del teatro: “A good proportion of the audience was as colorfully painted as the stage, distracting as well as distracted. Clothing, from hats to foot-wear, reflected social status. The richer a playgoer was, the more colourful and visibly expensive was his or her dress” (Gurr e Ichikawa 4). Aparentemente, los nobles usaban una gran variedad de estilos, cortes, colores y texturas, y las leyes sobre pompa y vestimenta, que existían desde el gobierno de Enrique VIII, tipificaban las prendas que cada clase social estaba autorizada a vestir (4). Por ejemplo, únicamente la aristocracia tenía permitido vestir de seda o terciopelo, o tonos como el púrpura y el morado (Wells 18-19). La legislación sobre la vestimenta se suspendió en 1604, pero es muy plausible que sus estipulaciones se conservaran en las convenciones escénicas: “if their influence

and the tradition of appropriateness in dress was no longer reflected in the audience, onstage it would have provided a useful code for signalling a character's status and other information" (White 118). Singman afirma que, además de lo referente a las clases sociales, "the various colours sometimes had specific associations, in many cases related to the expense of producing them" (95). La vestimenta de la audiencia era parte del espectáculo y el teatro era un espacio donde se iba a ver y a ser visto, sobre todo en las salas privadas, frecuentadas por un público más acaudalado.

Si los actores habían de presentar en escena personajes de la nobleza y de la realeza de manera verosímil, también debían imitar, además de su vestimenta, sus modales. Gurr declara: "It was the magnificence of playing apparel that made the players common symbols of the distance between appearances and reality in Elizabethan society" (*The Shakespearean Stage* 194). Como explica el mismo Gurr con Ichikawa: "clothing signified social rank, and the bodily movement that went with each rank was second nature to anyone living in Tudor society" (35). La riqueza del vestuario era uno de los instrumentos utilizados para atraer a los espectadores. Knutson comenta que Edward Pudsey "went to the playhouse or bought a play in quarto ... looking for sententiae, witty similes, and cultural opinion on clothing, jewelry, baldness, music, women, and boorish behavior" (Knutson 145-146).³⁷ Entiendo entonces que Pudsey acudía al teatro, entre otras razones, para tener una idea sobre cómo era la moda del momento, ya que este era uno de los espacios donde las prácticas de la aristocracia se reformaban y moldeaban. Al tiempo que la moda de las clases altas definía los vestuarios, estos a su vez redefinían la moda. La ropa de los personajes probablemente debía estar a la altura del público para quien se representaban las obras.

³⁷ Knutson parafrasea aquí al *Common Place Book* de Edward Pudsey (1573-1613). El libro de este caballero inglés contiene citas diversas de filósofos, poetas, etc., incluidas referencias a dramaturgos de la época (Schurink 465).

Si los referentes eran muy distintos a la realidad, entre ellos las vestimentas de los personajes de clases altas, el punto focal de la escena podía desviarse hacia las graderías. Por otro lado, los actores corrían el riesgo de parecer ridículos en comparación con el atuendo de algunos espectadores.

Cuando “The Lord Chamberlain’s Men” pasaron a ser “The King’s Men”, sus obligaciones incluían presentar obras tanto en la corte como en las provincias (Knutson 118). Los salones no contaban necesariamente con trampillas, balcones o columnas, por lo que el vestuario, que se trasladaba con facilidad, permitía ofrecer espectáculos visualmente sofisticados y complementaba la información del texto. Invertir en la indumentaria era tanto redituable como necesario, si se toma en cuenta que los ingresos de las compañías dependían también de las giras y de las funciones privadas. Al respecto, Knutson comenta: “touring was a significant aspect of company life, profitable in more ways than gate receipts,” y agrega, “even companies located primarily in London spent considerable time on the road” (13).

Los vestuarios elaborados permitían presentar espectáculos más variados y también servían para atraer al público. Como se explicó, muchas de las piezas de utilería se empleaban en varias obras de las compañías. Más adelante veremos que la música también solía duplicarse. La repetición de los elementos escénicos mencionados quizás hace del vestuario el elemento de producción más flexible y gracias al cual era posible distinguir visualmente, en mayor o menor grado, una obra de otra.

LA IMPORTANCIA DEL VESTUARIO EN LA ESCENA

Además de su atractivo visual, los vestuarios revelaban muchas de las características de un personaje o de una situación. La ropa que porta el Rey Lear, a lo largo de la obra que lleva su

nombre, por ejemplo, sintetiza escénicamente la trayectoria del personaje: “Lear starts with his crown and regalia, reappears in more casual clothes as a huntsman, loses even that when he rages bareheaded in the storm, and finally stands crowned with flowers as a mad parody of his kingly status” (Gurr e Ichikawa 54). En el *Diario* de Henslowe es posible ver reflejada tanto la importancia que se daba al vestuario en la producción como el gasto que implicaba para las compañías. Por ejemplo, se registra un pago de ocho libras para Robert Wilson y sus colaboradores por escribir la obra *The second part of Henry Richmond* (Knutson 50), mientras que un par de medias de seda podía costar entre dos y cuatro libras, y un vestido, más de veinte (Kinney 99). Según Arthur Kinney, los grupos vendían su indumentaria cuando se disolvían, los actores heredaban su vestuario a otros actores, los hilos y las telas podían reciclarse (99-100). Si bien los registros de Henslowe no especifican el costo que implicó la ampliación de “The Rose” en 1592, la inversión que realizó para agregar *the heavens* podría indicar que, gracias a esta cubierta, se ahorraría una cantidad considerable en comprar o reparar atuendos. Actualmente es difícil pensar que la modificación de un teatro sea más económica que realizar o dar mantenimiento al vestuario de una producción, pero dados los precios de las prendas de la época, usualmente realizadas con hilos de oro, sedas y terciopelos, la inversión en un techo que cubriera el escenario y protegiera las telas del sol y de la lluvia debía haber ahorrado gastos posteriores.

Según el atuendo del personaje se podía dar a entender su calidad moral, clase social, estado civil, personalidad, estado psicológico y profesión (Kinney 110), así como el clima, la hora, y el lugar de la acción, tal como se desarrolló en el subcapítulo anterior. Los colores también solían vincularse con significados distintos. Tradicionalmente, el amarillo se asociaba con el sol, el rojo era una metáfora de sangre, el negro sugería duelo o maldad y el blanco, pureza (Gurr, *The Shakespearean Stage* 198). Era común que se percibiera que las mujeres desaliñadas y con el

cabello suelto habían perdido la razón, como es el caso de Ofelia (Stern, *Making Shakespeare* 100), los fantasmas generalmente usaban sudarios o sábanas, y los cómicos ropas maltratadas y pasadas de moda (Gurr e Ichikawa 53). No obstante, estos valores no se entendían de igual manera en absolutamente todos los casos. El fantasma del rey Hamlet, por ejemplo, sería una excepción a estas convenciones ya que aparecía con su armadura:

MARCELLUS. Is it not like the King?

HORATIO. As thou art to thyself,

Such was the very Armour he had on,

When he the ambitious Norway combatted...

(*Ham.* 1.1.57-60)

Junto con la profesión de los personajes, el vestuario también podía indicar el lugar donde ocurría la escena: el delantal representaba al hostelero y el hostelero al hostel, un atuendo verde al leñador y el leñador al bosque, la corona al rey y el rey al palacio (Dessen 151). A excepción de los roles principales, la mayoría de los actores representaban dos o más papeles en cada obra y, según Kinney, un cambio de vestuario era la forma más común para dar a entender que el mismo actor interpretaba un nuevo rol (66). Los dramaturgos debían tomar esto en cuenta y proporcionar a los intérpretes suficiente tiempo entre salidas y entradas para que se mudaran de ropa (67). El cambio de identidad de los actores también se significaba agregando pelucas y barbas postizas: “So simple a matter as a cloak can change identities, and so simple a matter as a beard” (110). En *A Midsummer Night’s Dream*, Bottom alardea sobre sus conocimientos teatrales, cuando pregunta qué barba debe usar:

BOTTOM. ...What beard were I best to play it in?

QUINCE. Why, what you will.

BOTTOM. I will discharge it either in your straw colour beard, your orange tawny beard,
your purple-in-grain beard, or your French-crown-color beard, your perfect yellow.

QUINCE. Some of your French crowns have no hair at all, and then you will play bare
faced.

(MND 1.2.74-81)

VESTUARIOS INUSUALES: LOS PERSONAJES FANTÁSTICOS Y LOS PERSONAJES EXCÉNTRICOS

En términos generales no se seguían lineamientos históricos o culturales en las presentaciones teatrales: emperadores romanos, duques españoles y nobles atenienses vestían de igual manera que la realeza y la nobleza de Inglaterra. Como lo describe Tiffany Stern, “most ‘history’ was depicted as happening in modern-day Elizabethan or Jacobean dress” (*Making Shakespeare* 103). No obstante, los personajes excéntricos, de tierras lejanas, las divinidades y los personajes fantásticos, en ocasiones portaban prendas particulares. Entre los vestuarios que se enlistan en el *Diario* de Henslowe, varios parecen haber requerido diseños particulares, como unos trajes para Neptuno y Merlín, o telas para el sol y la luna.³⁸ Las especificaciones sugieren que necesitaban ser confeccionadas especialmente para las obras que los requerían, y que era poco probable que formaran parte del inventario básico de las compañías. Por otro lado, White afirma: “There is also evidence that costumes to represent figures from other countries (‘like an Italian’, ‘Turks’) were employed” (119).

³⁸ El comentario se basa en las listas del *Diario* de Henslowe, del 10 de marzo de 1598, según aparecen en Kinney, en las páginas 107, 108, 116 y 118.

Hoy día se pensaría en el vestuario de la modernidad temprana como ecléctico, una combinación de la moda de la época con lo que concebían los ingleses como indumentaria “romana”, “griega” o de alguna otra cultura (Escolme, “Costume” 131). La película *Titus* (dir. Julie Taymor, 1999), una versión cinematográfica de *Titus Andronicus*, ofrece un paralelismo contemporáneo para el eclecticismo de la época (figuras 8a, 8b y 8c).



Figuras 8a, 8b y 8c. Anthony Hopkins como Tito (izquierda), moma.org/calendar/events/2388); Jessica Lange como Tamora (centro), bardolator23.files.wordpress.com/2012/11/30195.jpg; Alan Cumming como Saturnino (derecha), i.redd.it/u3smvivy2jlcz.jpg

En el filme se mezclan uniformes militares del siglo XIX y de la Segunda Guerra Mundial con vestidos de noche de la década de 1990. Lejos de ser una traba para la representación, la variedad en la vestimenta contribuía a la riqueza de la obra, al igual que en *Titus*. Al respecto, Déprats afirma que, en las escenificaciones contemporáneas de Shakespeare, “the most successful choices are those in which there is an interplay of periods, a combination of references, and the most striking staging. These stagings superimpose several time-strata in the same sheaf of images” (76).

En términos generales, en los textos de Shakespeare hay pocas especificaciones sobre el vestuario de personajes fantásticos, como Calibán y Ariel en *The Tempest*, o Puck y las hadas en *A Midsummer Night's Dream*, sin embargo, habría que pensar que la manera en la que se retrataban era mucho más clara para un inglés de finales del siglo XVI o principios del XVII de

lo que sería para un lector contemporáneo. En *A Midsummer Night's Dream*, por ejemplo, se describe a Robin Goodfellow, o Puck, como un *hobgoblin*

FAIRY. Those that “hobgoblin” call you, and “sweet Puck”,

You do their work, and they shall have good luck.

Are not you he?

ROBIN. Thou speakest aright.

(*MND* 2.1.40-43)

Un *hobgoblin* era un duende peludo, con el torso descubierto, barba, bigote y pequeños cuernos, que solía portar una corona de plantas y un bastón. Su aspecto era conocido por la población ya que formaba parte de la cultura popular, como puede verse en algunos grabados de la época (figuras 9a y 9b):



Figuras 9a y 9b. Dos ilustraciones distintas de Robin Goodfellow. Izquierda: grabado de madera (1600); derecha: “Robin Goodfellow, His Mad Prances and Merry Jests” (1628). En “Puck through the ages: The History of a Hobgoblin,” de Allen W. Wright (boldoutlaw.com/puckrobin/puckages.html)

A las hadas, por otro lado, las imaginaban como seres fantásticos, muy distintos de los entes diminutos y alados de la Inglaterra victoriana con los que se asocian hoy en día. Minor White Latham explicaba en 1931 que ellas —junto con brujas, faunos y ninfas— eran consideradas

demonios viciosos y traviesos, que venían de tierras remotas, y que podían realizar labores de la casa o el campo (26-27). En los diccionarios de finales del siglo XVI, se les define “in terms of classical mythology but, in this case, they are most frequently given as the English equivalent of *lamiae* and *strygia*,³⁹ both of whom are wicked and evil beings” (52). Entre los siglos XVI y XVII se les describía como hombres o mujeres muy pequeños que se distinguían de la gente común y corriente únicamente por su tamaño (66-67). Según Heywood, podía confundírseles fácilmente con una persona, ya que les gustaba comer, beber y socializar (ctd. en Latham 70). Para Nashe, las hadas y los *hobgoblins*, como Puck, eran idénticos a los sátiros, los faunos y las dríadas de la antigua Grecia (ctd. en Latham 52). Latham también comenta que las hadas eran descritas como seres particularmente hermosos que generalmente se representaban con máscaras o antifaces, como en *The Merry Wives of Windsor* (82). Asimismo, comúnmente vestían seda verde y blanca (86). En función a lo que declara este autor, llama la atención que la primera hada que aparece en *A Midsummer Night's Dream* describe al séquito de Hipólita vestido de dorado:

FAIRY. The cowslips tall, her pensioners be;

In their gold coats, spots you see.

Those be rubies, fairy favors,

In those freckles, live their savors.

(*MND* 2.1.10-13)

¿Cómo se representaban las hadas convencionalmente en el teatro de la modernidad temprana? ¿Según la descripción de Nashe o según la descripción de Heywood? ¿Vestían verde o dorado? ¿Usaban ropa común y corriente o se asemejaban a las imágenes de los sátiros que se

³⁹ *Lamiae* y *strygia* se refiere a monstruos femeninos de la mitología griega que la sociedad medieval relacionaba con personajes demoniacos.

ven en los grabados de Robin Goodfellow? Resulta difícil establecer un perfil definido de la vestimenta que llevaban algunos de los personajes. Esto se torna aún más complicado si agregamos al proceso de identificación y tipificación los trajes que usaban algunos ‘extranjeros’. Por ejemplo, White apunta que los trajes usados por personajes de tierras lejanas podrían haberse confeccionado a partir de los grabados de los hermanos Boissard, en los libros *Habitus Variarum Orbis Gentium*, publicado en 1581, y *Mascarades Recueillies*, publicado en 1597 (119). Sin embargo, existen otras ilustraciones que nos llevarían a considerar la influencia de otros imaginarios. Por ejemplo, podemos observar coincidencias y diferencias en la posible caracterización del personaje de Aaron, de *Titus Andronicus*, entre los dibujos de indígenas africanos realizados por los hermanos Boissard y en dos ilustraciones de la obra de esa época (figuras 10, 11 y 12).



Figura 10. Jean Jacques Boissard, indígenas africanos en el *Habitus Variarum Orbis Gentium* (1581), artsandculture.google.com/asset/habitus-variaram-orbis-gentium-costume-of-the-various-peoples-of-the-world/tQHtLkZEuMQOVw



Figura 11. Dibujo inspirado en *Titus Andronicus*, atribuido a Henry Peacham (1595), bloggingshakespeare.com/how-did-they-choose-costumes-in-titus-andronicus



Figura 12. Grabado en madera de la balada *The Lamentable and Tragical History of Titus Andronicus* (1655-65), tympanandfrisket.wordpress.com/2012/10/12/ballads-or-stern-and-bloody-banquets

En la imagen de los hermanos Boissard (figura 10), publicada en 1581, el africano aparece con el pecho descubierto, calcetas ornamentadas, zapatos, pantaletas, un cinturón ricamente decorado y un gran tocado. En el dibujo que se atribuye a Henry Peacham (figura 11) y que data de 1595 (Stern, *Making Shakespeare* 102), Aaron aparece con una camisa o túnica, medias, botas, el rostro oscuro y una cinta en la cabeza. La tercera ilustración proviene de un grabado en madera, que acompañaba la impresión de una balada sobre la historia de Tito Andrónico, y que data de 1654 (101). En este grabado, Aaron es retratado con el pecho descubierto (como en la ilustración de Boissard) y los cabellos despeinados (figura 12). Según Stern, “it is a woodcut that either

reflects the staging of the play, or shows conventions consonant with it, for it links itself carefully with the theatres of the 1640s and before” (101).

En las ilustraciones relativas a la obra *Titus Andronicus* y a la balada sucedánea, la mayoría de los personajes aparece vestida a la usanza inglesa, pero en la ilustración de Peacham, Tito porta, además, una toga sobre el jubón. Por otro lado, y a diferencia de los grabados de Robin Goodfellow, los africanos adquieren formas distintas en cada una de las imágenes, por lo que sería factible pensar que las indumentarias que vestían los personajes de “tierras exóticas” en el teatro eran diversas y las convenciones que las predeterminaban más flexibles. Podría ser que la vestimenta de estas tipologías dependiera de la imaginación y/o de la autoridad de uno o varios miembros de una compañía.

En nuestra época son generalmente los directores de escena quienes deciden la estética de una producción junto con escenógrafos, vestuaristas e iluminadores, pero se desconoce quién definía cómo sería cada atuendo en el teatro de la modernidad temprana. La lista de Henslowe indica que él compraba al menos una parte del vestuario, pero se ignora si Henslowe mismo indicaba al sastre cómo confeccionarlo o si el sastre se encargaba de diseñarlo. El problema se complica si se toma en cuenta que varios socios integraban “The Lord Chamberlain’s Men”, al menos a partir de 1598. ¿Quién seleccionaba las ropas? ¿Cómo se escogían los vestuarios o los sastres? Pudo haber sido responsabilidad de Burbage, o de cada actor, o de alguno de los miembros de la compañía. También cabe la posibilidad de que los actores se responsabilizaran de la realización de sus vestuarios o de que cada grupo contara con un sastre particular. Shakespeare, como dramaturgo, quizás influía en esas decisiones con “The Lord Chamberlain’s Men”, pero yo supondría que los autores que escribían por encargo tenían menos oportunidades de intervenir en los elementos de producción. Todo parece indicar que, además de ser una de las posesiones más

valoradas, los vestuarios eran también un elemento complejo, que cambiaba según la moda y era definido por el gusto y la opinión de diversos individuos.

En *A Midsummer Night's Dream* hay tres tramas, cada una compuesta por grupos de personajes que se distinguen por su lenguaje y por su vestimenta. El texto no da razones para pensar que los jóvenes y los duques usaran trajes particulares. Sin embargo, Shakespeare especifica que sus trajes son diferentes a los de las hadas, ya que es por sus atuendos que Puck los identifica como atenienses, y que confunde a Demetrio con Lisandro:

ROBIN. Night and silence. Who is here?

Weeds of Athens he doth wear.

This is he my master said,

Despised the Athenian maid;

(*MND* 2.2.70-73)

Más adelante, justifica su error en función de las indicaciones que Oberón le dio:

ROBIN. Believe me, king of shadows, I mistook.

Did not you tell me I should know the man

By the Athenian garments he had on?

(*MND* 3.2.347-349)

Los atenienses vestían indumentarias distintas a la de Puck y las hadas. La apariencia física del *hobgoblin* estaba definida por la tradición popular. Las hadas y sus reyes, por otro lado, vestían de dorado según lo indica el texto.

En lo que se refiere a Bottom y a su compañía, su vestimenta podría haber sido la que correspondía a personajes cómicos, o bien la que representaba sus oficios, que deben haber

desempeñado un papel particular, ya que se mencionan dos veces en el texto. Primero aparecen en las acotaciones, en las que se describe:

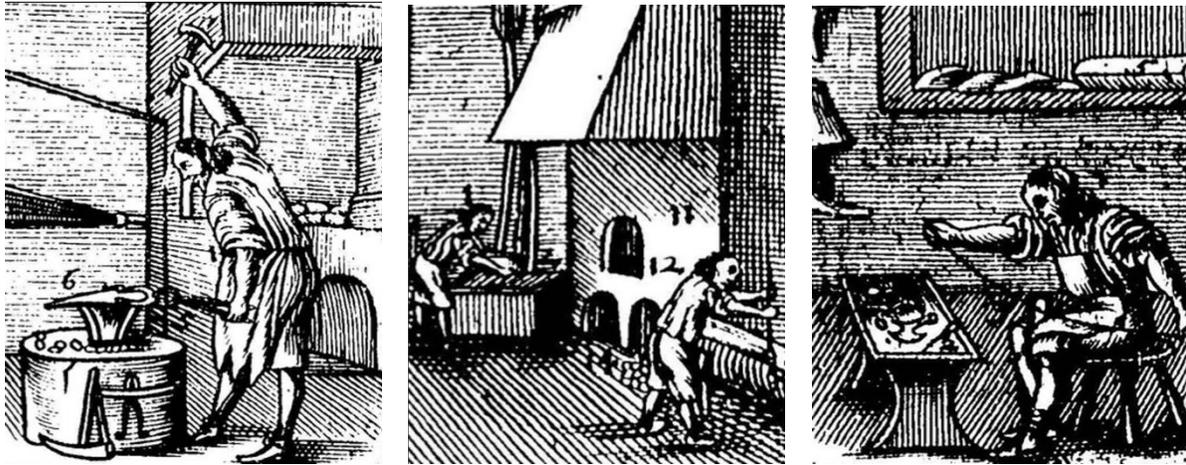
Enter QUINCE the Carpenter, and SNUG the joiner, and BOTTOM the weaver, and FLUTE the bellows-mender, and SNOOT the tinker, and STARVELING the tailor.

(MND 1.2.1)

Posteriormente, Quince llama a cada uno de los actores por su nombre y según su trabajo para comenzar a ensayar: un carpintero, un ebanista, un tejedor, un componedor de fuelles, un hojalatero y un sastre (MND 1.2.14-51).

Las ropas de las clases medias y bajas generalmente tendían a colores neutros como beige, blanco y gris (Singman 95). De ser así, esto habría diferenciado a los personajes de la compañía de cómicos de los seres fantásticos y de los nobles atenienses, que vestían colores brillantes. Las figuras 13a, 13b y 13c ejemplifican los atuendos de varios artesanos. Aun cuando no representan los oficios de los integrantes de la compañía de Bottom, nos dan una idea de los vestuarios con los que tal vez se representaba a esa clase social, con las similitudes y las diferencias pertinentes: algunos portan delantal o calzoncillos, la mayoría viste camisas largas, sin ornamentos, alguna faja y medias.

Así como existe la posibilidad de agrupar a los personajes gracias a su indumentaria, con frecuencia, el lenguaje que usan también contribuye a distinguirlos por grupos. En *A Midsummer Night's Dream*, por ejemplo, los nobles atenienses suelen hablar en verso blanco inglés, las hadas en rima, y los parlamentos de los cómicos están escritos en prosa. Así se identifican tanto visual como verbalmente distintos universos dentro de la misma obra. En cuanto uno de los personajes de un grupo interviene con otro grupo —por ejemplo, cuando Puck encanta a las jóvenes atenienses— resaltan las incongruencias entre ellos.



Figuras 13a, 13b y 13c. De izquierda a derecha, grabados de un herrero, un panadero y un zapatero, respectivamente, en Inglaterra, siglo XVII, Victoria Buckley, shakespeareengland.co.uk

TRAVESTISMO

La gran cantidad de textos que requieren disfraces y el travestismo en el teatro de Shakespeare y sus contemporáneos son una muestra más, creo, de la importancia que se daba al vestuario. El público gozaba al sentirse cómplice de un personaje disfrazado que los otros personajes no reconocían. Según Gurr, este tipo de ironía dramática,⁴⁰ que en estos casos se alcanzaba principalmente a través del vestuario, se volvió un signo distintivo de las obras de “The Lord Admiral’s Men” desde los inicios de la compañía, en 1595 (*Shakespeare’s Opposites* 58). No obstante, el travestismo y el disfraz también son frecuentes en las obras de Shakespeare. En la mayoría de los textos en los que hay travestismo, ciertos personajes femeninos se hacen pasar por hombres, como Rosalinda en *As You Like It*, o Imogen en *Cymbeline*. En el caso de los disfraces, lo usual es que reyes y nobles simulen pertenecer a una clase inferior, como el duque en *Measure for Measure* o Edgar en *King Lear*. Los espectadores reconocen la identidad del simulador o

⁴⁰ Nos referimos aquí a la ironía dramática como una situación en la cual el público está consciente de situaciones que los personajes ignoran (dictionary.cambridge.org/dictionary/english/dramatic-irony). En *As you like it*, por ejemplo, resulta gracioso que Febe se enamore de “Ganimedes” porque el espectador sabe que es Rosalinda vestida de hombre.

simuladora, así como las equivocaciones que cometen los personajes que la ignoran. La ignorancia que mantienen los personajes contrasta con el conocimiento del público y produce un efecto cómico o de suspenso. Este último es provocado por los desarrollos en la trama que el espectador imagina, conociendo lo que los personajes ignoran.

Si bien en *The Comedy of Errors* no hay travestismo, también el vestuario funciona para provocar el efecto de ironía dramática: Adriana, Baltazar y Ángelo confunden a Antífolo de Siracusa porque él y su sirviente Dromio son “idénticos”, es decir, visten ropas iguales o en extremo semejantes a las de Antífolo y Dromio de Éfeso. El público, sin embargo, identifica a los dos actores, incluso con fisionomías distintas. En una novela o cuento cualquier pareja de gemelos es idéntica en el imaginario del lector. Inclusive en la obra de Plauto en la que se basó Shakespeare para escribir *The Comedy of Errors* —*Los Hermanos Menaechmi*— los actores podían haber portado máscaras idénticas (McDonald y Walton 196). Pero en *The Comedy of Errors* el espectador seguramente percibía lo que los personajes no veían: actores distintos.

Los vestuarios seguían lineamientos teatrales cuya intención principal era identificar a los personajes visualmente. También ayudaban a entender las circunstancias y, además, permitían establecer juegos teatrales. Hoy en día, el eclecticismo estético enriquece el discurso y agrega información que no está en el texto de forma explícita. Se entiende, por lo mismo, que se practique comúnmente por muchos directores de teatro además de Taymor, desde Artaud y Brecht hasta Robert Wilson y Ariane Mnouchkine. En las siguientes imágenes de *The life and death of Marina Abramovic* (figura 14), dirigida por Robert Wilson, y *Shakespeare, ou L'orient rêvé* (figura 15), de Ariane Mnouchkine, podemos ver cómo ambos directores mezclan elementos de distintas épocas, o de culturas orientales y occidentales.



Figura 14. *The Life and Death of Marina Abramovic*, de Robert Wilson, solucionista.es/life-death-marina-abramovic-teatro-real-de-madrid-2012



Figura 15. *Shakespeare, ou L'orient rêvé*, de Ariane Mnouchkine, i.pinimg.com/originals/90/fd/28/90fd28bbda6d804a23bd8e9ae382451c.jpg

Podría pensarse que, así como el vestuario, la música y los sonidos servían para crear ambientes distintos en cada obra. Pero, como se verá a continuación, en el teatro de la modernidad temprana las canciones y los efectos sonoros eran poco diversos, y se componían de forma independiente del texto. Por otro lado, el público era primordialmente auditivo. La música que acompañaba a las obras era uno de los atractivos del teatro, pero el goce de los espectadores no estaba necesariamente en la novedad de las canciones.

2.3 MÚSICA Y SONIDO

La capital inglesa era una ciudad particularmente ruidosa a finales del siglo XVI. Además, de cañones, tambores y campanas, solían escucharse bueyes, caballos, borregos, carretas en las calles y comerciantes en las plazas (Smith 55). En este panorama aural, tres trompetazos provenientes de los teatros se sumaban al murmullo del público, que se congregaba por la tarde en las entradas (55): “Customarily, it was three trumpet blasts, filling all 321,028 feet of the acoustic space, that signaled the start of performances at the Globe” (218). Los sonidos de las trompetas solían anunciar el comienzo de las representaciones, mismas que a menudo concluían con la música de una giga, sin importar si la obra fuese una tragedia o una comedia. El turista alemán Thomas Platter escribió que el 21 de septiembre de 1599 asistió a una tragedia sobre el emperador Julio César en la cual, “when the play was over, they danced very marvellously and gracefully as is their wont, two dressed as men and two as women” (ctd. en Smith 158). Así como en el teatro italiano la función comenzaba y terminaba al abrirse y cerrarse el telón, o como hoy en día se apagan y prenden las luces de la sala, las obras inglesas de la modernidad temprana estaban delimitadas temporalmente por signos aurales. Además de los ruidos de la calle, dentro de la sala se escuchaban los pregones de los vendedores ambulantes, que ofrecían refrigerios y bebidas a los *groundlings* que se desplazaban por el patio, mezclados con la música y los sonidos de la representación (Gurr e Ichikawa 5). El edificio estaba lleno de ruidos y de música.

Tan sólo en *1 Henry VI*, uno de los primeros textos de Shakespeare, se pueden encontrar más de 40 pies de sonido. En una función de aproximadamente dos horas, como frecuentemente se teoriza que duraban en promedio las obras del autor, esto resultaría en un pie de sonido o música

cada tres minutos.⁴¹ El uso de efectos sonoros en *I Henry VI* es particularmente abigarrado, pero también *The Tempest*, una de las últimas obras, contiene aproximadamente 25 pies de sonido o música. La alta densidad aural en las obras de Shakespeare parece haber persistido a lo largo de su carrera. Por otro lado, es muy posible que la calidad de los sonidos cambiara, ya que disminuyeron los efectos sonoros y aumentaron la música y las canciones. En el texto de *I Henry VI* no hay referencia a canción alguna; y en *The Tempest* aparecen seis canciones (2.1.289, 2.2.38, 3.2.114, 3.3.20, 4.1.56, 5.1.57).

Como ya se dijo, cuando las compañías profesionales ocuparon las salas privadas aumentaron las canciones en las obras, aprovechando la tradición musical que se había establecido en los nuevos espacios por las compañías de niños actores. Los teatros cerrados requerían de iluminación artificial y las representaciones comenzaron a dividirse en actos. Las velas se cambiaban en los intermedios, que se acompañaban de interludios musicales para entretener al público (Kinney 10, Gurr, *The Shakespearean Stage* 177). Así como aumentó la música en las salas privadas, disminuyeron los sonidos estruendosos.

EFFECTOS SONOROS

Entre los instrumentos que aparecen en las listas de Henslowe como parte del inventario de “The Lord Admiral’s Men” se enumeran violas, bandoras, cítaras, sacabuches, panderos, trompetas y tambores (Smith 218-219), a los que se sumarían flautas, que menciona Thomas Decker en *Old Fortunatus* (ctd. en Smith 219). En Shakespeare también aparece música de “hautboys” —precursores de los oboes— en las acotaciones de *Antony and Cleopatra* (4.3.12) y de *Macbeth*

⁴¹ El cálculo anterior no toma en consideración las fanfarrias que posiblemente sonaban cada vez que el rey entraba a escena. Esto aumentaría aún más el sonido de la obra.

(1.6.1, 1.7.1, 4.1.104), entre otras obras (Stern, *Making Shakespeare* 108). Por estas y otras referencias, Stern propone: “Hautboys, the ancestors of the oboe, with their reedy, nasal sound, were taken to symbolize the fact that something bad was about to happen” (108).

Generalmente el sonido se producía en el interior de *the tiring house*; tal es el caso de las campanas que se escuchaban para anunciar la hora, para ocasiones ceremoniales o como señales de alerta (Stern, “This wide and universal theatre” 29). Sin embargo, algunos efectos sonoros, como los truenos de una tormenta, se ejecutaban con mecanismos especiales que se producían rodando una esfera metálica encima de *the heavens*: “The method involved rolling the ball on the floor of *the heavens* to vibrate the wood and produce a thundering sound” (Jones, G. 36).

Así como la utilería y el vestuario, los sonidos también representaban espacios, situaciones y horarios, pero, sobre todo, establecían la atmósfera de algún momento de la obra: los clarines anunciaban la llegada de personajes importantes; las trompetas y los tambores, el comienzo de una batalla. “Music at the time was understood to relate to ideas about divine order, and so could be read two ways by the audience: as a comment on the state of divine harmony or disharmony in the play-world; and as a rhetoric of the emotion” (Stern, *Making Shakespeare* 109). Al igual que el uso de ciertos espacios o mecanismos escénicos, como *the heavens* o la trampilla, muchos de los efectos sonoros tenían significados que los ingleses relacionaban con fuerzas sobrenaturales. Al igual que Stern, Smith comenta, por ejemplo, que el sonido de “hautboys” o de truenos (220), como los que acompañaban a las apariciones de las brujas en *Macbeth*, pronosticaban eventos terribles (108).

Como se dijo, en *I Henry VI* hay una enorme cantidad de pies de sonido: cinco marchas, siete fanfarrias o *flourishes*, cuatro trompetas, siete tambores, cinco escaramuzas —que implican tanto movimiento como sonido—, una corneta ceremonial o *sennet*, campanas y sonidos de

caballos. La indicación más recurrente en el texto es una señal de alarma o *alarum*, que se ejecutaba con tambores, a los cuales se sumaban eventualmente trompetas u otro instrumento (Dessen y Thompson 3). Alan C. Dessen y Leslie Thompson definen este sonido como “a call to arms in the form of sound, produced off-stage before and during a battle helping to create an atmosphere of conflict, and confusion” (3). La abigarrada presencia de los sonidos en *I Henry VI*, a la que habría que sumar el ruido que hacían las pisadas de los actores cuando corrían por el escenario, y los golpes de las espadas en las luchas, seguramente generaba una sensación de caos que evocaba el desorden político imperante en Inglaterra después de la muerte del rey.

En obras posteriores, Shakespeare da un uso particular a las convenciones sonoras de la época. El número de indicaciones de sonido identificadas en *Hamlet* difiere tanto en calidad como en cantidad del que aparece en *I Henry VI*, escrita unos diez años antes. En *Hamlet* aparecen aproximadamente 28 acotaciones sonoras que incluyen efectos y canciones. Como ejemplo, unas campanadas anuncian la medianoche al empezar la obra: “BARNARDO. ’Tis now struck twelve—get thee to bed, Francisco.” (*Ham.* 1.1.1) Otro ejemplo de un efecto sonoro en *Hamlet* es el canto del gallo, en la misma escena, que indica que está amaneciendo por lo que el fantasma debe retirarse:

BARNARDO. It was about to speak, when the cock crew.

HORATIO. And then it started, like a guilty thing

Upon a fearful summons. I have heard

The cock, that is the trumpet to the morn

(*Ham.* 1.1.146-149)

La presencia en escena del fantasma está enmarcada por dos sonidos que indican el tiempo que transcurre en la ficción —de la media noche al amanecer; también abonan un ambiente de

misterio mientras el fantasma se encuentra en escena. Hoy día, a este indicio temporal probablemente se le agregaría algún cambio en la iluminación, que incrementaría la atmósfera tenebrosa de ese momento.

Otros dos efectos sonoros particulares en *Hamlet* son los que se producen con las voces de los actores, ya sea que provengan de debajo del escenario o del interior de *the tiring house*. El primero sucede cuando Marcelo y Horacio deben jurar que guardarán en secreto que vieron al fantasma:

MARCELLO. We have sworn, my lord, already.

HAMLET. Indeed, upon my sword, indeed.

GHOST. (*cries under the stage*) Swear.

(*Ham. 1.5.150-153*)

El segundo tiene lugar cuando Laertes exige vengar la muerte de Polonio, su padre. El pueblo lo apoya vociferando tras bambalinas:

MESSENGER. The ratifiers and props of every word—

They cry “Choose we! Laertes shall be king!”

Caps, hands, and tongues applaud it to the clouds,

“Laertes shall be king! Laertes king!”

A noise within

QUEEN. How cheerfully on the false trail they cry!

O, this is counter, you false Danish dogs!

KING. The doors are broke.

Enter LAERTES with [FOLLOWERS].

(*Ham. 4.2.105-112*)

En ambos casos las voces provienen de fuera del escenario. Para el público, una voz fantasmal que emergía del interior del tablado debió significar que surgía del inframundo, esto establecía un ambiente tenebroso. Por otro lado, las voces del pueblo, cuando Laertes entra a pedir justicia por el asesinato de su padre, aumentan la tensión entre él y Claudio, que debe serenar tanto al joven como a la muchedumbre. Lo que exclama el grupo no es tan importante como escuchar que sus voces agitadas ejercen presión sobre el rey. Shakespeare también utiliza este recurso en *2 Henry VI*, *Julius Caesar* y *Cymbeline*. Si bien la acción tiene lugar en el escenario, los sonidos expanden la acción más allá de lo que el público alcanza a ver.

MÚSICA EN LAS OBRAS

Las canciones —tanto la música como las letras— pertenecían a un repertorio previamente escrito que no era necesariamente el resultado de la colaboración entre el escritor y el compositor. Como explica Tiffany Stern, “songbooks provided theatrical source material, and words and music by composers were regularly adopted and adapted for the stage” (*Documents of Performance* 128). De lo anterior se entiende que el público no esperaba que las canciones fueran innovadoras y muchas melodías se utilizaba en varias obras; en otras palabras, tanto las letras como la música se reciclaban: “A careful exploration amongst the plays of the period reveals that one set of song lyrics can regularly find itself in more than one play, by more than one author” (133). Como ejemplo, Stern muestra que la canción “Take, oh take those lips away/that so sweetly were forsworn...” (*MM* 4.1.1-6), aparece también, por las coincidencias visibles en la métrica y en la rima, en *The Bloody Brother*, de Fletcher (133).⁴²

⁴² *The Bloody Brother*, conocida también como *Rollo, Duke of Normandy*, se estrenó en 1616 y se adjudica a John Fletcher, Ben Jonson, George Chapman y Philip Massinger (oxfordreference.com).

Una práctica común entre las compañías consistía en pagar por un grupo de melodías genéricas, de entre las cuales el dramaturgo seleccionaba cuáles incluiría en su obra. Así, las compañías se hacían también de un acervo musical. A partir de investigar distintos textos, Stern encuentra que: “A King’s Men library is evidenced by the fact that several collections of their theatrical music circulated independently from the plays” (139). Como ejemplos, menciona que el compositor Matthew Locke copió una colección de temas compuestos previamente por Robert Johnson para “The King’s Men”. También revela que John Wilson, quien relevó a Johnson como compositor de la compañía, publicó en su libro *Cheerful Ayres* las canciones que se escuchaban en *The Tempest* (139).

Stern argumenta que las canciones se escribían y se componían independientemente de los textos, ya que por lo general no se incluían en las publicaciones (*Documents of Performance* 126). Tales son los casos de manuscritos que Marston o Shirley entregaron a la imprenta (121). En las publicaciones de Shakespeare, a diferencia de las de otros dramaturgos, se encuentran las letras de muchas de las canciones, por lo que podría pensarse que sus líricas eran consideradas más redituables para quienes editaban sus obras (122).

EL SONIDO EN LAS SALAS PRIVADAS

Gurr escribe que, si bien los sonidos de tambores, trompetas, violines y flautas se escuchaban en el teatro “from early in the history of playing” (*The Shakespearean Stage* 148), las salas privadas exigían los sonidos melodiosos de los dos últimos instrumentos mencionados para interpretar los múltiples números musicales (148). Por otro lado, algunos sonidos estruendosos prevalecieron en estos espacios, en los cuales seguía presentándose el repertorio ya existente de “The King’s Men”. Las acotaciones al inicio de *The Tempest* indican que la tormenta se representaba mediante

sonidos: “A *tempestuous noise of thunder and lightning heard.*” (*Tmp.* 1.1) Es posible pensar que los truenos se simulaban con el tronar de los tambores, los cuales, aunados a la actuación y a los tecnicismos navales que utiliza el Contra maestre, quizás lograrían generar el ambiente que requería la situación (Jones, G. 41 y 43):

BOATSWAIN. Heigh my hearts! Cheerly, cheerly my hearts! Yare, yare!

Take in the topsail. Tend to th’ Master’s whistle. [*to the storm*]

Blow till thou burst thy wind, if room enough!

(*Tmp.* 1.1.5-7)

La acotación que abre la obra: “A *tempestuous noise of thunder and lightning heard.*” (*Tmp.* 1.1) manifiesta que los truenos y rayos se *escuchaban*, mas no necesariamente se veían. Así también los marineros se refieren a *silenciar* la tormenta: “You are a councillor: if you can command these elements **to silence** and work the peace of the present,” (*Tmp.* 1.1.18-20) responde el Contra maestre ante los reclamos de Gonzalo. Más adelante el mismo Contra maestre repite, refiriéndose a las quejas de los nobles: “A plague upon this howling! They are **louder than the weather.**” (*Tmp.* 1.1.31-32) El texto indica que la tormenta pertenecía al mundo aural, y su representación visual dependía de la imaginación de los espectadores.

Según Gwilym Jones, escuchar truenos en “The Blackfriars” era algo fuera de lo común (41), pero como se ve en esta escena, no podemos presumir que el sonido en las salas privadas estaba conformado únicamente por canciones y melodías. Si las obras posteriores a 1609 se presentaban tanto en los anfiteatros como en las salas privadas, y si las salas privadas presentaban el repertorio ya existente de las compañías, la diferencia entre el sonido y la música en ambos espacios no debió haber sido extremadamente radical. Lo más probable es que los números musicales, que se agregaron para atraer al público y tener tiempo para preparar la iluminación en

las salas privadas, también formaran parte de obras como *The Tempest*, *A Winter's Tale* o *Cymbeline* cuando se presentaban en “The Globe”. Ichikawa sugiere que este fenómeno —la música de los intermedios— eventualmente permeó la estructura de las obras que se presentaban en los anfiteatros y llegó a afectar otros elementos de las producciones: “The adoption of entr’acte music is generally thought to have changed the use of the upper performance area in public theatres, and evidence of act divisions ... suggests that after around 1607 adult companies gradually began to follow the practice of private theatres in performing plays with intervals between the acts” (*The Shakespearean Stage Space* 55). Del comentario de Ichikawa podría derivarse que, una vez activos los teatros privados, las obras incluían música en los intermedios, sin importar qué espacio tenían en mente los dramaturgos para exhibirlas. Ichikawa también sugiere que tanto en “The Globe” como en “The Blackfriars”, un telón escondía a los músicos en el balcón, como se muestra en la figura 16 (55).



Figura 16. “The Frontispiece to Francis Kirkman’s *The Wits, or Sport upon Sport*” (1662), Ichikawa, *The Shakespearean Stage Space*, p. 55. El telón del *music room* está sombreado en rojo.

Las piezas musicales que se tocaban entre cada acto diferían de las canciones que tenían lugar dentro de una escena. Tales son los casos de la fiesta en *Romeo and Juliet* (1.4); de la boda de Miranda y Fernando en *The Tempest* (4.1); y cuando el fantasma de César aparece ante Bruto en *Julius Caesar* (4.3):

BRUTUS. It was well done, and thou shalt sleep again;

I will not hold thee long. If I do live,

I will be good to thee.

Music and song.

(*JC*, 268-270)

El teatro contaba con un repertorio de sonidos y música que se utilizaba de manera recurrente en las obras y que el público identificaba con facilidad. Gracias a las convenciones establecidas, podemos presumir que se comprendía la función escénica que desempeñaban, desde anunciar situaciones hasta establecer una predisposición emotiva a ciertos momentos. Tal vez la música variaba más que los efectos sonoros y tenía más peso en el espectáculo que en la trama, al menos, en las salas privadas. Sin embargo, se requerirían tanto las partituras como las letras de la mayoría de las canciones, al menos para corroborar la segunda propuesta. En todo caso la música como los sonidos servían para establecer la dirección emotiva de los eventos en las obras.

Si tomamos en consideración que al emerger la iglesia anglicana se tendió a promover una cultural preferentemente verbal, y que el mundo actual está cargado de imágenes visuales, tal vez podríamos pensar que el público de la modernidad temprana era más sensible al sonido que el público contemporáneo. Esto resulta evidente al observar la importancia de la palabra en la teatralidad de la época. Es natural que la audiencia estuviera atenta a los sonidos y que estos la afectaran particularmente, aun cuando fueran semejantes en la mayoría de las obras. La música,

como escribe Appia, se dirige directamente a las emociones para liberarlas por un momento de la racionalidad de la palabra (16), pero se va conformando como lenguaje cuando se utiliza reiterativamente. Los sonidos eran algunos de los signos que guiaban al espectador shakespeariano a través del espectáculo, y Appia compara su papel con el de la iluminación en el teatro moderno, ya que fue uno de los primeros directores en utilizar la iluminación para establecer atmósferas o estados anímicos, y no para crear realidades externas. Los ingleses prescindían de aparatos de iluminación para generar ambientes, pero contaban con un oído sensible que probablemente permitía dar a la música un rol similar en la representación.

CAPÍTULO 3: LA ACTUACIÓN Y SUS CONVENCIONES

Gracias a los estudios realizados por investigadores como Tiffany Stern, Andrew Gurr, Mariko Ichikawa y Robert Weimann, por nombrar algunos, es posible reconstruir algunos de los principios metodológicos y estéticos conforme a los cuales trabajaban los actores de la modernidad temprana. Sus publicaciones han permitido ampliar el conocimiento existente sobre el adiestramiento en las artes de la retórica y la oratoria que recibían los miembros de las compañías en su educación básica, así como tomar en consideración las normas de conducta establecidas por los manuales de la época, la definición y construcción de los personajes *tipo* que interpretaba cada actor, y las formas y tiempos de ensayo. El dramaturgo podía plantear “claves” o “códigos” que definían no sólo al personaje sino también las intenciones, la expresión verbal y el trabajo gestual que se esperaba de los actores con base en las convenciones de la época.

Para entender al actor shakespeariano, es necesario tener en mente los diferentes procesos de transformación que tuvo la escena londinense desde que aparecieron los primeros edificios teatrales, alrededor de 1576, hasta que se dieron a conocer las primeras obras de Shakespeare a principios de la década de 1590. Como se vio en el primer capítulo, en el transcurso de esos años la industria teatral floreció y pasó a ocupar un espacio profesional en la sociedad inglesa. Como explica Rosalyn Knutson, uno de los factores que favoreció a su desarrollo fueron los diversos cambios legislativos que condujeron a que las compañías se organizaran financieramente: “By a combination of sanctions and limitations, various political powers —e. g., lords, Privy Council, aldermen, lord mayor, Bishop of London— defined a space wherein the companies could do as they pleased commercially” (10). Un ejemplo de estas nuevas políticas es el edicto que en 1550 prohibió trabajar en la ciudad de Londres a compañías que no estuvieran bajo el patrocinio de algún noble, como se mencionó en el capítulo 1.

Los grupos de actores más destacados fueron incorporando protocolos y prácticas laborales similares a los de las organizaciones gremiales. Arthur F. Kinney explica: “In theory, then, they were servants to their sponsor and expected to add to his (or, rarely, her) dignity and magnificence through ... their public performances, while in fact they operated on a daily basis more like a guild” (34). Muchos actores y empresarios eran hijos de agremiados (34),⁴³ y esto, según Knutson, les permitió desarrollar “a business protocol and repertory practices that enabled individual companies to flourish and the [theatre] industry itself to expand” (7), a pesar de que su trabajo no estaba legalmente reconocido como un oficio.

Los miembros de las compañías más destacadas de finales del siglo XVI pertenecían a las clases medias, habían asistido a la escuela primaria, y algunos dramaturgos, como ya se vio, también a la universidad. Durante estos años, se generó una compleja relación de cooperación, confrontación y yuxtaposición, entre la cultura oral y la cultura escrita.

In the second half of the sixteenth century, writing and playing entered into a remarkably open, rapidly changeful relationship ... this relationship drew upon an alliance that harbored an unsuspected degree of vulnerability and unexplored areas of friction. To say that the engagement was between a culture of orality and a culture of literacy is ... a crucial first step that can be especially helpful to the extent that both are perceived as mutually overlapping and interpenetrating. (Weimann 8-9)

Para Weimann, el desarrollo del teatro inglés se debe, entre otras razones, a la retroalimentación (y conflicto) que se dio entre la cultura oral y la cultura escrita en la Inglaterra de la modernidad

⁴³ Kinney enlista a los siguientes: “The joiner James Burbage, the draper Francis Langley, the grocer John Brayne, the dyer Philip Henslowe, the haberdasher Oliver Woodliffe, as well as Robert Armin, goldsmith; John Heminges, grocer; Ben Jonson, bricklayer; John and Lawrence Dutton, weavers; Martin Slater, ironmonger; Richard Tarlton, vintner; and James Tunstall, sadler. Like freemen in guilds, they might have boy actors training as apprentices —as John Heminges had as apprentices Alexander Cooke and John Rice, and Richard Burbage had young Nicholas Tooley and Richard Robinson” (34).

temprana, la cual, a su vez, está íntimamente ligada con el lugar que ocupó la actuación como herramienta en las instituciones educativas: “The rise of the Elizabethan theatre was unthinkable without this conjunction of oral, physical and spectacular practices of performance and display *and* the availability, in the early modern marketplace, of literary ‘endeavours of art’ derived from a university or grammar school education in rhetoric and composition” (55). En las escuelas primarias de Inglaterra se enseñaba a leer y a escribir usando los preceptos sobre la retórica y la oratoria como métodos pedagógicos, lo que establecía una relación inmediata entre el registro gráfico de la palabra y su manifestación física a través de la voz y el cuerpo: los estudiantes debían aprender a enunciar correctamente, a expresarse con inflexiones y gestos, y practicaban actuando obras en clase (Potter 32-34). Simultáneamente, la cultura clásica y la admiración por los autores griegos y romanos extendieron la influencia humanista del claustro a los escenarios comerciales, donde los dramaturgos ganaron terreno como figuras predominantes en la naciente industria. El arte de escribir estaba íntimamente ligado con el de representar y hablar en público, y los escritos del teatro de la época incluían no sólo el contenido sino también la manera en la que dicho contenido debía expresarse: la enunciación, el ritmo, la diferenciación de las ideas, la entonación y la expresión facial y corporal.

3.1 EL ENTRENAMIENTO ACTORAL A PARTIR DE LA ORATORIA Y LA RETÓRICA: LA INFLUENCIA DE CICERÓN Y QUINTILIANO

Shakespeare cursó la escuela primaria en Stratford-upon-Avon entre 1570 y 1580. Si se toma en consideración que las escuelas del Reino seguían en buena parte el mismo curriculum (Potter 22), “it is possible to know a good deal about the educational system of the period” (22). El fin de la

educación básica era enseñar a los pupilos a leer, a escribir y a expresarse en público (34), lo que se hacía principalmente a partir de los preceptos de Cicerón y Quintiliano sobre retórica y oratoria:

The acquisition of proper pronunciation, clarity of enunciation, vocal emphasis and control, respect for rhythm and pitch, and the accompanying ‘action’ of facial expression and bodily stance and gesture, then, were all regarded as appropriate educational attainments in the mastering of oratory, as laid down by the two principal Latin authors studied in this area, Cicero and Quintilian. (Astington, *Actors and Acting* 40)

Los ingleses entendían la retórica como el arte de persuadir, deleitar y conmover a través de la expresión verbal y corporal, y la actuación jugaba un papel fundamental en su aprendizaje (Potter 34). Una amplia gama de contenidos escolares se relacionaba tanto con la cultura clásica en general como con el teatro específicamente, ya que los alumnos debían traducir del latín al inglés, y viceversa, a poetas o dramaturgos como Ovidio, Séneca, Plauto y Terencio, para posteriormente recitarlos en voz alta (33). Entre los ejercicios que se practicaban en el aula, los estudiantes repetían las mismas palabras en tonos diversos o recitaban palabras similares: “Elizabethan teachers made pupils aware of the sounds of words: one teacher urged pupils to work out the spelling of a difficult word by trying each syllable with a series of vowels: the person trying to spell ‘brush,’ for example, was to work through ‘brash,’ ‘bresh,’ ‘brish,’ ‘brosh,’ ‘brush’” (Clement, ctd. en Potter 33). En varios planteles era obligatorio producir y escenificar obras escritas por los tutores, algunas de las cuales llegaron a presentarse en la corte (34).

El primer acercamiento de los actores profesionales al teatro y a la actuación, al igual que el de cualquier persona que hubiera asistido a la escuela, consistía en interpretar textos dramáticos a partir de los principios sobre retórica y oratoria de los autores latinos. En los libros *Ad C. Herennium*, de Cicerón, e *Instituciones oratorias*, de Quintiliano, se analizan los métodos que

debe seguir el buen orador (o actor) para conmover y convencer a su audiencia. Sus recomendaciones podrían considerarse excesivamente formales y constrictivas por algunos actores y directores contemporáneos. Sin embargo, los dos latinos concluyen que la técnica que proponen funciona solamente si el orador es capaz de imaginar las circunstancias de la obra e identificarse con el personaje. En otras palabras, la técnica es necesaria, pero se requiere antes que nada imaginar las circunstancias y las emociones que el personaje vive y siente.

CICERÓN

Cicerón describe al *Ad C. Herennium* como un libro sobre la teoría de hablar en público apropiadamente (5). Para lograrlo, el orador debe conocer la forma correcta de usar los cinco elementos que componen el discurso y la labor que cada uno supone: *inventio* o inventiva: concebir una idea original e interesante; *dispositio* o disposición: estructurar el material que se escribe; *elocutio* o estilo: utilizar las palabras, figuras literarias y ornamentos estilísticos para persuadir; *memoria* o retención: recordar todas las partes del discurso; y *pronuntiatio* o palabra en acción: expresar lo memorizado a través de entonaciones y gestos, para que las ideas sean claras, comprensibles y convincentes para la audiencia (7). En el teatro, la inventiva del tema, la estructura del discurso y el estilo, dependen del dramaturgo. La memoria y la acción dependen del actor, quien debe expresar de manera cabal y clara las ideas del autor, y conseguir, además, que sean tanto persuasivas como conmovedoras: “good delivery ensures that what the orator is saying seems to come from his heart” (205).

Al introducir los aspectos técnicos del trabajo de un orador, Cicerón explica que este debe utilizar su voz, su semblante y su cuerpo para expresar correctamente las ideas, la estructura y el estilo del discurso; esto es, su contenido y su forma. La voz está compuesta de volumen,

estabilidad y flexibilidad; no obstante, es principalmente la flexibilidad la que se entrena a partir de la técnica, de forma que puedan identificarse las ideas del discurso, al imprimírseles diferentes entonaciones (*Ad C. Herennium* 193). Cicerón recomienda calentar el aparato vocal y comenzar con un tono calmado, ya que gritar y vociferar daña tanto la garganta como la dignidad (193 y 195). Además, advierte que se deben tomar pausas para respirar y para diferenciar las ideas: “Pauses strengthen the voice. They also render the thoughts more clear-cut by separating them and leave the hearer time to think” (195). Las ideas se distinguen gracias al uso de entonaciones distintas. Cada entonación requiere de diferentes volúmenes, ritmos, velocidades e intensidades, que Cicerón clasifica en conversación, debate y tono amplificado o amplificación.⁴⁴ Estas entonaciones a su vez se subdividen en otras categorías. La conversación se ramifica en:

- Seria o digna: “marked by some degree of impressiveness and by vocal restraint” (Cicerón, *Ad C. Herennium* 197).
- Explicativa: requiere de una voz serena y delgada, con pausas frecuentes, “so that we seem by means of the delivery itself to implant and engrave in the hearer’s mind the points we are making” (199).
- Narrativa: relata lo que ocurrió o pudo haber ocurrido y requiere que la voz retrate lo que sucedió: “Corresponding to the content of the words, we shall modify the delivery in all the kinds of tone, now to sharpness, now to kindness, or now to sadness, and now to gaiety” (199).
- Jocosa: provoca risa. Requiere “a gentle quiver in the voice, and a slight suggestion of a smile, but without ... immoderate laughter” (201).

⁴⁴ En lo que se refiere a la amplificación, Calixto Hornero la define como: “un razonamiento grave y copioso por el que se pone a la vista con tanta vehemencia la dignidad o indignidad de la cosa, su grandeza o atrocidad ... que no se borra fácilmente del ánimo (como sucede cuando se tocan las cosas ligeramente y con brevedad), sino que se graba en los entendimientos, mueve los afectos y se fija profundamente en la memoria” (155).

El debate se divide en:

- Constante: requiere que el volumen se incremente poco a poco, “maintaining an uninterrupted flow of words... rapidly in a full voice” (201).
- Entrecortado: requiere “short, intermittent pauses, and is vociferated sharply” (197).

La amplificación sería:

- Exhortación: busca provocar indignación y requiere “a very thin-toned voice, moderate loudness, even flow of sound, frequent modulations, and the utmost speed” (201).
- Discurso patético: provoca compasión y requiere “a restrained voice, deep tone, frequent intermissions, long pauses, and marked changes” (201).

La expresividad del rostro y el cuerpo, si se manejan apropiadamente, permiten hacer más loable y verosímil lo que se expresa vocalmente, por lo que el orador debe mantener una expresión facial modesta y despierta. También requiere mover el cuerpo con la suficiente elegancia y delicadeza para evitar provocar, en la audiencia, “the impression that we are either actors or day labourers” (Cicerón, *Ad C. Herennium* 203). Al igual que la voz, cada entonación requiere de expresiones faciales, posturas, ritmos y gestos específicos (203). En otras palabras, la actuación debe ser simultáneamente energética y vivaz, pero también fluida, natural y moderada. La diferencia corporal equivalente sería la que existe entre un actor que pierde el control de sus extremidades o que carece de fuerza en la espina vertebral y en el plexo solar, lo cual sucede muy comúnmente con actores noveles o con los que gesticulan sin darle un contenido al movimiento.

Si bien puede presumirse que los actores primero debían identificar el tono de sus parlamentos para ejecutarlos técnicamente, como se recomienda en el *Ad C. Herennium*, Potter afirma: “how much training the children got in acting depended on the schoolmaster” (34). En lo

que a Shakespeare se refiere, Smith comenta que, así como Cicerón recomienda comenzar los discursos con un tono sereno, aumentar la potencia y terminar con un volumen relativamente alto, “most of Shakespeare’s scripts ... end in public speeches presided over by an authority figure whose political power is presumably measured by his aural power as well as his physical presence” (224). Tomando en consideración que muy probablemente Shakespeare estudió a los latinos en la escuela primaria, es posible que se haya sustentado en Cicerón cuando enuncia, a través de la voz de Hamlet, la manera en que un buen actor debe conducirse:

HAMLET. Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you,
trippingly on the tongue. But if you mouth it as many of
our players do, I had as lief the town crier spoke my lines.

(*Ham.* 3.2.1-3)

Los actores deben expresarse con soltura, sin gritar, y evitar comportarse como pregoneros; sin embargo, a diferencia del latino, Shakespeare distingue a “los actores” de “los malos actores”. Según Weimann, cuando Hamlet alude a “many of our players”, hace referencia a la distancia entre las prácticas del teatro profesional, instituidas por dramaturgos como Shakespeare y Marlowe, y las de los actores aficionados: “drama as defined by the humanists, (editors easily note echoes of Quintilian and Cicero, via Donatus), and theatre as practiced by common players” (159). En *Hamlet*, Shakespeare menosprecia a los actores improvisados y poco educados, que dependen principalmente de pregones, saltos y trucos —como los saltimbanquis— mientras que ensalza a los que saben leer, escribir, expresarse y utilizar el lenguaje con elegancia:

HAMLET. I heard thee speak me a speech once, but it was never acted, or if it was, not
above once, for the play I remember pleased not the million —‘twas caviar to the
general; but it was, as I received it, and others whose judgements in such matter cried

in the top of mine, an excellent play, well digested in the scenes, set down with as much modesty as cunning.

(Ham. 2.2.358-364)

Hamlet prefiere educar al público con nuevas propuestas derivadas de su educación humanista: “Rather than contenting himself with leading the audience away from the ‘jigging veins of rhyming motherwits’ ... Hamlet confronts the players with new and positive demands for ‘personation’ and verisimilitude dressed under the authority of classical verities” (Weimann 160). También a través de su personaje, Shakespeare asienta una clara distinción social y estética entre los actores profesionales, entrenados según los preceptos renacentistas, y los actores informales, que desconocen cómo se analiza e interpreta un texto:

HAMLET. Oh, it offends me to the soul, to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags, to split the ears of the groundlings...

(Ham. 3.2.7-10)

Cicerón indica que el orador educado requiere de técnica y entrenamiento, para controlar su voz y su cuerpo. Si bien es necesario distinguir las emociones y los pensamientos del personaje, el actor requiere manejar las diferencias en la entonación, el sentido, la pasión, el ritmo o el gesto; en otras palabras, manifestarse con mesura, elegancia y congruencia. Las cualidades que adjudica Cicerón al buen orador también las admira Hamlet en un buen actor, quien debe representar los textos con ingenio y sazón sin llegar a una afectación ridícula o arbitraria. Su interpretación debe ser enérgica y llena de variaciones, pero también moderada y verosímil. El actor debe tomar en consideración el volumen, la tesitura, el ritmo y el ademán según el tono de discurso, sea este conversación, debate o discurso emotivo.

Podemos ver la manera en la que Shakespeare ponía en práctica estas ideas en *The Tempest*. Al igual que con diversos personajes en otras obras de Shakespeare, es difícil imaginar que quien interpretaba a Miranda expresara con el mismo tono, ritmo y gesto sus primeros y sus últimos diálogos. Miranda comienza la obra triste, angustiada y preocupada por los marineros que cree ahogados en la tormenta:

MIRANDA. ...Oh, I have suffered

With those that I saw suffer: a brave vessel—

Who had no doubt some noble creature in her—

Dashed all to pieces! Oh, the cry did knock

Against my very heart! Poor souls, they perished.

(*Tmp.*1.2.5-9)

Al leer el texto, el actor probablemente notaría que las primeras palabras requieren un tono patético: la tormenta hace sufrir a Miranda, pero esto es motivado por el dolor ajeno: la terrible experiencia que deben haber sufrido los marineros que se ahogaron. Su desasosiego es causado por la muerte de otros individuos, aun cuando no los conoce. Con esto, Shakespeare agrega información sobre Miranda que permite al actor empezar a formarse una idea del personaje que interpretará: es compasiva y empática. La empatía de Miranda se instaura gradualmente como rasgo de carácter conforme aparece en varias ocasiones a lo largo de la obra. No sólo sufre por los marineros sino también por Fernando, a quien su padre obliga a recoger leños:

MIRANDA. O dear father,

Make not too rash a trial of him, for

He's gentle and not fearful

(*Tmp.* 1.2.465-467),

Inclusive siente compasión por Calibán, a quien cuidó y enseñó a hablar una lengua civilizada:

MIRANDA. I pitied thee,
Took pains to make thee speak, taught thee each hour
One thing or other.

(Tmp. 1.2.352-354)

Sin embargo, los primeros versos que dirige al monstruo se identifican como un exhorto que busca promover la indignación del público, ya que Calibán la traicionó e intentó violarla:

MIRANDA. Abhorred slave,
Which any print of goodness wilt not take,
Being capable of all ill.

(1.2.350-352)

Miranda es un personaje empático a lo largo de toda la obra y, al final, este rasgo de carácter la lleva a sentir alegría por los nuevos seres que ha conocido:

MIRANDA. Oh, wonder!
How many goodly creatures are there here!
How beauteous mankind is! Oh, brave new world
That has such people in't.

(Tmp. 5.1.182-183)

En este caso la empatía sugiere que sonría, que es lo que recomienda Cicerón si el tono es jocoso. Tal vez esto parezca obvio, si no se toma en cuenta que el tono jocoso según el latino requiere una reacción moderada y suave, no una exclamación exaltada, que podría ser otra forma de interpretar el pasaje. Tanto en la primera como en la última escena del personaje, Shakespeare

específica y enfatiza la forma en la que el actor debe reaccionar: con sufrimiento al principio, con alegría moderada al final.

Las recomendaciones de Cicerón para el discurso emotivo son distintas si este es apremiante o patético. Si el discurso es apremiante, como en el verso: “Oh, I have suffered...”, la voz debe ser delgada, veloz, con modulaciones frecuentes y un volumen moderado. En el discurso patético, por el contrario, se debe usar una voz grave, contención emocional, pausas frecuentes, y cambios de intenciones marcados. Esta sería la forma de interpretar muchos de los soliloquios. Si se analizan los primeros versos de la escena 1.3 en *Hamlet*, siguiendo las recomendaciones de Cicerón, los primeros versos pertenecerían al tono argumentativo:

HAMLET. To be or not to be: that is the Question.

Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them.

(*Ham.* 3.1.55-59)

El soliloquio continuaría en un tono amplificado patético que, para provocar la compasión del público, requeriría, según el latino, contención vocal, un ritmo intermitente y pausas largas:

HAMLET. To die, to sleep,
No more, and by a sleep to say we end
The heartache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to—'tis a consummation
Devoutly to be wished.

(*Ham.* 3.1.59-63)

Shakespeare parece poner en práctica las recomendaciones de Cicerón señalando en los versos de los discursos emotivos la pasión que debía reflejarse. Frases como “I have suffered” o “I wonder” indicaban al actor la manera en que debía expresarse en función del estado de ánimo de los personajes y del tipo de discurso: en un tono dulce o irascible, un ritmo lento o acelerado, un volumen alto o bajo, o cierto tipo de modulaciones. Por otro lado, si una parte del diálogo contenía una narración, debía usarse una gran variedad de inflexiones al hablar, de forma que la historia no resultara monótona. Este tipo de discurso sería el elegido para los versos que anteceden “Oh, ¡I have suffered...!”:

MIRANDA. The sky, it seems, would power down stinking pitch

But that the sea, mounting to th' welkin's cheek,

Dashes the fire out.

(*Tmp*.1.2.3-5)

El actor, como apuntan las instrucciones de Cicerón que corresponden al tono narrativo, debía mostrar con la voz y los ademanes que el cielo estaba cayendo y que grandes olas se levantaban como montes amenazadores utilizando inflexiones y movimientos variados. Miranda no sólo relata lo que ve, sino que debe crear con las palabras una imagen vívida que el público consiga visualizar. Estas se refieren a la memoria: “the guardian of all the parts of rhetoric” (*Ad C. Herennium* 205). Recordar, según Cicerón, es un arte que debe entrenarse, y entender lo que declara respecto a su entrenamiento ayuda, al menos parcialmente, a comprender cómo los actores de la modernidad temprana retenían una gran cantidad de personajes y obras.

La memoria, según Cicerón, es natural o artificial. La natural es innata; la artificial se adquiere con práctica, entrenamiento y disciplina (*Ad C. Herennium* 207). Para desarrollar la memoria artificial se deben evocar imágenes que provengan de la memoria natural, visualizando

un objeto en un contexto específico. Cuantas más palabras e ideas se requieran recordar, se necesitará una mayor cantidad de ilustraciones, que se deben acomodar en secuencia para no confundirlas u olvidarlas (209). Esto es, Cicerón sugiere generar una especie de película mental: “The result will be that, reminded by the images, we can repeat orally what we have committed to the backgrounds” (211). Las imágenes deben diferenciarse fácilmente, por lo que en el *Ad C. Herennium* se recomienda que no sean abigarradas, demasiado brillantes ni demasiado oscuras. Si hay referencias en el discurso que el orador jamás haya visto, puede producirlas con su imaginación: “Even a person who believes that he finds no store of backgrounds that are good enough, may succeed in fashioning as many such as he wishes. For the imagination can embrace any region whatsoever and in it at will fashion and construct the setting of some background” (213). Para esto debe pensarse en retratos extraordinarios, novedosos y que causen gran impresión. Agrega Cicerón: “Things immediate to our eye or ear we commonly forget; incidents of our childhood we often remember best” (219). Por otro lado, la selección de las imágenes que ayudarán a reforzar la memoria depende del orador: “one person is more struck by one likeness, and another more by another” (223). Así, cada persona usará imágenes que refuercen su memoria en función de su propia experiencia. La descripción de la tormenta que hace Miranda, por ejemplo, apoya la creación de imágenes tanto para los actores como para el público:

MIRANDA. The sky, it seems, would power down stinking pitch

But that the sea, mounting to th' welkin's cheek,

Dashes the fire out. Oh, I have suffered

With those that I saw suffer: a brave vessel—

Who had no doubt some noble creature in her—

Dashed all to pieces! O the cry did knock

Against my very heart! Poor souls, they perished.

(*Tmp.*1.2.3-9)

El objeto al que se refiere Shakespeare es una barca destrozada. El contexto son aguas que caen del cielo y se suman a las que se elevan del mar, salpicando fuego. La primera parte, “The sky it seems... Dashes the fire out,” corresponde al tono narrativo, y se ejecutaría con la elocución correspondiente: modulaciones vocales variadas y ademanes que evoquen una imagen relacionada con las palabras (Cicerón, *Ad C. Herennium* 217). La segunda parte, “O, I have suffered ... poor souls, they perished,” está escrita en un tono emotivo. Estas líneas requerirían no sólo entonaciones distintas sino también imágenes y ademanes particulares: los que corresponderían a personas que se ahogan, o que saltan del barco, etc. Dado que los actores ingleses habían estudiado a Cicerón en la escuela primaria, podemos pensar que identificarían los dos estilos discursivos del parlamento. Shakespeare además incluía ilustraciones que ayudaban a recordar los versos. En otras palabras, el dramaturgo le proporcionaba al actor claves para que distinguiera las ideas, las visualizara y cambiara las intenciones.

Para situar en nuestra imaginación la descripción que Shakespeare realiza en la voz de Miranda, el actor puede recurrir a experiencias vividas, a imágenes conocidas o a retratos imaginados: cuantos más los referentes de los que disponga, más ricas las imágenes que produzca. A continuación, se observan tres pinturas de una tormenta, que sitúan al objeto en contexto de formas distintas (figuras 17, 18 y 19): la primera, de William Turner, permite visualizar a las olas como montañas que rodean a la embarcación; la segunda, de Rembrandt, ilustra a los marineros en la nave; la tercera, de Eric Edwards, muestra al navío destrozado por las rocas. Para quien interpreta a Miranda, las tres pinturas podrían funcionar como ilustraciones del barco que se encuentra en peligro al comenzar *The Tempest*; sin embargo, las tres proveen características

particulares a la evocación ya que las olas, los colores de la pintura, la presencia de la tripulación, etc. son diferentes en cada una de ellas. Así como en los cuadros que se presentan, cada actor imaginará la tormenta de forma propia.



Figura 17. J.M.W. Turner, “A Ship against the Mewstone, at the Entrance to Plymouth Sound” (1815), National Gallery of Ireland, nationalgallery.ie/art-and-artists/highlights-collection/ship-against-mewstone-entrance-plymouth-sound-jmw-turnersound-1.3733129



Figura 18. Rembrandt, “The Storm on the Sea of Galilee” (1633), Museo Isabella Stuart Gardner, Boston, wikipedia.org/wiki/The_Storm_on_the_Sea_of_Galilee#/media/File:Rembrandt_Christ_in_the_Storm_on_the_Lake_of_Galilee.jpg



Figura 19. Eric Edwards, “A Storm with a Shipwreck” (1754), ericwedwards.files.wordpress.com/2013/07/storm_sh-vernet2.jpg

Cicerón enfatiza que el discurso debe nacer del corazón del orador para que sea convincente y conmovedor (*Ad C. Herennium* 205). Hamlet alienta a los actores a trabajar a partir de su propio juicio: “Be not too tame neither, but let your own discretion / be your tutor.” (*Ham.* 3.2.15-16) Weimann recuerda que Shakespeare también utiliza el término “discretion” en *A Midsummer Night’s Dream*:

LYSANDER. This lion is a very fox for his valor.

THESEUS. True and a goose for his discretion;

...

His discretion, I am sure, can not carry his valor.

(*MND* 5.1.224-228)

La discreción se refiere al buen juicio (o malo) del actor; su opuesto es la impertinencia (Weimann 155). El corazón y la imaginación del actor determinan su interpretación, pero al igual que la memoria, también deben entrenarse. Por ello Hamlet recomienda a los actores educados usar su propio sentido de modestia y discreción como guías de su interpretación. Sin embargo, esto no haría un amateur como Bottom, que carece de buen juicio. Por otro lado, un buen orador necesita

un buen respaldo técnico, pero si la técnica no va acompañada de sentido común, de imaginación y de emociones verdaderas, no le servirá de nada. De tal forma, Teseo declara:

THESEUS. And as imagination bodies forth

The forms of things unknown, the poet's pen

Turns them to shapes and gives to airy nothing

A local habitation and a name.

(MND 5.1.14-17)

La magia del poeta está en su capacidad de reemplazar el aire con mundos insólitos y escenas conmovedoras: construye lugares e imágenes donde no existen. Así es como los dramaturgos lograban tornar un espacio neutro, el escenario, en un lugar específico. Empero, para llenar ese espacio el actor debía dar sentido a lo que el autor construía con palabras, y retratar la visualización descrita. El actor creaba el puente entre el texto, el espacio ficticio y la acción. Para esto, dependía de su expresividad física y verbal, pero también de su imaginación y de su empatía. Esta empatía, por ejemplo, sorprende a Hamlet cuando escucha al actor que interpreta a Hécuba. El actor es capaz de transportarse a la ficción y dejarse afectar por ella, cuando Hamlet permanece impasible ante una afectación “real”:

HAMLET. What's Hecuba to him, or he to her,

That he should weep for her? What would he do

Had he the motive and that for passion

That I have? He would drown the stage with tears

And cleave the general ear with horrid speech.

(Ham. 2.2.478-482)

Un buen actor se conmueve hasta el llanto ante circunstancias ficticias, de ahí su poder empático. Hamlet envidia esa capacidad para lograr que todo un público reaccione cuando él, frente a circunstancias reales, está paralizado. Los personajes deben incitar en la audiencia lo que las motivaciones de Hamlet no logran despertar en él.

Stanislavski reproduce en sus principios sobre la actuación naturalista esta idea de Cicerón, con la cual Shakespeare también parece coincidir. El ruso recomienda construir los papeles recordando experiencias propias análogas a las de los personajes; sin embargo, los actores no deben dejarse llevar por el torrente emotivo de su inconsciente. Con este fin, Stanislavski resalta aspectos técnicos que muchos intérpretes contemporáneos olvidan. Por ejemplo, que el actor debe controlar su voz y sus gestos:

Además de los gestos, existen entre los actores muchos movimientos involuntarios que intentan ayudar en los difíciles momentos de vivencia en la actuación que provocan, por un lado, la emoción actoral externa, y por otro, la encarnación externa de un sentimiento inexistente en el actor-artesano. Esos movimientos son una especie de convulsiones, tirones musculares e innecesarias y nocivas tensiones con las que los actores tratan de ayudar a la creación de emociones. (Stanislavski, *El trabajo... encarnación* 322)

QUINTILIANO

Las *Instituciones Oratorias* de Quintiliano fueron escritas a partir de las enseñanzas de Cicerón, a quien se cita en el libro como modelo a seguir. Pero a diferencia del *Ad C. Herennium*, muchos de los contenidos de las *Instituciones Oratorias* están orientados a analizar qué es necesario para enseñar a los niños o a los adolescentes a leer, escribir y expresarse, ya que Quintiliano considera a la retórica la técnica de instrucción más eficaz. En el prólogo a su traducción, publicada en 1916,

Rodríguez y Sandier enuncian: “Los escritos [de Quintiliano], son el método de estudios más completo que pueden desear los que se ocupan en enseñar a la juventud” (10). Muchas de las recomendaciones técnicas del pedagogo latino alcanzan a identificarse en los ejercicios mencionados que realizaban los pupilos ingleses. Entre sus preceptos, Quintiliano recomienda enseñar gramática mediante el estudio de los escritos de los grandes poetas clásicos, pues contribuyen a ampliar el vocabulario y, simultáneamente, inculcan en el estudiante buenas costumbres (20). Quintiliano enfatiza que para memorizar es necesario imitar al tutor, pero especifica que la imitación debe conducir a un aprendizaje, por lo que no debe ser un remedo (29), sino más bien una apropiación. Esto requiere que se entienda cabalmente lo que se lee, y para entenderlo conviene parafrasearlo (42). Según Quintiliano, el futuro orador debe pronunciar los pasajes que ha de memorizar “de pie y claramente,” para aprender “cómo ha de arreglar la acción” (58), entendiéndose como acción la manifestación vocal y corporal de las ideas, al igual que con Cicerón. En las *Instituciones Oratorias*, se puntualiza que el estudiante ha de saber cómo pararse, cómo mover los pies con destreza y dónde colocar la mirada para que no discrepe de lo que hace el cuerpo (59). También recomienda repetir muchas veces lo que se recitará, de modo que las palabras fluyan sin enredarse (18-19); practicar sobre todo con versos difíciles y enredados hasta que se consiga enunciarlos claramente (20); y “cuidar que las palabras se pronuncien con todas sus letras” (57), sin silenciar los finales de las frases.

Según Quintiliano, es fundamental que los pupilos estudien música, ya que con ella aprenden a manejar la métrica y el ritmo, tanto al hablar como al moverse, para distinguir las ideas a través de las inflexiones (38), “porque con diversas modulaciones se cantan con voz levantada, las cosas grandes; con dulzura, si son de gusto; si indican moderación, con suavidad” (49-50). Por otro lado, ejercitarse en la comedia fomenta el ingenio y fortalece la buena elocución “por

emplearse toda ella en personas y afectos” (39). La comedia también favorece a que el orador se exprese de manera verosímil, ya que los cómicos “ni bien hablan como el vulgo sin arte alguna, ni se apartan tanto del lenguaje natural” (100). El orador debe evitar “un falso estilo florido y retozón,” y expresarse “conforme a la naturaleza” (88). Por último, Quintiliano insta a “que acompañe el ademán a la voz, y el semblante al ademán” (57), ya que el orador “siempre quiere parecer y ser modesto, que es lo más digno de observación en la oratoria” (106). Según Quintiliano, los objetivos que deben alcanzar los estudiantes pueden conseguirse incluyendo ejercicios de actuación en el proceso educativo. Para formar un buen orador, propone tomar en consideración varios elementos que aquí se resumen en seis aspectos: 1) la comprensión de las ideas, 2) su manifestación vocal, 3) su manifestación corporal, 4) la construcción de los personajes, 5) el control de las emociones y 6) el uso de la imaginación en la construcción y comunicación de un discurso.

Los actores ingleses disponían de poco tiempo para memorizar sus parlamentos, por lo que es improbable que utilizaran la paráfrasis como método para aprenderse sus líneas. Sin embargo, atendiendo a la consideración antes mencionada de Lois Potter, que se refiera al entrenamiento que recibían los niños en la escuela (42), realizar ejercicios parafraseando textos originales podría haber sido una de las actividades que se practicaban en clase. De ser tal el caso, esto podría haber contribuido, aunque fuera indirectamente, en los procesos de memorización. También es posible que, como parte del trabajo en clase, a los alumnos se les enseñara a identificar el ritmo, las figuras retóricas, el sentido y la intención de los versos: “No se le puede enseñar al niño menos que con la práctica, dónde suspender el aliento, dónde distinguir el verso, dónde hacer sentido, y dónde comienza éste; cuándo debe [sic.] untar la voz, cuándo bajarla; qué tono debe dar a cada cosa;

dónde debe leer con pausa, dónde con ligereza; qué ha de leer con vehemencia, y cuáles con dulzura” (Quintiliano 38). Lo anterior, señala Quintiliano, sólo se logra con el entendimiento.

Muchos actores contemporáneos se concentran en comprender la psicología de su personaje, sin embargo, en ocasiones olvidan analizar el texto en un primer nivel, es decir, en su sentido más básico. La costumbre de atender al carácter y a las emociones provoca que descuiden el lenguaje y su ritmo, aun cuando los elementos literarios estén presentes para apoyar la identificación de las intenciones. Quizá entonces, con base en la experiencia que se tiene con los actores de hoy, se comprenda por qué Quintiliano le solicitaba al orador distinguir con claridad qué decía antes de decidir cómo decirlo. Si el actor presta atención al sentido de cada frase podrá darle una intención precisa, hilar un concepto con otro y relacionar sus palabras con las de los otros personajes. Entender el texto es la primera condición para seguir el tren de pensamiento, de tal manera que pueda producirse un discurso estructurado.

Shakespeare separaba las diferentes ideas en los parlamentos de sus personajes al modificar el ritmo, la rima, las figuras literarias y las imágenes. Como se mencionó anteriormente, en *A Midsummer Night's Dream*, los personajes generalmente se dividen en grupos a través del vestuario y del estilo: los duques y nobles hablan principalmente en verso blanco inglés, las hadas en rima y los miembros de la compañía de Bottom en prosa. Algo similar ocurre con Hamlet, que utiliza la prosa en momentos jocosos o cínicos y el verso en momentos graves o melancólicos.

El verso blanco inglés era el elemento más importante de la declamación en el teatro de la modernidad temprana, puesto que determinaba la cadencia, las pausas y los énfasis. Estos rasgos eran las claves paralingüísticas que permitían al actor distinguir y separar las ideas, así como identificar los ritmos, volúmenes y tesituras de la voz, que además eran acompañados de ademanes afines. Por eso, uno de los cambios más radicales en la escena inglesa del siglo XVI

fue insertar el verso blanco inglés en los textos dramáticos, que como ya se mencionó, modificó drásticamente la dramaturgia de la época y el estilo actoral, puesto que permitía mayor fluidez y naturalidad en la interpretación de los personajes.

En lo que respecta a la expresión corporal y facial, Quintiliano subraya que el uso adecuado de los movimientos y gestos apoya tanto a la expresión de las ideas como a la postura del actor, y que una postura correcta lo lleva, a su vez, a una pronunciación correcta (50). Por lo mismo, es necesario eliminar tensiones faciales y corporales, seleccionar ademanes que armonicen con los distintos momentos del discurso, y cuidar la dirección de la mirada y el peso de la cabeza (59). Quintiliano recomienda también tener cuidado con el tamaño de los gestos y la cantidad de aspavientos que se usan en la tragedia, para evitar carcajadas incómodas en la audiencia en vez de inspirar su compasión, como le sucede a Bottom cuando interpreta a Píramo en *A Midsummer Night's Dream*. En *Hamlet*, por otro lado, el protagonista reniega de los actores que exageran cuando están en escena y declara que podría mandarlos a azotar: “I would have such a fellow / whipped for o’erdoing Termagant—it out-Herods Herod.” (*Ham.* 3.2.12-13) Por otro lado, Teseo encuentra sumamente molestas las conductas afectadas y falsas:

THESEUS. Where I have come, great clerks have purposed

To greet me with premeditated welcomes,

Where I have seen them shiver and look pale,

Make periods in the midst of sentences,

Throttle their practiced accent in their fears,

And in conclusion, dumbly have broke off,

Not paying me a welcome.

(*MND* 5.1.93-99)

Teseo prefiere la sencillez con la que se presentan los bufones como Bottom, aun en su torpeza y vulgaridad, que las afectaciones y el exceso de reverencias que suelen ofrecerle algunos de sus vasallos. Al respecto, Quintiliano escribe: “el buen orador, así como a veces baja el estilo, y le da diversa disposición, y figura, así en la pronunciación acomoda el ademán a la sentencia de las palabras; y sobre todo siempre quiere parecer y ser modesto, que es lo más digno de observación en la oratoria” (106). Shakespeare enuncia una idea notablemente cercana en uno de los parlamentos más citados de *Hamlet*:

HAMLET. Nor do not saw the air too much with your hand, thus, but
use all gently, for in the very torrent, tempest, and, as I may
say, whirlwind of your passion, you must acquire and beget
a temperance that may give it smoothness.

(*Ham.* 3.2.4-7)

Quintiliano reprueba a los oradores que “en todas las partes de sus discursos hablan levantando mucho la voz, alzando las manos, moviéndose de una parte a otra con mucha agitación, y con unos ademanes, y movimientos, que ni un loco” (106). Las palabras de Quintiliano, que parecen transparentarse en los versos de Hamlet, indican tanto lo que no debe hacer un buen orador como lo que debe hacerse para representar a un bufón, o a un loco, como Lear. En cuanto a la manera de interpretar a un personaje, Quintiliano indica que debe de tomarse en cuenta su edad, oficio, clase social, estatus político, género y calidad moral. Asimismo, deben considerarse los vínculos que hay entre los individuos de la trama: si son padre e hijo, general y soldado, un anciano y un joven, o dos desconocidos (322). Si bien se refiere al buen orador, el actor de la modernidad temprana probablemente atendía los mismos aspectos.

Quintiliano también apela a la imaginación del actor (o del orador) para darle credibilidad al discurso y exaltar las emociones de la audiencia. No obstante, propone imaginar la situación que describe el texto y tratar de colocarse a sí mismo en una problemática similar más que evocar visualmente los lugares de la acción. La manera en que Quintiliano señala que debe usarse la imaginación es una innovación con respecto de la propuesta de Cicerón, quien recomienda que el orador ubique el lugar y el ambiente donde sucede el discurso. Para Quintiliano: “lo que los griegos llaman *fantasía* entre nosotros se llama *imaginativa*, y por ella se nos representan con tanta viveza las cosas ausentes que parece tenerlas a la vista. Digo pues, que el que pueda concebir semejantes imágenes tiene muchísimo adelanto para revestirse de los afectos” (325). Entre más vivamente el actor recree la situación del personaje, más cercana será su representación a la realidad, y como consecuencia resultará más conmovedora y verosímil para el público. Y si lo que se busca provocar en el espectador es el dolor de la desgracia ajena, el actor debe sentirla como propia. Quintiliano traduce la evocación de imágenes visuales, a las que se refiere Cicerón, a circunstancias y estados afectivos que nos recuerdan a Stanislavski. Respecto a la memoria emocional, este último alienta al actor a evocar experiencias pasadas —principalmente propias, pero también adquiridas en libros o por otras personas— para revivir los sentimientos que ellas despiertan y así llegar a un estado emocional cercano al de la situación de su personaje (*El trabajo del... vivencia* 216-246).

Para Shakespeare, el poeta es responsable de crear situaciones y lugares. Esto, que sucede en un tiempo y espacio ficticios, se materializa en el teatro con el cuerpo y la voz del histrión, de quien depende que las historias que el dramaturgo crea conmuevan al público. Los actores ingleses de la época requerían usar su imaginación y su “memoria emocional” (como hoy día se le llama, gracias a los escritos de Stanislavski) para llenar el espacio teatral, pero también necesitaban una

voz entrenada y precisión en sus movimientos, según las formas de entrenamiento que propone el director ruso Vsevolod Meyerhold (*Teoría Teatral* 41), una comprensión detallada del texto, como propone Bertolt Brecht (*Brecht on Theatre* 142-143), y un sentido del ritmo y la musicalidad de la poética, al cual hace referencia Antonin Artaud (137).

Si atendemos a las similitudes entre los textos de Cicerón, Quintiliano y Shakespeare antes señaladas, y tomamos en consideración que los actores se formaban bajo los preceptos latinos, ¿qué capacidades podríamos imaginar que tenía un actor recién incorporado a una compañía, o el mismo Shakespeare cuando empezó a actuar a finales de la década de 1580? Estaba acostumbrado a memorizar sus parlamentos con velocidad, sabía separar sus intenciones con base en las distintas ideas del texto y era capaz de reflejar cada una de ellas a través de los tonos e inflexiones de su voz. Tomaba en consideración no sólo el contenido de las palabras y de los versos sino también su musicalidad, y sabía que según el estilo del discurso que emitiera su corporalidad debía cambiar, apoyándose en sus ademanes para reflejar, ilustrar o enfatizar ciertos momentos. Por último, estaba entrenado para imaginar tanto el lugar donde sucedía la acción como el estado emocional de un personaje en un momento dado. Si bien se desconocen muchos de los principios actorales que seguían los ingleses de la época, las alusiones, paráfrasis y referencias que hace Shakespeare de los latinos llevan a pensar que en cierta medida seguía sus reglas y métodos de trabajo, y que se hallaban entre las bases sobre las cuales se trabajaba.

3.2 EL ELENCO Y LOS PERSONAJES *TIPO*

El público decodifica la voz, la estatura y la complexión del actor como atributos de los personajes, y sus características —las del actor y las del personaje— son las mismas en el lugar y momento de la presentación. En el teatro contemporáneo, es costumbre que el director o el

productor seleccionen al elenco,⁴⁵ para lo cual usualmente se toma en consideración tanto el talento, la popularidad y/o el prestigio del actor, como los atributos que un texto designa a un personaje: físicos, vocales, energéticos, u otros. Según Keir Elam, cuando las características del actor son incongruentes con la descripción del personaje, es muy posible confundir al espectador (26). En la modernidad temprana, como se verá a continuación, los dramaturgos escribían muchas de sus obras para los actores que formaban las compañías, por lo que era común que tomaran en cuenta sus características histriónicas y/o físicas para crear a los personajes. Los actores, por otro lado, solían interpretar ciertas tipologías o modelos que aparecían en la mayoría de las obras.

Los *tipos* del teatro inglés de finales del siglo XVI y principios del XVII emanaron tanto de las tradiciones del teatro popular como de las obras de Plauto y Menandro que se representaban en las escuelas primarias, y derivaron, entre otros, en los arquetipos básicos de la comedia del arte: “old men and young lovers, braggarts, clever and stupid slaves, prostitutes, and parasites” (Potter 33). Algunos de estos *tipos*, que intervienen tanto en las comedias como en las tragedias, se definen en *A Midsummer Night’s Dream* como el rey, el amante, la dama y los padres:

BOTTOM. What is Pyramus? A lover or a tyrant?

QUINCE. A lover that kills himself, most gallant, for love.

BOTTOM. That will ask some tears in the true performing of it. If I do it, let the audience look to their eyes. I will move storms. I will condole in some measure. To the rest. —
Yet my chief humor is for a tyrant.

(*MND* 1.2.17-22)

⁴⁵ Al respecto, comenta Brown: “a director’s influence used to derive from the originality and brilliance of a production concept and the skill with which the actors were cast”, aunque aclara también: “now the greatest mastery depends on work with designers and technicians” (Edición Kindle).

Quince continúa repartiendo los papeles entre el elenco: Thisbe “is the lady that Pyramus must love.” (*MND* 1.2.3), Robin Starveling “must play Thisbe’s mother” (*MND* 1.2.50) y Tom Snout, el padre de Píramo (*MND* 1.2.53).

Algunas tipologías más aparecen en *Hamlet*, como el rey, el caballero, el amante, el que hace de loco, el bufón y la dama:

HAMLET: He that plays the King shall be welcome —his majesty shall have tribute on me.

The adventurous Knight must use his foil and target, the lover shall not sight gratis, the Humorous Man shall end his part in peace, the clown shall make those laugh whose lungs are tickled o’th’sear, and the Lady shall say her mind freely or the blank verse shall halt for’t.

(*Ham.* 2.2.278-283).

Hamlet menciona la manera en que las tipologías deben interpretarse en escena y también advierte los vicios en los que los actores incurren con facilidad al representarlas: el rey debe ser honorable, hablar y moverse de forma congruente a su nobleza, su estatus y su poder; el caballero debe manejar la espada y el escudo con maestría; el amante expresar sus emociones con moderación, como indican Quintiliano y Cicerón; y el bufón ha de provocar risas fácilmente, sin excederse a la hora de improvisar. Que Bottom se considerara apto para actuar cinco tipologías en la obra que ensaya para los Duques de Atenas era gracioso porque mostraba tanto su soberbia como su falta de experiencia actoral, ya que en las compañías profesionales los héroes, los tiranos, las doncellas, los amantes e inclusive los animales, eran interpretados por especialistas en esas categorías. Si el personaje de Píramo se hubiera escrito para un actor que regularmente representaba al héroe, habría sido poco factible que encarnara a Tisbe apropiadamente, pues no tendría la voz ni la fisonomía requeridas para retratar a una dama enamorada, que generalmente era interpretada por

un niño actor. A su vez, un actor apropiado para personificar a la delicada Tisbe haría el ridículo si entraba a escena como un fiero león. Al momento gracioso se suma cierta ironía dramática, ya que uno de los actores cómicos de la compañía —el intérprete de Bottom— debía representar a Píramo, un héroe trágico. Cuando William Kemp o Robert Armin, dos de los bufones de “The King’s Men”, salían a escena, el público esperaba un momento jocoso. Así, el ridículo escalaba conforme proponían representar personajes incongruentes tanto para Bottom y sus compañeros, como para los bufones que los encarnaban.

El actor que representaba un *tipo* determinado requería atributos específicos. Como ya se mencionó, algunos se relacionaban con sus habilidades técnicas, como saber luchar; otros con sus características físicas o vocales, como los niños actores; otros con su edad; otros con su energía y presencia escénica. Puesto que varios intérpretes estaban habituados a representar a cada uno de estos *tipos*, muchos de ellos se especializaban en modelos específicos. Por otro lado, se podría presumir que cada tipología se reconstruía y adquiría características particulares a partir de las intenciones, ademanes y emociones que requería cada obra. Había un esquema preestablecido, genérico, pero es muy probable que se transformara cuando era representado, según las necesidades del texto, de la trama y del actor de la compañía para quien podría haberse escrito el personaje, como veremos más adelante que propone Anne Bogart. Stanley Wells muestra como evidencia de que los dramaturgos escribían con algunos actores específicos en mente una edición de *Romeo and Juliet*, que data de 1599, en la cual el parlamento es asignado al actor, no al personaje: “one of the directions for the entry of the Nurse’s servant Peter, identified in an earlier direction as the clown, reads ‘Enter Will Kemp’” (30) Otro ejemplo que proporciona Wells se relaciona con ciertos personajes femeninos que Shakespeare escribió en sus obras posteriores:

“his creation of the roles of Lady Macbeth, Volumnia and Cleopatra suggests that he could rely on an exceptionally talented boy to portray these mature women” (30).

John Astington analiza cómo se repartían algunos papeles entre los miembros de las compañías con base en los roles que actuaban comúnmente, y comienza explicando el trabajo que realizaban los actores principales, como Richard Burbage o Edward Alleyn: “The practical function of leading actors within a troupe was to take the larger roles in plays chosen or commissioned for performance” (*Actors and Acting* 108). El trabajo de ambos actores generalmente se relaciona con personajes trágicos, como menciona Gurr: “by the 1600 the position was reversed, and the reputations as tragedians of Alleyn and Burbage dominated the theatre world” (*The Shakespearean Stage* 86). Alleyn, por ejemplo, fue reconocido por sus interpretaciones de Fausto y Tamburlaine, en las obras de Marlowe (Gurr, *Shakespeare’s Opposites* 15). Por su parte, es muy probable que Burbage encarnara a la mayoría de los protagonistas shakespearianos en obras trágicas e históricas, como Enrique V, Macbeth y Marco Antonio (Astington, *Actors and Acting* 128), además de Romeo, Hamlet y Oteló, entre otros. No obstante, tanto él como Alleyn también figuraron como personajes cómicos. Barrabás, en *The Jew of Malta*, fue uno de los papeles más emblemáticos que representó Alleyn (108-109), y Burbage sobresalió como Malvolio, “adapting his physique, face, and voice to the frosty confines of that role” (37), además de actuar a Volpone, de la obra de Ben Jonson (128).

Así como Shakespeare escribió grandes papeles en los cuales destacó el trabajo de Richard Burbage, Marlowe parece haber tenido en mente a Alleyn al crear a muchos de sus protagonistas. Según Christopher Matusiak, “if Alleyn indeed found Marlowe’s intellectual refinements impressive, the actor also clearly inspired the playwright” (288), y aclara que Marlowe probablemente diseñó al personaje de Tamburlaine para la imponente voz y la altura del actor

(288). Para distinguir los estilos de actuación entre estos actores, Astington concluye: “Alleyn was adequate to the strong colours and broad brush of Marlowe, but it required a Burbage to do justice to the subtle palette and brushwork of a Shakespeare. Both actors, rather, played in a varied repertory of material, suiting their range of styles to the play at hand” (*Actors and Acting* 176).

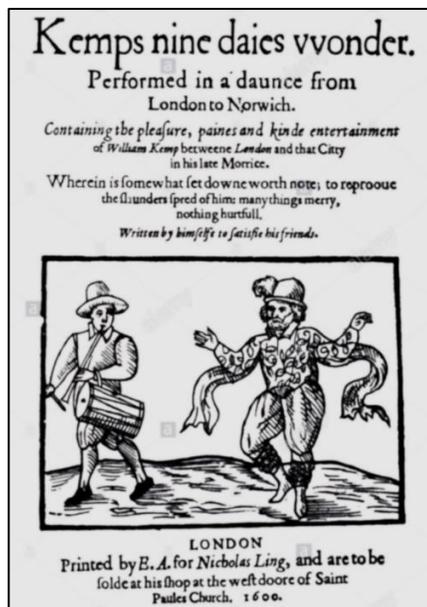
Las compañías probablemente requerían más de un comediante (Astington, *Actors and Acting* 118), ya que diversas obras, como *A Midsummer Night's Dream* y *The Tempest*, requieren más de un actor del *tipo* del bufón. Al respecto, Astington también escribe que, “in plays calling for more than one designated fool ... other members of the company were required and presumably able to take on such roles” (119). La tradición del cómico era más antigua y estaba más arraigada a la cultura inglesa que los demás *tipos*; tal vez por esto, “[when an actor] had made the audience laugh in a stand-up act, [he] was hardly a neutral figure on the stage” (121). Desde el medioevo, los bufones que personificaban demonios y vicios solían ser uno de los grandes atractivos para la audiencia, y estas obras dominaban el teatro popular antes de que el trabajo de los University Wits se integrara al teatro comercial. El actor más popular de Inglaterra entre 1570 y 1590, Richard Tarlton, desarrolló un estilo particular de bromear, mofarse, moverse y actuar que hizo del *tipo* cómico una especialidad dentro de las compañías (121).

Los bufones eran los personajes *tipo* por excelencia, y los actores cómicos eran quienes interpretaban roles similares con más frecuencia. Además de sus papeles, solían introducir en las obras rutinas independientes de las tramas: “jigs, themes, ballads, rhymes, songs, and dances, entertainment offered to a theatre crowd in addition to a play” (Astington, *Actors and Acting* 120). William Kemp, el actor para quien cabe suponer que se escribieron personajes como Bottom y Falstaff, se independizó para presentar espectáculos individuales por toda Europa (de manera similar a lo que hoy en día serían los unipersonales) y contaba con una serie de números que la

gente esperaba ver en las diferentes obras en las que participaba (121-122). Cuando el actor Robert Armin lo sustituyó en mucho de los personajes cómicos de “The Lord Chamberlain’s Men”, el *tipo* de bufón predominante en las obras de la compañía cambió. Tiffany Stern describe a Armin como:

Lean, intelligent, articulate, played the lute and sang, and from the point at which the company acquired him the “fool” parts in Shakespeare plays change their nature. Professionally Armin was known as an “artificial” or “wise” fool, a different variety from “natural” (meaning ‘born’) fools. While natural fools were stupid by nature, “artificial” fools were foolish by design and through study. (*Making Shakespeare* 67)

En las imágenes a continuación (figuras 20a y 20b), se presentan ilustraciones de cada uno de ellos: el retrato de Kemp es alegre y juguetón, el de Armin es, en cambio, algo flemático.



Figuras 20a y 20b. Izquierda: Kemp, portada de *Nine days wonder* (1600), Pictorial Press, alamy.com/stock-photo-kemps-nine-daies-wonder-published-in-1600-recording-how-william-kemp-16754478.html. Derecha: Robert Armin, portada de *The History of the two maids of More-Clacke* (1608) British Library, es.wikipedia.org/wiki/Robert_Armin#/media/Archivo:Robert_Armin.jpg

Se ha mencionado en varias ocasiones que los personajes femeninos solían ser representados por niños actores. Como en otros oficios, muchos intérpretes comenzaban su entrenamiento profesional como aprendices desde la infancia: “like any other apprentice a boy player was expected to increase the output of the collective working community to which he was attached, and his particular contribution was the performance of female roles” (Astington, *Actors and Acting* 77). Los aprendices se unían a las compañías más o menos a los 14 años y figuraban como personajes femeninos durante unos dos años (98), aun cuando su estancia duraba siete años o más (96). Después de los dos o tres primeros años, interpretaban protagonistas jóvenes, si contaban con mucho talento, o personajes menores (91). Aun si su interpretación era conmovedora y convincente en los roles femeninos, ciertas características físicas, como cambios en su timbre vocal, en su estatura o en sus facciones les impedían representar esta tipología por mucho tiempo (103). Así lo deja ver Hamlet cuando da la bienvenida a los actores que ofrecerán la función *The Mousetrap*:

HAMLET. Com'st thou to beard me in Denmark? What, my young lady and mistress! By'r lady, your ladyship is nearer to heaven than when I saw you last by the altitude of a chopine; pray God, your voice, like a piece of uncurrent gold, be not cracked within the ring.

(*Ham.* 2.2.349-352)

Flute, por su parte, se considera inadecuado para interpretar el personaje de Tisbe pues pronto le crecerá la barba: “Nay faith, let not me play a woman: I have a beard coming.” (*MND* 1.2.39) Por otro lado, también existían casos excepcionales: “where physiological circumstance, training, and skill combined in a favourable way, female playing could be sustained for a remarkably long time” (Astington, *Actors and acting* 103). Según algunas evidencias, rasgos faciales delicados y

tesituras vocales altas ayudaban a que los niños actores continuaran representando personajes femeninos (103).

No hay certeza sobre cómo era la gestualidad de los actores al representar a una dama, pero en la escuela los pupilos interpretaban personajes femeninos tanto en obras clásicas como en las que escribían los tutores (Potter 34). Los personajes cómicos se construían a partir de moldes similares a los *tipos* de la comedia del arte, y parece que también este era el caso de las mujeres: es probable que jóvenes como Ofelia, Cordelia y Desdémona debieran ser inocentes, sumisas y modestas. Al menos así lo afirma Shakespeare, en las palabras de Catalina, al final de *The Taming of the Shrew*:

KATHERINA. I am ashamed that women are so simple

To offer war where they should kneel for peace,

Or seek for rule, supremacy, and sway,

When they are bound to serve, love, and obey.

(*Shrew* 5.2.161-164)

A este grupo pertenecen aparentemente la mayoría de las jóvenes mujeres shakespearianas. Sin embargo, el dramaturgo también construye personajes femeninos que se oponen a lo que él mismo plantea en *Hamlet* y en *The Taming of the Shrew*. En sus notas introductorias a *Antony and Cleopatra* de la 3ª Edición de *The Norton Shakespeare*, Walter Cohen declara que la frivolidad, los celos y la frialdad calculadora de la reina de Egipto pueden llevar a que la audiencia sospeche cuales son sus verdaderas intenciones (*Tragedies* 975). En el texto, Marco Antonio y Enobarbo describen a Cleopatra como una reina melodramática, astuta y manipuladora:

ENOBARBUS. Cleopatra catching but the least noise of this, dies instantly.

I have seen her die twenty times upon far poorer moment.

I do think there is mettle in death, which commits some
loving act upon her, she hath such a celerity in dying.

ANTONY. She is cunning past man's thought.

(*Ant.* 1.2.138-141)

Posteriormente, Cleopatra misma muestra sus intenciones de manipular a Marco Antonio, antes de que parta a Roma:

CLEOPATRA. See where he is, who's with him, what he does

I did not end you. If you find him sad,

Say I am dancing; if in mirth, report

That I am sudden sick. Quick and return. [*Exit ALEXAS.*]

CHARMIAN. Madam, methinks if you did love him dearly,

You do not hold the method to enforce

The like from him.

(*Ant.* 1.3.2-8)

Cleopatra, para ser tanto verosímil como interesante, debe violentar lo que era considerado el comportamiento correcto de una dama, de una reina y de un buen actor. Los postulados de modestia, elegancia, moderación y naturalidad, a los que aluden tanto Quintiliano y Cicerón, como el personaje de Hamlet, distan de la *femme fatale* que Philos describe como una prostituta que necesita saciar sus deseos carnales como una gitana (*Ant.* 1.1.10 y 13). Otros casos de mujeres shakespearianas que contradicen los lineamientos renacentistas mencionados son: la Reina Margarita, en *2 Henry VI*, que es infiel a su rey y conspira para asesinar a su mejor aliado; Juana de Arco, en *1 Henry VI*, la líder militar de los franceses; y Lady Macbeth, que pide ser liberada de su sexo y de su naturaleza femenina para convencer a Macbeth de asesinar al rey Duncan. El

mismo autor que cierra *The Taming of the Shrew* alentando a las mujeres a ser esposas recatadas, escribe un amplio repertorio de mujeres que parecen emanar de los Vicios del teatro religioso medieval, que en algunas obras eran configurados con base en arquetipos femeninos demoníacos.

La incompatibilidad entre lo dictado por los principios renacentistas y la forma en la que Shakespeare trabaja con las tipologías no es exclusiva de algunos personajes femeninos. Próspero, el antiguo duque de Milán, por ejemplo, es un hombre sabio, con poderes mágicos, que podríamos asociar con figuras como Erasmo de Rotterdam. No obstante, en diversas ocasiones a lo largo de *The Tempest*, maldice y se enfurece con Calibán, Fernando, Miranda y Ariel, siguiendo así el modelo del Pantalone en la comedia del arte. Según las definiciones de Northrop Frye, Pantalone pertenecería al *tipo* opositor o *alazon*:⁴⁶ “A deceiving or self-deceived character ... normally an object of ridicule in comedy or satire, but often the hero of a tragedy” (365). Frye ubica en este grupo al *senex iratus* “or heavy father, who with his rages and threats ... seems closely related to some of the demonic characters of romance” (172). Próspero también podría pertenecer al grupo de los *iron*: “often a father with the motive of seeing what his son will do” (174).

Aparece entonces la duda de bajo qué circunstancia se “aceptaba” que los dramaturgos y sus personajes renunciaran a seguir los postulados latinos sobre retórica y oratoria, o, como lo describe Weimann, cuándo y cómo podían traicionarse “the high Renaissance poetics of representation, the entire postulate of ‘modesty,’ ‘discretion,’ and ‘nature’ in the neo-Aristotelian mirror of what ‘should be’” (79). Esta aparente contradicción, según el mismo autor, nace justamente cuando se entrecruzan las costumbres del teatro popular —en el cual se presentaban conjuntamente piezas románticas, números cómicos, danzas y malabares— con los nuevos actores profesionales, escolarizados, hijos de agremiados; cuando se amalgaman (y se conflictúan) “both

⁴⁶ Frye extrae el término del *Tractatus Coisilanus*. Alazon se traduce como “impostor”.

standards of Renaissance rhetoric and poetics *and* a continuously viable tradition of common playing, jesting, and display” (79).

Como se explicó en el capítulo 1, el teatro inglés de la modernidad temprana es heredero tanto de la nueva cultura humanista que penetra en el teatro comercial, como de las costumbres populares, “inspired by common practices of playing” (Weimann 79), y que incluyen, entre otras, las tipologías mencionadas. Uno de los productos de esta amalgama, que disloca “the ‘fair proportion’ of Renaissance form” (89), es lo que Weimann denomina el “Héroe-Villano” o personaje “híbrido”, a quien analiza a partir de Ricardo III. La fuerza y el carisma de Ricardo III se deben tanto a la deformación (textual) del personaje como a las habilidades (corporales) que requiere el actor para presentarlo: “the boundary line between self-presentational display and the representation of character becomes as porous as it is for Richard Gloucester ... (re)presented on the site of an invisible threshold between the imaginary world of the play and the common world of its production and consumption” (93). En la dualidad personaje/actor se yuxtaponen los valores de la cultura humanista con los del teatro popular, en particular, los vicios de las moralidades que, si bien representan el mal, lo hacen de manera lúdica (90). La hibridación a la que se refiere Weimann también ofrece un desafío para el trabajo del actor, que oscila entre las reglas de decoro de su tipología (rey, héroe, dama) y las necesidades performativas que contradicen esas reglas, como serían también los casos de personajes como Yago en *Othello*; Edmundo en *King Lear*; Aaron en *Titus Andronicus*; e incluso Hamlet “in his “antic disposition” (93).

Para entender cómo crear personajes complejos a partir de estereotipos preconstruidos, tal vez más primarios, vale la pena explicar el trabajo que realiza la directora estadounidense Anne Bogart, para quien estos moldes son fundamentales en el trabajo del actor. Bogart encuentra que los estereotipos y los clichés son un punto de partida para generar personajes más complejos; ya

que funcionan como contenedores de la memoria colectiva (*A Director Prepares* 103). En la modernidad temprana, este enunciado podría referirse al pasado inmediato de los cómicos de la legua y al pasado medieval que negó la nueva cultura protestante. Precisamente porque forman parte de un imaginario colectivo, esos *tipos* sirven para revisar y cuestionar nuestra cultura y nuestro presente (104-105). Evitar los estereotipos es pretender que el público ignora algo que conoce, trabajar con los estereotipos es jugar e interactuar con un público que comparte los mismos referentes; es hacerlo nuestro cómplice.

Los estereotipos son construcciones sociales que adquieren características particulares y específicas —con el trabajo del actor, del director o del dramaturgo— para plasmar la vida de los personajes. Por otro lado, los clichés operan a partir de convenciones escénicas; son sistemas precodificados mediante los cuales el espectador se comunica con el espectáculo. Sin embargo, para darles vida y un sentido de verdad, es necesario ubicarlos en un contexto e impregnarlos de energía. Son referentes que expanden la imaginación del actor —al igual que las imágenes, las figuras literarias y el ritmo— siempre y cuando se les confiera un carácter particular que rompa con el molde del cual emergen. Al respecto, Bogart afirma: “It takes craft to set up the circumstances that are simple and yet contain the ambiguities and the incongruity of human experience.” (*A Director Prepares* 105-106)

3.3 LAS PARTES, LOS ENSAYOS Y EL ENTRENAMIENTO

Cuando un autor escribía una nueva pieza, era factible que se leyera en voz alta para dársela a conocer a la compañía. También se hacían lecturas, por ejemplo, para mostrarle un nuevo escrito a algún patrocinador (Palfrey y Stern 57-58). Este podía ser el primer contacto que los actores de las compañías tenían con el texto, y en ocasiones, lo único que conocían, además de sus propios

parlamentos, el día del estreno. El texto dramático, una vez escrito por el autor, pasaba a las manos de un escribano que copiaba en pliegos de papel separados los parlamentos que cada uno de los actores recibiría para memorizarlos. En ellos, también se incluían sus *pies*: las dos o tres palabras a las que debían responder y algunas acotaciones (Stern, *Making Shakespeare* 77). Las *partes* o roles de un actor incluían “nothing that would be said to or about him” (Palfrey y Stern 1), es decir, no especificaban qué personaje le daría los *pies* a los cuales reaccionaría. Muchos de los actores —por ejemplo, los *hirelings*— no asistían a las lecturas en voz alta, por lo que no llegaban a conocer la obra completa sino hasta el único ensayo con todo el elenco, justo antes de abrir el telón (60). Los actores recibían sus parlamentos en pliegos que cortaban, pegaban y enrollaban para trabajar, de ahí surge los términos *parte* y *rol*. Un ejemplo de cómo se vería un segmento de la primera escena del rol de Bottom sería el siguiente:

Enter ... BOTTOM the weaver

(... our company here?)

BOTTOM. You were best to call them generally, man by man,
according to the script.

(... day at night.)

BOTTOM. First, good Peter Quince, say what the play treats on;

then read the names of the actors: and so grow to a point.

(... Pyramus and Thisby.)

BOTTOM. A very good piece of work, I assure you and a merry.

Now, good Peter Quince, call forth your actors by the scroll.

Masters, spread yourselves.

(... Bottom the weaver.)

BOTTOM. Ready; name what part I am for, and proceed.

(... down for Pyramus.)

BOTTOM. What is Pyramus? A lover or a tyrant?

(... gallantly for love.)

BOTTOM. That will ask some tears in the true performing

of it. If I do it, let the audience look to their eyes. I will move
storms. I will condole in some measure. To the rest. —Yet
my chief humour is for a tyrant. I could play Ercles rarely,
or a part to tear a cat in, to make all split.

(MND 1.2.1-23)

En el pasaje anterior, el actor que interpretaba a Bottom por primera vez sabría que se dirigía a Quince, que el objetivo de su personaje era ensayar una obra, y que Quince era la cabeza de la compañía. Lo anterior, gracias a las líneas: “First, good Peter Quince, say what the play treats on.” Bottom también estaría al tanto de que, en la obra dentro de la obra *Pyramus and Thisbe*, él interpretaría a Píramo y el personaje de Flute a Tisbe, pero desconocería quién representaría al León ya que no estaba en su *parte*. Por otro lado, ignoraba cuántos parlamentos de sus compañeros había entre cada uno de los propios. Por ejemplo, del renglón uno al renglón 33, hay 12 parlamentos en los cuales Bottom y Quince son los únicos personajes que hablan, esto es, desde: “QUINCE. Is all our company here?” hasta “BOTTOM. ... A lover is more condoling.” Sin embargo, entre esta última línea y el siguiente *pie* de Bottom: “(... as you will.)” hay siete parlamentos, que Bottom desconocía, en los que sólo hablan Quince y Flute. El actor debía estar pendiente de los parlamentos ya que no sabía quién le daría su *pie*, ni cuándo.

Quince concluye la escena solicitando a sus compañeros que memoricen sus *partes*, de la misma forma que debía hacerlo cualquier actor de la época: “QUINCE. But, masters, here are your parts, and I am to entreat you, request you and desire you to con them by tomorrow night.” (*MND* 1.2.81-83) Memorizar, estudiar, ensayar, son términos que se utilizaban indistintamente para definir el trabajo que hacían los actores para preparar sus personajes. Como explica Astington, “to study a part meant at its simplest to learn it, and its cues, by heart” (*Actors and Acting* 141). Por otro lado, también incluía trabajar en “the actor’s personal thought, imagination, experimentation, and self-censorship” (141), para darle vida al papel. Además de aprenderse sus líneas, los actores debían trabajar en la elocución, los tonos, la pronunciación y los gestos con los cuales construirían al personaje: “all of which would be worked out and committed to memory at the same time” (Palfrey y Stern 65). Por ejemplo, al ensayar a Bottom, el actor contaba con la siguiente información en el papel que se le entregaba: según el *tipo* del actor, era el bufón de la obra; un fanfarrón presumido, que se pensaba capaz de interpretar a todos los personajes. Si comparamos esto con las máximas de Cicerón y Quintiliano, era vulgar, hablaba a gritos, sus pasiones eran excesivas (en este caso, el deseo de interpretar a todos los personajes o el amor que podría sentir por Tisbe) y causaba más risa que conmoción; también, con base en los latinos, podría distinguir distintos momentos en sus parlamentos, siguiendo los principios de la retórica. Por otro lado, quizás también preparaba una improvisación para algún momento de la obra. A la información que el actor tenía del personaje, se sumaban lo que conocía gracias a las acotaciones y a sus *pies*: las entradas y las salidas de escena, si debía esperar a algún sonido o canción, etc. Entre otros datos, sabía que Bottom ignoraba quién era Píramo y que el personaje de Flute interpretaría a Tisbe.

Shakespeare también señalaba cómo habían de separarse o agruparse las ideas en los parlamentos, así como los cambios en las entonaciones. Para indicarlo incluía variaciones en la estructura poética, las figuras literarias y las emociones a las que se referían los versos. Las emociones y las entonaciones o intenciones (como más comúnmente se les denomina hoy día) se manifestaban en las modulaciones, la tesitura, el volumen, la velocidad y el ritmo al hablar, así como en la postura, las expresiones faciales, la dirección de la mirada, la cantidad, tamaño y dibujo de los movimientos corporales, su velocidad, etc. (Stern, *Making Shakespeare* 82). Estos son los elementos encargados de que las palabras adquirieran sentido en la obra de teatro. Uno de los factores más importantes en el trabajo de los actores radicaba en la interpretación de las emociones del personaje, ya que debían identificar en el texto las indicaciones del dramaturgo para representarlas: “Which ‘passion’ was being exhibited, and at what moment, was easily identifiable in a part and so was seen to be one of the most important aspects of acting” (79). El tránsito de una emoción a otra era admirado por el público: “In texts of the time, one passion often yields to another with enormous rapidity, partly because passions were thought to overtake the intellect by their speed and violence, and partly because skill in showing a quick ‘transition’ of passions was highly valued” (81). En las obras de Shakespeare, tales transiciones tienen lugar “when prose gives way to verse, when simple language gives way to complex language or when long, singing lines give way to short, staccato sentences” (80). Según Stern, las *pasiones* y otras emociones tenían significados estables, “so the actor had only to recognize which emotion was indicated in a text to know how to display it appropriately” (80).

En *Hamlet* aparecen aproximadamente 256 renglones en los cuales los parlamentos le indican al actor las emociones de su personaje. Las que aparecen más frecuentemente son la tristeza, el dolor, la melancolía, la pena, la aflicción y el temor. El amor aparece en distintas

modalidades: filial, amistoso, romántico y divino. El estado anímico del Rey Claudio en ocasiones se describe como alegría o felicidad, pero su aparición es escasa. Otra emoción que aparece de forma esporádica es la ira. Serían más si tomáramos en cuenta también las que los personajes perciben en otros, pero no podrían considerarse indicaciones de emociones en la escena, ya que no estaban incluidas en sus *partes* mientras los actores desconocieran el texto completo. Si bien Claudio expresa que Hamlet se encuentra en un estado melancólico: “There’s something in his soul / O’er which his melancholy sits on brood.” (*Ham.* 3.1.161-162), Hamlet no describe sus pesares de la misma manera. Más bien, el actor infiere su estado de ánimo a través de sus propios parlamentos. Los cambios en las emociones, las intenciones y las ideas se delineaban comúnmente a través de la prosodia o en las figuras retóricas (Palfrey y Stern 111). El uso de figuras retóricas y sintácticas creaban los mundos interno y externo para el personaje, así como el tempo. Por ejemplo, en el siguiente soliloquio, citado anteriormente:

HAMLET. Now I am alone.

Oh, what a rogue and peasant slave am I!
Is it not monstrous that this player here,
But in a fiction, in a dream of passion,
Could force his soul so to his own conceit
That from her working all his visage waned;
Tears in his eyes, distraction in his aspect,
A broken voice, and his whole function suiting
With forms to his conceit? And all for nothing!
For Hecuba?
What’s Hecuba to him, or he to her,

That he should weep for her? What would he do,
Had he the motive and that for passion
That I have?

(*Ham.* 2.2.468-481)

Hamlet comienza descalificándose y continúa con una pregunta retórica. La afirmación —el comentario sobre sí mismo— es corta y contundente, pero la pregunta que le sigue es descriptiva, detallada y explicativa, con una longitud de siete versos. Esto define dos momentos que requieren un ritmo distinto pues tienen una intención distinta. Continúa con una paradoja: todo por nada... por Hécuba. ¿Qué relación tiene el actor con Hécuba? Si le hubieran dado pie para representar las pasiones que Hamlet siente en esta escena, primero habría llorado y gritado, buscaría enloquecer a los culpables o confundir a la audiencia. Hamlet permanece impasible ante sus apremiantes circunstancias, pero un actor conoce el comportamiento que corresponde a cada emoción que el texto le dicta.

Aun en la dramaturgia contemporánea, la prosodia, el ritmo y las respiraciones son tan importantes como lo son los contenidos. Los textos de Samuel Beckett, Harold Pinter y David Mamet, por ejemplo, pierden sentido si no se toman en cuenta la musicalidad y el ritmo de los diálogos, compuestos generalmente por frases cortas que requieren respuestas inmediatas. Las pausas, el tema, el tamaño de los versos o de las oraciones, permiten al actor dividir los momentos del soliloquio. Al respecto, Palfrey y Stern escriben:

The playwright had to encode in the roll stylistic signs to direct and orientate his actors: among these are short lines, complete and incomplete pentameters, and shifts between prose, blank verse, and rhyme. All of these techniques to help the actor to pace and measure

the ‘units’ of his speech ... These are best thought as aids or adjuncts to rhetoric, and as prompts to confident movement and embodiment. (328-329)

Cuando Bottom se entera de que interpretará al personaje de Píramo frente a los duques de Atenas, les enseña a sus compañeros las maneras que tiene el *tipo* del amante para conmover al público: comienza mostrando las convenciones del tirano o del héroe, luego su pasión se transforma en ira, y concluye reconociendo que su representación fue excesiva, por lo que opta mejor por permitir que Quince continúe revisando el elenco que participa en la obra. De la misma manera, la expresión corporal del personaje probablemente requeriría cambiar de forma paulatinamente, ya que la acción debía acompañar a la palabra y viceversa.

La memorización y el estudio de los textos generalmente se llevaba a cabo individualmente, siendo una de las excepciones el periodo en el que los aprendices se entrenaban con actores veteranos.⁴⁷ El teatro estaba más orientado a la participación de cada actor que al desempeño del conjunto: “Actors in Shakespeare’s day were not primarily concerned with the story they were telling. Instead, they were looking inwards at their parts, determining what the emotions required by their roles were, and how best to manifest them using gesture and pronunciation” (Stern, *Making Shakespeare* 79). Los intérpretes se concentraban en comunicarle al público la historia y el estado emotivo de su personaje, por lo que construirlo era más importante que las interacciones entre dos o más individuos. Si bien es posible que estuvieran familiarizados con la trama gracias a las lecturas en voz alta, los parlamentos del resto de la compañía eran casi tan desconocidos para ellos como para la audiencia, y no se enteraban de los pormenores de la obra hasta las primeras funciones. Por otro lado, la mayoría de las escenas de Shakespeare están divididas en largos

⁴⁷ Astington desarrolla detalladamente la relación entre aprendices y maestros actores en el capítulo 3 del libro *Actors and Acting in Shakespeare’s Time* (76-107).

monólogos o en intercambios verbales entre dos individuos, lo que probablemente facilitaba su trabajo. La composición, la distribución y la comunicación es más compleja conforme más actores participan en el teatro. Esto deja abierta la pregunta sobre cómo manejaban el espacio en las escenas grupales.

Las obras de Shakespeare, como se puede ver, contenían una gran cantidad de información heterogénea que indicaba cómo el autor proponía que fueran interpretadas. Mucha de esta información se encuentra en las descripciones, el lenguaje y el ritmo de los parlamentos. Los actores y el dramaturgo compartían una serie de códigos comunes que habían aprendido desde la educación básica. Seguramente el actor aplicaba y materializaba aquello que estaba inscrito en el texto haciendo uso, en su interpretación, de sus conocimientos sobre retórica y oratoria, sobre las emociones de los personajes, y sobre los esquemas que los personajes *tipo* le ofrecían, entre otros. La creación del personaje era un proceso individual, pero este proceso tomaba el texto como guía, ya que dictaba la concreción específica de la obra. En el siguiente capítulo, se verá cómo estas costumbres y convenciones pudieron haberse puesto en práctica en el trabajo emotivo, vocal y kinésico de obras como *1 Henry VI*, *A Midsummer Night's Dream*, *Hamlet* y *The Tempest*, incluyendo tanto la gestualidad como ciertos traslados.

CAPÍTULO 4: LAS PRÁCTICAS ESCÉNICAS EN LOS TEXTOS DE WILLIAM SHAKESPEARE

Al analizar con minuciosidad el texto de *The Tempest*, incluyendo las acotaciones, pueden encontrarse al menos 480 comentarios que revelan qué debían hacer los actores o cómo presentar a los personajes a lo largo de la obra. Las indicaciones se refieren a las emociones que requerían proyectar en una circunstancia determinada; a ademanes o acciones, a veces claramente descritas y a veces implícitas como gestos indicativos o ilustrativos; a traslados en los que se alejan o acercan entre sí o se dirigen a algún lugar del escenario; y a la indumentaria, los objetos que se utilizan, los sonidos y la música que se escucha en momentos específicos, así como los lugares —ficticios o escénicos— a los que se refiere el texto. Esto significa que, aproximadamente cada cinco versos de *The Tempest* (el 20 % de las líneas), Shakespeare hace un nuevo señalamiento a partir del cual los actores podrían entender qué hacer para que el texto dramático cobrara vida. Las indicaciones llegan a ser tan evidentes como:

PROSPERO. Awake, dear heart, awake! Thou hast slept well.

Awake.

MIRANDA. The strangeness of your story, put

Heaviness in me.

PROSPERO. Shake it off. Come on;

We'll visit Caliban, my slave, who never

Yields us kind answer.

(*Tmp.* 1.2.305-308)

Estos versos incluyen simultáneamente referencias de ademán, trazo y estado de ánimo: “Dear heart”, es una indicación emotiva; “awake”, implica un gesto para que Próspero despierte a Miranda y, tal vez, un traslado; “your story, put heaviness in me”, se acompaña del movimiento que Miranda ejecutaría al despertarse; “Come on; we’ll visit Caliban”, involucra un traslado de los dos personajes hacia donde se encuentra Calibán; y “who never yields us kind answer”, se refiere al disgusto que Calibán les provoca. La palabra escrita no adquiriría (ni adquiere) sentido mientras no se transformara en una conducta performativa (Worthen, *Shakespeare and the Force* 9). Estos versos dictaban qué debía suceder con la voz, el cuerpo, el movimiento y el traslado de los actores, además de la indumentaria, los objetos, los sonidos que integrarían la obra, y los lugares, ficticios o en el espacio escénico, donde tendría lugar.

Un actor es capaz de inferir muchas de las acciones, los estados de ánimo, la forma en la que se mueve el personaje y algunos traslados a partir de cualquier texto dramático. Sin embargo, recordemos que una diferencia fundamental entre el teatro de la modernidad temprana y el de otras épocas y culturas es que, en aquél, no existía una figura similar al director para coordinar la representación: cada actor preparaba su rol de manera individual. Esto significa que no había ensayos conjuntos y no se contaba con un agente que les dictara a los actores cómo expresarse, cómo moverse en el escenario o hacia dónde trasladarse. Tampoco había decorados, y los objetos, la música y los vestuarios formaban parte del patrimonio de las compañías. Shakespeare, al igual que sus colaboradores, muy probablemente tomaba en consideración el espacio, los objetos, los vestuarios y la música con los que podía contar, así como la formación de los actores y las convenciones de los *tipos* de personajes para establecer, dentro de sus posibilidades como dramaturgo, cómo la obra se concretaría en el escenario. Incluso en parlamentos en los que las indicaciones son poco evidentes, Shakespeare parece haber establecido claves para que el actor

entendiera qué hacer y cómo interpretar al texto. En los subsecuentes cuatro versos de Calibán, por ejemplo, hay una sola indicación directa, pero tres claros cambios de inflexión:

CALIBAN. All the infections that the sun sucks up

From bogs, fens, flats, on Prosper fall, and make him

By inchmeal a disease!

(A noise of thunder heard)

His Spirits hear me,

And yet I needs must curse.

(Twp. 2.2.1-3)

Próspero ha ordenado a Calibán cortar y transportar leños, por lo que el esclavo ejecuta esta acción, pero al mismo tiempo maldice a su amo: los versos “All the infections that the sun sucks up / From bogs, fens, flats, on Prosper fall,” muestran que está enojado con Próspero. Se escucha un trueno que lo detiene, se atemoriza por haber maldecido a su amo, y baja la voz: “his Spirits hear me”. Sin embargo, su necesidad de maldecir a Próspero es más fuerte que su miedo y persiste: “And yet I needs must curse.”

La comprensión y la concreción del texto dramático llegan a ser extremadamente disímiles, dependiendo de quién lo interpreta. En los modelos del teatro contemporáneo, lo más frecuente es que el director se encargue de imprimir congruencia a los diversos significados contenidos en las palabras cuando se traducen, o se *transcodifican*, a los lenguajes aurales, visuales y kinésicos de la presentación: “The unity of the text across its proxemic, kinesic, scenic, linguistic, costumic and other discourse levels depends in large measure on the phenomenon of transcodification, whereby a given bit of semantic information can be translated from one system to another” (Elam 76).

El proceso de transcodificación difiere entre las diversas personas que participan en el evento teatral, sean estos los actores, los productores, los directores, los diseñadores, etc. Si bien puede presumirse que todos los involucrados imaginan el texto dramático al leerlo, esto no significa que lo imaginen de la misma manera. Lo que cada lector evoca visual y auditivamente varía según sus experiencias, su educación, su entorno social, su cultura, su ideología o sus gustos, aun cuando las discrepancias lleguen a ser muy pequeñas. Para ejemplificarlo, se presentan a continuación cuatro imágenes en las cuales Calibán, el personaje que Shakespeare escribió para que adquiriera forma, voz y movimiento a través de un actor, se retrata de maneras diferentes en dos pinturas y en tres puestas en escena (figuras 21, 22, 23 y 24).



Figura 21. Izquierda: Johann Heinrich Ramberg, “The Tempest II” (circa 1800), Universidad de Cornell, commons.wikimedia.org/wiki/File:Stephano,Trinculo_and_Caliban_dancing_from_The_Tempst_by_Johann_Heinrich_Ramberg.jpg#/media/File:Stephano,_Trinculo_and_Caliban_dancing_from_The_Tempest_by_Johann_Heinrich_Ramberg.jpg.
Figura 22. Derecha: Franz Marc, “Calibán” (1914), Kunstmuseum, Basilea; wikiart.org/en/franz-marc/caliban-from-shakespeare-s-the-tempest-1914



Figura 23. Izquierda: *The Tempest*, con Richard Burton como Calibán y Claire Bloom como Miranda, dirección de Robert Helpmann; London's Old Vic Theatre, 1954; gettyimages.com.mx/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/actor-richard-burton-is-unrecognisable-made-up-fotograf%C3%ADa-de-noticias/808915988



Figura 24. Derecha: *The Tempest*, dirección de Giorgio Strehler. Fotografía: Luigi Ciminaghi, 1983; theatre-odeon.eu/fr/1983-1984/spectacles/la-tempesta

En *The Tempest*, Próspero describe a Calibán como: “A freckled whelp, hag-born—not honored with / A human shape.” (*Tmp.* 1.2.283-284) Miranda lo llama salvaje, “A thing most brutish,” (*Tmp.* 1.2.356), y Trínculo alude a una criatura antropomórfica: “What have we here? A man or a fish ... A fish: he smells like a fish.” (*Tmp.* 2.2.24-25) Así también, se le señala como a un esclavo que, en más de una ocasión, es castigado por su señor. Al respecto, Michael Chemers escribe: “unlike Ariel, Trinculo, and Stephano, Caliban is not a servant, and this tinges his comic behavior with deadly malice. He is a slave, held against his will and forced into servitude” (24). Tal vez en el siglo XXI Calibán llega a despertar nuestra empatía por algunas injusticias que sufre, pero esto hubiera sido menos viable en el siglo XVII: “a slave has no contract, no rights, no privileges, and no expectation of betterment” (24). La diferencia entre estas percepciones, que cambian según la época, es una muestra de cómo nuestro entorno afecta tanto nuestra opinión como nuestra imaginación.

En la pintura de Johan Heinrich Ramberg, pintor e ilustrador de libros alemán (1763-1840), parece que el artista sigue principalmente la descripción de Trínculo, ya que retrata a Calibán como un monstruo de poca estatura, con barbas de fauno, escamas en la espalda, membranas en los brazos y una cresta de dragón. Ramberg escoge además mostrar uno de los momentos más cómicos del personaje: cuando baila con Esteban y Trínculo. Franz Marc (1880-1916), también alemán y cercano tanto a Kandinsky como a los pintores expresionistas, representa a Calibán a partir de los elementos geométricos que solía utilizar en su trabajo. La falta de realismo en el trabajo de Marc impide saber si la “deformidad” de Calibán en el cuadro es producto de la estética del pintor o de la descripción del personaje en la obra. Según Jean Marey Carey, el retrato que hace Marc de Calibán se relaciona principalmente con la propia identificación que el pintor sentía por lo salvaje (emptymirrorbooks.com). Esto llevaría a pensar, por un lado, que Marc empatiza con Calibán, y por otro, que no necesariamente lo percibe como un monstruo. En la tercera imagen, Richard Burton representa a Calibán como un ente peludo y sucio, con reminiscencias de una criatura prehistórica. El director Marc Helpmann parece haber tomado en consideración principalmente cuán tosco y salvaje es, según la descripción de Miranda, con quien aparece en la fotografía. El opuesto sería quizás el Calibán del director Giorgio Strehler, interpretado por Piero Sammataro. Más que un monstruo deforme, este Calibán está moldeado como un aborigen, digno, triste, esclavizado por su amo europeo (Lamont 57). Próspero sería entonces un colonialista que llega a un lugar extraño a imponer sus costumbres.

Si bien todas las imágenes anteriores muestran a Calibán como una criatura semi-humana, a excepción de la de Strehler/Sammataro, cada uno de los creadores se acerca o se aleja más de Calibán el monstruo, el bruto, o el esclavo. También reflejan, de maneras distintas, si les inspira risa, empatía o lástima. Por otro lado, en las cuatro se utilizan elementos propios de cada una de

las épocas, la cultura, el estilo y las opiniones (políticas, sociales, personales) de quienes crean al personaje, lo que nos lleva a reflexionar en las múltiples posibles interpretaciones que puede adquirir sin transgredir el texto de Shakespeare.

La explicación anterior intenta mostrar el proceso de transcodificación entre los distintos colaboradores que participan en el escenario. ¿Cómo podría esto haber sucedido en el teatro de la modernidad temprana? En el capítulo 2 se mostraron imágenes distintas de Robin Goodfellow (figuras 9a y 9b) y de *Titus Andronicus* (figuras 10, 11 y 12), provenientes de la época, las cuales evocan al *hobgoblin* o a la obra de Shakespeare de formas distintas, con distintos detalles y en distintos contextos, según los artistas que las realizaron. En otras palabras, si bien tanto el personaje de Puck como la obra *Titus Andronicus* eran imaginados de formas similares en la Inglaterra de finales del siglo XVI y principios del XVII, cada uno de los artistas, al menos de los ilustradores de esas imágenes, les adjudica algunas características que difieren entre sí.



Figuras 25a y 25b. Izquierda: “A witch feeds her toads familiars” (1579). Derecha: “The Witches of Bottesford,” panfleto inglés (1619), historycollection.com/12-shocking-beliefs-from-the-malleus-maleficarum-the-witchfinders-guidebook/6

Otro ejemplo se observa en las figuras 25a y 25b: dos grabados de brujas que provienen de 1579 y 1619, respectivamente. En ambas imágenes, las brujas —que sirven de referentes para conocer cómo los ingleses podrían haberse imaginado a Sycorax en *The Tempest*, o a las brujas

en *Macbeth*— tienen jorobas, barbillas angulares y narices largas. No obstante, en el grabado de 1579, la nariz de la bruja tiene forma de gancho y las comisuras de los ojos caídas. Además, las capas, vestidos, delantales y tocados, así como los animales que las acompañan y el entorno en el cual se encuentran son distintos. En “The Witches of Bottesford” aparecen un perro, un gato y una rata en un exterior; en “A witch feeds her toads familiars” la bruja alimenta a unos sapos en el interior de su casa.

Recordemos que, según Cicerón, el buen orador debe imaginarse a la persona o al objeto sobre el que se expresa en un contexto específico para fijarlo en su memoria. Si los actores realizaban este ejercicio, es posible que, al igual que los ilustradores, evocaran a las brujas de *Macbeth*, a Calibán, a Sycorax o a Aaron, con ciertas características similares y otras distintas. También los actores pudieron haber imaginado los textos de maneras diversas, aunque fuera mínimamente, en función de sus propias experiencias, según el proceso de interpretación y transcodificación arriba mencionado. En el teatro moderno, el director instruye “to a considerable extent the choice of transmitters, the form that their signals take and the encoding of the messages” (Elam 33). Podría pensarse que las formas en las que Shakespeare conceptualiza tanto los estados emotivos como los entornos, en sus textos y a través de la palabra, también proporcionan al actor referentes y especificaciones para realizar un proceso análogo.

En el siguiente capítulo se analizan cuatro obras de Shakespeare tomando en cuenta tres sistemas de los cuales se sirve el teatro para contar una historia, emitir un discurso o comunicarse con el público, además de la palabra: las emociones, el gesto y el trazo. Estos parámetros pueden parecer reduccionistas; sin embargo, cada uno contiene algunos de los medios que utiliza este arte escénico para comunicar y causar impacto. Son también a los que solemos referirnos algunos directores para trabajar hoy día. Las emociones son, tal vez, lo más difícil de identificar en las

prácticas escénicas actuales. Empero, dado que estas se relacionan con elementos vocales, musicales, rítmicos y energéticos, según lo explican Cicerón y Quintiliano, se utilizan para señalar lo que en el argot teatral moderno llamamos objetivos, intenciones y/o acciones del personaje.⁴⁸ La manifestación de la obra a través de la expresividad corporal del actor se trabajaba junto con la verbal, pero el gesto y los ademanes también representaban la identidad que se le adjudicaba al personaje. El ejemplo más evidente son los personajes *tipo*. En el subcapítulo sobre trazo se explicará cómo podía haberse usado el espacio escénico en las obras de Shakespeare.

4.1 LA EXPRESIÓN DE EMOCIONES E INTENCIONES

INDICACIONES DE EMOCIONES EN *THE TEMPEST*

En el texto de *The Tempest*, hay unos 480 momentos en los que se apunta qué está sucediendo en el escenario; de estos, aproximadamente 200 se refieren a los estados de ánimo de los personajes en momentos específicos que, como el enojo de Calibán, son consecuencia de alguna emoción provocada por algún suceso o circunstancia. Las emociones, a su vez, llevan a los personajes a actuar de tal o cual manera. Si además se considera al personaje *tipo* que interpreta el actor, muchas de las emociones y conductas que se adoptaban estaban previamente establecidas.

Como se vio en el capítulo anterior, la expresión de las emociones y los rápidos cambios en los estados de ánimo eran algunos de los aspectos que más admiraba el público de la modernidad temprana en el trabajo actoral, por lo cual los autores inscribían estas transiciones en los textos. En los versos: “MIRANDA. Oh, I **have suffered** / With those that I saw suffer.” (*Tmp.* 1.2.5-6), “CALIBAN. The spirit **torments** me! Oh!” (*Tmp.* 2.2.60) y “FERDINAND. **Admired** Miranda!

⁴⁸ Más adelante veremos que Stanislavski es uno de los primeros directores que escribió sobre los objetivos del actor. Este concepto se ha incorporado a otros métodos de trabajo.

/ Indeed the top of **admiration**.” (*Tmp.* 3.1.38-39), el autor determina de forma explícita los sentimientos que debe interpretar el actor: Miranda sufre, Calibán está atormentado, Fernando admira. En otros parlamentos, los adjetivos que se utilizan para referirse a una situación o personaje aclaran sus sentimientos. Cuando Ariel notifica a Próspero qué fue lo que sucedió con el barco y su tripulación después de la tormenta, Próspero responde:

PROSPERO. My **brave** spirit!

Who was **so firm, so constant**, that this coil

Would not infect his reason?

(*Tmp.* 1.2.206-208)

Los elogios que Próspero le dirige a su sirviente —brave, firm, constant— denotan la alegría que le producen las acciones de Ariel. Por otro lado, cuando Ariel exige su libertad, Próspero lo describe de manera opuesta:

PROSPERO. Thou liest, **malignant thing!** Hast thou forgot

The foul witch Sycorax, who with age and envy

Was grown into a hoop? Hast thou forgot her?

(*Tmp.* 1.2.57-59)

El mismo Ariel, a quien describió primero como un valiente, en estas últimas líneas le parece un ser maligno y mentiroso, lo que denota que la petición provoca la ira de Próspero.

En *Hamlet*, los adjetivos que utiliza el rey Claudio para dirigirse a Rosencrantz, a Guildenstern, a la reina Gertrudis y a su situación reflejan su hipocresía, y cambios rápidos en la forma en la que expresa sus sentimientos ayudan a que se entienda la contradicción entre lo que les dice a los personajes y lo que siente “realmente”. En la escena 3.1, Polonio notifica a los reyes que Hamlet los ha invitado a la presentación de una obra de teatro. Claudio responde:

CLAUDIO. With all my heart, **and it doth much content me**

To hear him so inclined. Good gentlemen,
Give him a further edge, and drive his purpose on
To these delights.

(Ham. 3.1.24-27)

Aparentemente, al rey le complace la invitación. Simula que su buen humor prevalece al menos hasta que solicita a la reina, “Sweet Gertrude” (*Ham. 3.1.30*), que se retire. No obstante, en un aparte posterior expresa cómo y por qué considera un terrible pesar la situación que se avecina:

CLAUDIO. The harlot’s cheek, beautied with plas’ring art,
Is not more ugly to the thing that helps it
Than is my deed to my most painted word.
Oh, heavy burden!

(Ham. 3.1.50-53)

En este caso, el adjetivo que describe el pesar de Claudio está al final del parlamento; sin embargo, la imagen con la que empieza a hablar manifiesta que el rey se siente culpable: el rostro desagradable de una prostituta. En las palabras de Claudio, Shakespeare indica las pasiones que ha de representar el personaje y que el actor debe acompañar con tonos y movimientos acordes, así como también una imagen que se asocia con estos afectos.

Para entender cómo trabajaba el actor sobre las emociones del personaje, es necesario tomar en consideración los elementos con los que contaba para expresarse. Recordemos que, en general, a) cada uno ensayaba sus parlamentos de forma independiente; b) en algunos casos eran entrenados o acompañados por intérpretes veteranos, en particular los actores más jóvenes, como los que representaban personajes femeninos; y c) al menos en las primeras funciones, conocían

únicamente sus parlamentos y los *pies* a los cuales debían reaccionar. En el caso de versos como: “Oh, the cry did knock / Against my very heart! Poor souls, they perished.” (*Tmp.* 1.2.8-9) el actor que interpretaba a Miranda desconocía a ciencia cierta cómo se había hundido el barco, ya que su *parte* no contaba con la primera escena de la obra, pero sabía que la tormenta mortificaba a su personaje y que temía que su padre hubiera provocado el naufragio: “If by your art, my dearest father, you have / Put the wild waters in this roar, allay them.” (*Tmp.* 1.2.1-2) En casos como este, un adjetivo como “dearest” podría indicar que lo decía con cariño y suavidad; reflejando más una súplica que una orden o queja. Además de la emoción que debía imprimir, el actor que encarnaba a Miranda también contaba con una imagen vívida de lo que sucedía: el cielo era de un gris profundo, las olas se levantaban como montañas, el mar estaba bañado en fuego y, en medio de este cuadro terrorífico, un barco se había hecho trizas:

MIRANDA. The sky, it seems, would power down stinking pitch

But that the sea, mounting to th' welkin's cheek,

Dashes the fire out...

... a brave vessel—

Who had, no doubt, some noble creature in her—

Dashed all to pieces!

(*Tmp.* 1.2.3-8)

La descripción permitía al actor establecer el ambiente y el aspecto de la escena, al tiempo que conducía al público a recibir y quizá responder a ese ambiente y ese aspecto, aun si el escenario se encontraba vacío. Asimismo, como indica Cicerón, muy posiblemente el actor sabía que debía utilizar su “memoria artificial” para recordar y situar los objetos o eventos que mencionaba en un contexto específico. La imagen, que parece complacer a Próspero, provoca la angustia de su hija.

Shakespeare le indica al actor que Miranda sufre al ver un barco hundirse en medio de una tormenta porque se identifica con los ahogados, y el actor, si era bueno, no gesticulaba en exceso, ni gritaba, ni chillaba, sino que al expresarse evocaba la imagen y la sensación de impotencia que se experimenta frente a un grupo de personas que se ahogan.

En el caso de Miranda, de nuevo son adjetivos como “a **brave** vessel” o “**noble** creature” los que dan indicios de lo que se sugiere que imagine el intérprete. De manera similar, el actor contemporáneo requiere retratar mentalmente imágenes concretas de lo que el texto describe para que su voz y sus gestos puedan recrearlo. Si se habla, por ejemplo, de escenografía, y esta es naturalista, debe tener una imagen mental clara del lugar para que su conducta sea coherente con el espacio específico en el que se mueve. Si trabaja en un espacio primordialmente neutro, como el que utilizaba Shakespeare, debe darle especificidad a través de sus movimientos y su voz; para esto también requiere un retrato mental. Este difiere de individuo a individuo, o de personaje a personaje, como la tormenta con la que inicia *The Tempest*: para Próspero es una señal de triunfo, pero para Miranda es un evento doloroso.

Para ciertos enfoques de entrenamiento modernos, el actor debe visualizar los acontecimientos que relata, aun cuando estos no hayan sucedido en escena, para que su trabajo sea verosímil; por ejemplo, los antecedentes de la llegada de Próspero y Miranda a la isla. Anne Bogart, por ejemplo, afirma que un texto dramático adquiere vida solamente a través del detalle y la diferenciación: “Great artworks are differentiated. An exceptional painting is one in which, for example, colours are highly and visibly differentiated from one another, in which we see the differences in textures, shapes, spatial relationships. ... In the best theatre, moments are highly differentiated” (*A Director Prepares* 88). Cuando el actor no visualiza mentalmente el lugar de la ficción, su representación suele carecer de contenido y energía, ya que sin imágenes claras es

difícil distinguir un momento escénico de otro. Por otro lado, si el texto provee las imágenes tanto de lo que sucede en su interior como en el exterior, el actor obtiene herramientas para recrear y diferenciar circunstancias, lugares y emociones.

Los textos de autores como Harold Pinter y David Mamet carecen casi por completo de imágenes y descripciones. Ambos proveen pocos antecedentes sobre los personajes, las circunstancias de sus obras o el lugar en el que ocurre la acción, pero estos dramaturgos escriben y escribieron sus obras a sabiendas de que un director las escenificaría (ellos mismos u otra persona, dependiendo del caso),⁴⁹ y dejan en sus manos casi por completo la materialización escénica. El actor sigue en los ensayos la guía del director, quien, junto con él, con el resto del elenco, con los diseñadores, compositores, productores, etc. materializan la palabra escrita. Por otro lado, los actores reciben el texto completo y se presume que lo han leído antes del primer ensayo. En la modernidad temprana, los actores desconocían la mayoría de los parlamentos de sus colegas cuando memorizaban sus parlamentos. Entendían qué sucedía en las escenas en las que no participaban sólo en términos generales, gracias a la primera lectura –cuando la había– en la que se esbozaba la obra. Un actor nuevo o un *hireling* probablemente ignoraba las *partes* del resto de la compañía, por lo que no siempre conocía qué provocaba aquello que diría, aun si, gracias a su texto, podía identificar las emociones que debía representar. En *The Tempest*, el joven actor que representaba a Miranda probablemente ignoraba, al menos hasta la primera función, la manera en la que ella y Próspero habían sido traicionados y abandonados en la isla. Del total de textos de la escena, este actor sólo recibía en sus *partes* las líneas de su personaje y los *pies* que

⁴⁹ John Rusell Brown explica que dramaturgos como David Mamet, “become directors of their own work” (Edición Kindle). Sin embargo, otras personas también han dirigido su trabajo: Pinter estuvo a cargo de *Oleanna*, de Mamet, en Londres (1992). Por otro lado, muchas obras de Pinter, como *The Homecoming* (1965), *No Man’s Land* (1975) y *Betrayal* (1978), entre otras, fueron originalmente escenificadas por Peter Hall, que fue director artístico de la Royal Shakespeare Company y del National Theater (nationaltheatre.org.uk/blog/sir-peter-hall-1930-2017).

las antecedían. Así, una *parte* de Miranda tenía aproximadamente el siguiente aspecto (coloco entre paréntesis los *pies*, esto es, los textos de los otros actores):

(... now know further.)

MIRANDA. You have often

Begun to tell me what I am, but stopped

And left me to a bootless inquisition,

Concluding, “Stay: not yet.”

(... three years old.)

...

MIRANDA. O the heavens!

What foul play had we that we came from thence?

Or blessed was't we did?

(... blessedly help hither.)

MIRANDA. Oh, my heart bleeds

To think o'th' teen that I have turned you to,

Which is from my remembrance. Please you, farther.

(... thou attend me?)

MIRANDA. Sir, most heedfully.

(...Thou attend'st not.)

MIRANDA. O good Sir, I do.

(... Dost thou hear?)

MIRANDA. Your tale, sir, would cure deafness.

(*Temp.* 1.2.34-106)

Al leer versos como “Oh, my heart bleeds”, el actor sabría que Próspero le contaría algo doloroso, pero desconocería qué causaba esa tristeza y, por lo mismo, debía estar atento para averiguarlo. Tan necesaria era su atención que Shakespeare parece insistir en prevenirlo varias veces, a través de Próspero: “thou attend me?” es el *pie* para “Sir, most heedfully.” “Thou attend’st not?” es el *pie* para “O good Sir, I do.” y “Do’st thou hear?” es el *pie* para “Your tale, Sir, would cure deafness” (*Tmp.* 1.2.78-79, 87-88 y 105-106). Parecería que Próspero exige la atención de su hija y de su público con la misma vehemencia.

Por lo anterior, es posible afirmar que Shakespeare puntualizaba los momentos en los que el actor debía reflejar tristeza, duda y sorpresa a través del intercambio vivo de los versos. Si en las *partes* no se aclaraba qué provocaba las emociones del personaje, el actor debía estar alerta para conocer las causas. Quien representaba a Miranda requería escuchar a Próspero con igual o mayor atención que cualquier espectador. Si bien el actor habría o tendría que haber definido su trabajo escénico en ensayos individuales, probablemente también necesitaba cierta flexibilidad para reaccionar a lo que escuchaba y dejarse modificar por su interlocutor en escena. Algo similar debe haber sucedido cuando el actor que interpretaba a Miranda escuchaba que Calibán había intentado violarla. El actor/Miranda sabría que a su personaje le desagradaba el monstruo porque en sus textos declara: “Tis a villain Sir, I do not love to look on.” (*Tmp.* 1.2.309); también estaría consciente de que Calibán la había traicionado:

MIRANDA. I pitied thee,

Took pains to make thee speak, taught thee each hour

One thing or other.

(*Tmp.* 1.2.352-354)

y lo rechaza. Pero ¿cómo la traicionó? ¿qué hizo Calibán para ser despreciado? Próspero lo informa y Calibán lo secunda:

PROSPERO. ...thou didst seek to violate

The honor of my child.

CALIBAN. Oh ho, oh ho! Would't had been done!

Thou didst prevent me; I had peopled else

This isle with Calibans.

(*Temp.* 1.2.347-349)

El público escucharía primero que Calibán intentó abusar de Miranda y, posteriormente, que Miranda alguna vez sintió compasión por él y le enseñó su lenguaje. Sin embargo, las líneas en las cuáles Próspero y Calibán se refieren a la conducta del monstruo probablemente no se encontraban en la *parte* del actor/Miranda, por lo que algunos de los antecedentes de la relación entre ella y Calibán serían sorprendidos (al menos en la primera función). Escuchar por primera vez que Calibán había intentado violar a su personaje tal vez provocaría una reacción que el actor/Miranda no había preparado en los ensayos, ya que no contaba con la información. Lo anterior constituye un ejemplo de cómo Shakespeare circunscribía algunas líneas de trabajo, pero permitía también que los instintos del actor intervinieran en el momento de la función. El actor debía memorizar, estudiar y preparar sus *partes*, pero podía esperar que al presentarse ante el público surgieran sorpresas. Por otro lado, la reacción a la información desconocida no se producía con antelación en los ensayos, sino que sucedía de manera espontánea: quien interpretaba a Miranda respondería a la traición que sufrió Próspero o a las perversiones de Calibán como quien escucha esta historia por primera vez.

En las corrientes de entrenamiento actoral que derivaron de Stanislavski, el texto dramático suele analizarse tan detalladamente que, en ocasiones, las reacciones de los personajes se intelectualizan. Esto, en ocasiones, limita las posibilidades de que el actor reaccione instintivamente. Parecería que, cuanto más se desglose y se comprenda racionalmente el texto, tanto mejor será el resultado, pero este método también llega a restarle flexibilidad a los intérpretes, ya que les dificulta aproximarse al texto con el cuerpo o la voz, y puede reprimir sus impulsos instintivos. Al respecto, Peter Brook afirma: “working around a table gives to analysis, a mental act, a much greater importance than it gives to the tool of intuition. This tool is more subtle and goes much further than analysis. ... As soon as one approaches the difficult problem inherent in a play, one finds oneself confronted by the necessity of intuition and the necessity of thought” (*The Open Door* 90).

Anne Bogart expresa una opinión similar. Para ella, el teatro permite ordenar en un espacio pequeño el caos del mundo exterior y asir lo inexplicable a través de metáforas. No obstante, esto también implica penetrar terrenos desconocidos e integrarse al mismo caos que se busca ordenar (*A Director Prepares* 81-83). Lo que se define en una puesta en escena antes de dar una función pertenece al mundo del orden, pero lo que sucederá en cada función es inesperado y sorprendente. El intérprete debe estar alerta a cualquier cambio y a cualquier evento. Un actor entrenado en un espacio de acción rígido se paraliza en el momento en el que el orden creado se altera, pero uno que entra a escena sin conocer qué escuchará, sabe que lo preparado y ensayado se verá modificado por lo que desconoce, por lo impredecible. Plantearle a Miranda, por ejemplo, qué emoción debe reflejar, sin darle la información de qué es lo que la provoca —su rechazo a Calibán, su compasión a Próspero— conduce al actor que prepara el personaje a planearlo a detalle, con la conciencia de que los contenedores y los contenidos que establece se verán transformados.

LA MANIFESTACIÓN DE LAS EMOCIONES EN LOS PERSONAJES TIPO

En las primeras escenas de *The Tempest*, Miranda sufre constantemente, lo que, a la larga, se manifiesta como un rasgo de su tipología: llora por los marineros, se aferra a la ropa de su padre para defender a Fernando, le ayuda a cargar los leños porque se compadece del castigo que Próspero le imputó. No obstante, sus pesares se desvanecen cuando su amado accede a casarse con ella, esto es, cuando consigue su objetivo:

MIRANDA. At mine unworthiness, that dare not offer

What I desire to give, and much less take

What I shall die to want.

...

I am your wife, if you will marry me;

(*Tmp.* 3.1.78-83)

A partir de ese momento, Miranda vuelve a hablar apenas tres o cuatro veces más en la obra, salvo al final; entonces, manifiesta emociones opuestas a las que expresó en la mayoría de sus parlamentos anteriores:

MIRANDA. Oh, wonder!

How many goodly creatures are there here!

How beauteous mankind is! Oh, brave new world

That has such people in't!

(*Tmp.* 5.1.182-184)

El dolor de Miranda desaparece cuando canaliza su erotismo y le expresa su amor a Fernando. Miranda pertenece al modelo de doncella enamorada al que se refiere Bottom en *A Midsummer*

Night's Dream cuando Quince asigna los roles que representará cada miembro de la compañía. El personaje de Próspero, sin embargo, se construye de manera inversa. Sus emociones —ira, rencor, impaciencia— se manifiestan más como humores constantes que como consecuencias de situaciones específicas: cuando Miranda sufre por el barco hundido, Próspero le llama la atención: “Be collected. No more amazement.” (*Tmp.* 1.2.13); cuando Ariel pide su libertad, Próspero le recrimina todo lo que él mismo hizo por el pobre espíritu cuando la bruja Sycorax lo tenía encerrado en un árbol:

PROSPERO. ... Thou best know'st

What torment I did find thee in:

...

It was mine art,

When I arrived and heard thee, that made gape

The pine and let thee out.

(*Tmp.* 1.2.287-293)

A Fernando lo castiga en cuanto lo conoce:

PROSPERO. ... Thou dost here usurp

The name thou ow'st not, and hast put thyself

Upon this Island as a spy to win it

From me, the lord on't.

(*Tmp.* 1.2.452-454)

A Calibán le impone todos los dolores que un cuerpo puede soportar:

PROSPERO. If thou neglect'st, or dost unwillingly

What I command, I'll rack thee with old cramps,

Fill all thy bones with aches, make thee roar,
That beasts shall tremble at thy din.

(*Tmp.* 1.2.367-369)

De hecho, Próspero regaña o castiga a la mayoría de los personajes de *The Tempest*. El gran mago parece estar constantemente iracundo y manifiesta su enojo en más de una ocasión; se le percibe como un cascarrabias, en ciertos aspectos parecido al Pantalone de la comedia del arte: celoso de su hija, vengativo, regañón. Únicamente al final de la obra, cuando se arrepiente de haber buscado escarmentar a su hermano, se desvanece la nube negra que en muchas de las situaciones lo sigue por el escenario. Son las acciones reiterativamente rabiosas las que lo muestran como un hombre amargado: como si Shakespeare le indicara al actor “sigue el modelo como base hasta donde te sirva; este es el estereotipo a partir del cual construirás a tu personaje”. Próspero es un gran sabio, un gran lector, un gran mago; no obstante, también suele responder con irritación y cólera a los habitantes de la isla, lo que lo acerca al opositor, truncado, al que se refiere Northrop Frye en el artículo “The Myth of Spring”: “Central to the alazon group is the *senex iratus*⁵⁰ or heavy father, who with his rages and threats, his obsessions and his gullibility, seems closely related to some of the demonic characters of romance” (172). Estos dos rasgos que predominan en su personaje —ser un gran cascarrabias y a la vez un gran mago— permitirían construir un individuo complejo. El vicio cómico —la ira— se compensa con cualidades como la sabiduría. Los actores que preparaban los roles de Miranda y de Próspero, al momento de ensayar, podían tomar como guía tanto el *tipo* que representaban como las emociones con las que reaccionaban recurrentemente según sus textos. Pero estas últimas, los afectos que les provocaba cada situación y que los hacían

⁵⁰ El término *senex iratus* data de la comedia romana (Frye 178).

actuar de tal o cual manera, también variaban. Hay un temperamento que predomina, pero que no necesariamente se repite de manera infalible.

Próspero es uno de los tantos personajes que Shakespeare construye a partir de contradicciones. Hamlet, por ejemplo, suele comunicar la falta de sentido que le ve a la vida, su menosprecio hacia sí mismo y su estado melancólico, a través de soliloquios y sirviéndose del espectador como confesor. No obstante, generalmente responde con descaro y desenfado a Polonio, a Rosencrantz y a Guildenstern:

HAMLET. ...Will you play upon this pipe?

...

GUILDENSTERN. I know no touch of it, my lord.

HAMLET. It is as easy as lying. Govern these ventages with your fingers and thumb, give it breath with your mouth, and it will discourse most eloquent music. Look you, these are the stops.

GUILDENSTERN. But these cannot I command to any utterance of harmony. I have not the skill.

HAMLET. Why, look you now, how unworthy a thing you make of me: you would play upon me, you would seem to know my stops, you would pluck out the heart of my mystery, you would sound me from my lowest note to my compass, and there is much music, excellent voice in this little organ, yet cannot you make it speak. 'Sblood, do you think I am easier to be played on than a pipe?

(Ham. 3.2.324-343)

Hamlet comparte con Rosencrantz y con Guildenstern unas nueve escenas, en las que parece amalgamarse con los atributos cómicos de estos personajes. La risa que Rosencrantz, Guildenstern

y Polonio provocan se origina tanto en las insensateces de los tres personajes como en las respuestas y preguntas que Hamlet les plantea. El público, al ver cómo el príncipe finge locura frente a Polonio y evade las preguntas de sus falsos amigos, se vuelve cómplice del protagonista y participa en la obra compartiendo con Hamlet su verdadero sentir. Tal vez porque es un personaje trágico icónico, olvidamos que también es un personaje cómico. Shakespeare le indica al actor las emociones que ha de presentar en cada situación, y toma en consideración que de un instante a otro tales emociones podrían ser completamente opuestas. Esto deriva en personajes que adquieren personalidades más sofisticadas, que no se definen con una sola característica, como en las moralidades. Shakespeare probablemente trabajaba con las cualidades del actor para construir un personaje que pertenece a una tipología predeterminada, sin embargo, simultáneamente rompe ese molde con elementos que, quizá, parecerían incongruentes. Así, permite que se amplíen las formas interpretativas que el actor puede desarrollar. Para lograr esto, requiere entender que su personaje es paradójico y, por ende, tendrá que recurrir a diversas conductas, gestos y voces.

Además de reflejar diversos estados anímicos, los cambios de un estado al otro deben ser rápidos, sorprendidos; de otra manera, se interrumpe el ritmo del parlamento. Cuando rechaza a Ofelia, Hamlet le ordena que se retire a un convento (o, por efecto de un retruécano, a un burdel). Parece enojado, harto de ella, la cuestiona; empero, súbitamente se muestra deprimido, y se acusa a sí mismo de numerosos vicios, de modo que es él, no ella, el centro de la segunda sección del siguiente parlamento:

HAMLET. Get thee to a nunnery. Why wouldst thou be a
breeder of sinners? I am myself indifferent honest, but yet I
could accuse me of such things that it were better my mother

had not borne me. I am very proud, revengeful, ambitious,
with more offenses at my back than I have thoughts to put
them in, imagination to give them shape, or time to act them in.

(*Ham.* 3.1.119-124)

En las siguientes líneas, le ordena de nuevo que parta hacia un convento (o al burdel). Y de manera aparentemente gratuita, cambia de tema y pregunta por Polonio:

HAMLET. What should such fellows as I do crawling between earth
and heaven? We are arrant knaves —believe none of us. Go
thy ways to a nunnery. Where's your father?

(*Ham.* 3.1.125-127)

Diferenciar los distintos eventos con los que se construye el arco dramático es uno de los factores que proporciona mayor vitalidad a una obra, según vimos que mencionan Bogart y Brook. Para establecer un contraste entre estos momentos se requiere aceptar que las conductas y las emociones humanas son inconsistentes, en ocasiones contradictorias; que se modifican en un segundo si la situación cambia. Esto evita que la actuación se torne monótona. Más adelante, se verá también cómo Bertolt Brecht partió de este principio para construir una nueva propuesta escénica, ya que para él una de las funciones principales del teatro es representar las paradojas que existen en los humanos.

LAS EMOCIONES Y SU RELACIÓN CON LAS ACCIONES

Muchos de los afectos que sienten los personajes de *The Tempest* se conocen a través de lo que hacen. Tomando en cuenta que, según *La Poética* de Aristóteles, los personajes actúan a partir de sus decisiones, tendríamos un modelo de causa/consecuencia en el que una pasión provoca una

decisión y esa decisión provoca una acción. Según Cicerón, la acción se manifiesta en el tono de la voz y en los ademanes de un afecto (*El Orador* 33). Por otro lado, el decoro es la cualidad de saber imprimirle a las palabras la acción que les corresponde (37). Las acciones que el orador utiliza dependen de la respuesta o reacción que busca en su interlocutor. Estas acciones, que anteceden a los objetivos que persigue el orador, Cicerón las describe mediante verbos:

El orador ... ha de tratar de muchos modos una misma cosa, **detenerse** a veces en una misma sentencia, a veces **atenuarla**, otras **burlarse**, o **alejarse** algo del asunto, o **proponer** lo que va a decir, ... o **rectificar**, o **insistir** en lo que dijo, o **cerrar los argumentos**, o **interrogar** y responderse a sí mismo; ... o **prevenirse** con tiempo, ... **deliberar** con los que oyen ... o **describir** las costumbres y **remedar** las palabras de los hombres, ... o **apartar los ánimos** del objeto que se trata, **convirtiéndolo todo en hilaridad y risa**, o **anticiparse** a las objeciones que se le puedan hacer, ... o **contestar** a una interpelación, ... o **fingir** algún atrevimiento, o **enojarse**, o **reprender**, o **rogar**, o **suplicar**, o **jurar**, o **abandonar el propósito comenzado** (52-53).

En el caso de Cicerón, las causas o motivaciones —es decir, lo que respondería a la pregunta ¿por qué?— están implícitas en las acciones. La emoción determina la acción que ejecuta el personaje y, simultáneamente, su acción (o reacción) le permite al actor conocer el afecto que lo antecede. Hamlet, en concordancia con las enseñanzas de Cicerón, le pide al actor conducirse con decoro y, en función de su propio juicio, imprimir a las palabras, pasiones y acciones una forma convincente:

HAMLET. ... let your own discretion be your tutor. Suit the action to the word, the word to the action, with this special observance: that you o'erstep not the modesty of nature.

(*Ham.* 3.2.15-18)

En función a lo anterior, podríamos concluir que Shakespeare trabaja en una concatenación de palabras, emociones y acciones que se determinan entre sí. ¿Cómo funcionaría esto en *The Tempest*? La obra comienza cuando un barco está próximo a hundirse en una tormenta. Los marineros, asustados, intentan desesperadamente salvarse manipulando las velas y los amarres del barco. En medio de su labor, Gonzalo y Antonio, dos nobles, salen de sus camarotes y se entrometen en el trabajo de los marineros. El contra maestre les ruega que regresen a sus cabinas para que no mermen su trabajo: “I **pray** now keep below.” (*Tmp.* 1.1.10) Antonio y Gonzalo hacen caso omiso y, con cierta altanería, el primero le pregunta: “Where is the Master, Boatswain?” El contra maestre, exasperado, responde: “Do you not **hear** him? You **mar** our labour, / **Keep** your cabins: you do assist the storm!” (*Tmp.* 1.1.10-13) Esto es, su acción después de rogar es quejarse y echarlos, desesperado de que le estorben cuando las circunstancias son tan apremiantes. Gonzalo, queriendo atenuar el conflicto, solicita: “Nay, good, be patient.” (*Tmp.* 1.1.14), a lo que el contra maestre reacciona irónico y aún más colérico: “When the sea is. Hence! What cares these roarers for the name of king? To Cabin! Silence! Trouble us not,” (*Tmp.* 1.1.15-16) haciéndolos callar y ordenándoles que se retiren. Agreguemos a esto, además, que había efectos de sonido de tormenta, por lo cual el contra maestre probablemente no les hablaba a los nobles, sino que les gritaba.

En medio de la tormenta, el marinero, el noble y el rey corren el mismo riesgo de morir; su miedo a la muerte es igual y por un momento el contra maestre parece rebelarse contra Antonio y Gonzalo. De otra manera, les hablaría distinto. Gracias a la forma en la que se expresa, a través de las palabras que usa y lo que hace al decirlas —echarlos, callarlos, ordenarles— el actor sabría que, en esa escena, lo más importante para su personaje es salvar su vida, no la del rey. Al respecto, Stern señala: “Which ‘passion’ was being exhibited, and at what moment, was easily identifiable

in a part and so was seen to be one of the most important aspects of acting” (*Making Shakespeare* 79-80). Cicerón escribe que uno de los trabajos del orador consiste en interpretar apropiadamente cada emoción; también hay que considerar la velocidad y los cambios súbitos con los que debe transitarse de un afecto a otro, como explica Stern en citas mencionadas en el capítulo previo (81).

El modo en que se expresaban las ideas y las pasiones era tan importante como lo que expresaban (White 15), y la modulación, ritmo y volumen usados se definían en gran medida a partir de lo que hacían los personajes. Como ya se vio, si Calibán maldice es porque está enojado, y su enojo no es un enojo genérico, sino el resultado de una situación específica: debe realizar labores que lo exasperan, como cargar leños, si no quiere que Próspero lo azote y lo torture. Fernando le ofrece a Miranda coronarla reina de Nápoles porque su intención, en cuanto la conoce, es casarse con ella. Ariel intenta convencer a Próspero de que levante el encantamiento que ha aplicado sobre Alonso, Antonio, Sebastián y Gonzalo. Esto lo hace porque siente lástima por ellos:

ARIEL. Your charm so strongly works 'em

That if you now beheld them, your affections

Would become tender.

PROSPERO. Dost thou think so, spirit?

ARIEL. Mine would, sir, were I human.

(*Tmp.* 5.1.17-19)

Ariel logra su objetivo, y la empatía del espíritu para con los seres humanos despierta entonces la empatía del amo hacia los nobles, de los cuales buscaba vengarse. Las palabras de Ariel inspiran a Próspero a arrepentirse, sobreponerse a su naturaleza, romper con el molde del cascarrabias, y mostrar con palabras e imágenes paradójicas el dolor que implica cambiar de opinión, reconocerse

equivocado y renunciar a la causa por la que ha “organizado” toda la obra. Próspero finalmente decide perdonar a los náufragos y envía a Ariel a liberarlos; se resiste a su propia furia, actúa en pro de la virtud y supera su deseo de venganza. Por otro lado, el cambio súbito de sentimientos que plantea el texto es lo que permite al actor representar la manera en la que decide perdonar a su hermano y al rey:

PROSPERO. Hast thou, which art but air, a touch, a feeling
Of their afflictions, and shall not myself—
One of their kind, that relish all as sharply
Passion as they—be kindlier moved then thou art?
Though with their high wrongs I am struck to th’ quick,
Yet with my nobler reason ‘gainst my fury
Do I take part. The rarer action is
In virtue, than in vengeance. They being penitent,
The sole drift of my purpose doth extend
Not a frown further. Go, release them Ariel.
My Charms I’ll break, their senses I’ll restore,
And they shall be themselves.

(Tmp. 5.1.20-32)

Primeramente, Próspero **se cuestiona** cómo un espíritu siente más compasión y empatía por otros seres humanos que él mismo en su deseo de venganza. **Advierete** su error; comprende que debe abrazar sus sentimientos nobles y no su furia, a través de una afirmación. **Se apiada** de quienes lo traicionaron y **los perdona**. Si no se distinguen estos cuatro momentos, es decir, estas cuatro diferentes acciones que conforman el proceso que lleva a Próspero a renunciar al objetivo que ha

perseguido durante la obra, se puede caer fácilmente en la monotonía, o confundir las cuatro ideas. Diferenciarlos permite seguir un tren de pensamiento y pasar por estados de ánimo diferentes: la culpa que lo lleva a cuestionarse, la duda que lo lleva a apiadarse, y la compasión, que lo lleva finalmente a perdonar. Las emociones son causa y consecuencia de cada una de las acciones de Próspero.

Como ya se vio, el actor primeramente debía reconocer y diferenciar las pasiones o emociones de cada momento. Shakespeare las revelaba nombrándolas, estilizando el lenguaje, creando imágenes y generando acciones que daban a entender qué las provocaba. Podría presumirse que cada actor interpretaba las palabras a partir de un entrenamiento relativamente común, aplicando ciertas reglas de expresión, modulación, entonación y ritmo según el verso, la modalidad de discurso o la tipología del personaje, tal como lo plantea Cicerón. De las aptitudes del intérprete dependería seguir las reglas y las claves del texto, y su interpretación particular vendría de la fantasía y de las imágenes que creaba, las cuales también eran parte de su entrenamiento en las artes de la retórica y la oratoria. Como lo aclara Quintiliano: “El principal precepto para mover los afectos ... es que primero estemos movidos nosotros. Sería por cierto una ridiculez el aparentar llanto, ira e indignación en el semblante y que no pasase esto de botones adentro” (325). Para movernos es que apela a la *imaginativa*, como se vio en el capítulo anterior.

Las palabras de Quintiliano difieren poco de las que utiliza Stanislavski al escribir sobre el papel de la imaginación en la actuación: “la tarea del actor y de su técnica consiste en transformar la ficción de la obra en el acontecimiento artístico de la escena. En este proceso desempeña un importante papel [la] imaginación [del actor]” (*El trabajo... vivencia* 73). Para el director ruso, la imaginación del actor depende de las circunstancias dadas en la obra, del *si mágico*, y de la *memoria emocional*, que se analizan en el último capítulo. Por otro lado, podría considerarse que

Shakespeare da por sentado que se tomarán en cuenta las circunstancias del personaje —lo cual es parte del entrenamiento que recibían los actores en la retórica y en la oratoria— y plantea un camino distinto para estimular la fantasía tanto del actor como del público, ofreciéndoles una serie de descripciones, referentes y visualizaciones. Así, los actores podían evocar espacios, estados de ánimo, niveles energéticos y ademanes, para luego reinterpretarlos y expresarlos con su propia modulación y proyección.

Según Cicerón, la elocución se conforma tanto de la voz como del movimiento. El apoyo vocal genera una expresión corporal. De manera inversa, el ademán correcto da lugar a la emisión vocal apropiada, y así como cada tipo de discurso requiere formas distintas de utilizar los lenguajes paralingüísticos, los ademanes y la expresión facial, estos deben ser congruentes con el contenido y con la emisión vocal (*Ad C. Herennium* 201, 203 y 205). Quintiliano apunta que “el arreglo y decente compostura de los movimientos del cuerpo, que se llaman *aptitud*, es también necesaria, pues en ella estriba gran parte de la *pronunciación*” (50). Shakespeare lo sintetiza en *Hamlet*: “Suit the action to the word, the word to the action.” Habrá entonces que ver cómo manejaba Shakespeare la expresión corporal de sus actores, ya que los gestos, además de ser el medio para ejecutar las acciones, son otro de los factores que apoyan la expresión y diferenciación de las emociones, así como la correcta enunciación del discurso y sus entonaciones.

4.2 GESTOS Y ADEMANES

LAS INDICACIONES GESTUALES EN *THE TEMPEST*

Es difícil comprender el inicio de *The Tempest* sin dar más peso a lo que *hacen* los personajes que a lo que *dicen*. La fuerza del comienzo de la escena, la sensación de peligro, la evocación de estar

en un barco en altamar en medio de una tormenta, pierden sentido si las palabras no están acompañadas de una acción congruente con la situación:

MASTER. Boatswain!

BOATSWAIN. Here, Master. What cheer?

MASTER. Good, speak to th' mariners. Fall to't, yarely, or we

run ourselves aground. Bestir, bestir! *Exit.*

Enter MARINERS.

BOATSWAIN. Heigh my hearts! Cheerly, cheerly my hearts!

Yare, yare! Take in the topsail. Tend to th' Master's whistle.

[*to the storm*] Blow till thou burst thy wind, if room enough!

(*Tmp.* 1.1.1-7)

Los actores que proyectan a estos personajes deben correr a prisa por el barco, tratar de controlar las velas, el mástil y el timón, sacar agua de la cubierta u otras medidas que tomaría un grupo de marineros cuyo barco se está hundiendo.

Para escenificar la tormenta, las acotaciones indican que la obra comienza con un estruendo de rayos y truenos. El capitán y el contra maestre entran inmediatamente a escena, tratan de controlar el timón para no encallar y apuran a la tripulación a manipular las cuerdas y las velas del barco. Es probable que, en el siglo XVII, los actores entraran velozmente a escena ante el llamado del contra maestre, con la utilería necesaria para ejecutar las acciones que la escena exige, como velas o cuerdas: "Heigh my hearts! Cheerly, cheerly my hearts! / Yare, yare! Take in the topsail." (*Tmp.* 1.1.5-6) y "If you can command these elements to silence, and work the peace of the present, we will not hand a rope more." (*Tmp.* 1.1.19-20) Según Gwylim Jones, Shakespeare incluso muestra su conocimiento del lenguaje naval y de las acciones relacionadas con la

profesión más que otros autores, que tendían a utilizar un lenguaje metafórico o efectos sonoros para representar escenas en altamar (43).

Incluyendo las acciones en el texto que apuntan lo que los marineros deben realizar, *The Tempest* contiene al menos 26 acciones adicionales donde se define qué ejecutan los personajes como consecuencia de algo que sucedió, o bien deseando que algo suceda. Estas se enlistan en la siguiente tabla:

1	Miranda le quita la capa mágica a Próspero.	1.2.24-25
2	Miranda, Fernando y el rey de Nápoles lloran.	1.2.133-134, 432-433, 2.1.101-104
3	Miranda y los nobles se duermen.	1.2.186-187, 2.1.182-183 y 190-191
4	Miranda y los nobles despiertan.	1.2.305, 2.1.300-301
5	Próspero amenaza a Fernando levantando su báculo mágico.	1.2.470-472
6	Antonio y Sebastián desenvainan para atacar.	2.1.285-288, 299-300
7	Calibán se arroja al suelo para esconderse.	2.2.16-17
8	Trínculo se protege de la lluvia bajo el cuerpo de Calibán.	2.2.38-39
9	Esteban le da de beber a Calibán y los tres payasos beben.	2.2.76-80 y 120-150
10	Esteban tira de los pies de Calibán y de Trínculo.	2.2.96-98
11	Calibán se arrodilla ante Trínculo.	2.2.108-110, 3.2.143-144
12	Calibán besa los pies y lame los zapatos de Trínculo.	2.2.139-140, 143-144
13	Fernando recoge leños.	3.1.1
14	Fernando le propone matrimonio a Miranda.	3.1.89
15	Próspero y Fernando se dan la mano para hacer las paces.	3.2.1466
16	Los nobles se sientan a descansar.	3.3.1-4
17	Los nobles luchan con espadas contra el aire.	3.3.61-64
18	Miranda y Fernando celebran su boda acompañados de Próspero.	4.1.1-34
19	Fernando y Miranda se sientan a conversar.	3.1.128-31
20	Fernando y Miranda se juran amor eterno.	3.1.65-74

21	Los cómicos perciben un mal olor y se tapan la nariz.	4.1.198-200
22	Los cómicos se prueban el guardarropa de Próspero en la cueva.	4.1.220-241
23	Próspero desencanta a los nobles italianos.	5.1.34-87
24	Próspero abraza al rey de Nápoles y le da la bienvenida.	5.1.104-125
25	Los nobles y Próspero se reconcilian y se dan las manos.	5.1.2196-2199
26	Sebastián revisa a Calibán y se burla de él, Esteban y Trínculo.	5.1.267-268

Si consideramos que la obra dura las dos horas aproximadas que sugiere el texto, Shakespeare estaría puntualizando lo que efectúan los actores, sus ademanes y sus gestos (además de lo que se dice) en promedio cada cuatro minutos y medio; ello implica que indica los movimientos corporales, al menos, de una cuarta parte de la obra. Sin embargo, la densidad y la especificidad de estas indicaciones varía. Por ejemplo, las secuencias cómicas de los tres borrachos están apuntadas a detalle: Trínculo tira de los pies de Esteban y luego de Calibán, Esteban explora e investiga al monstruo, los dos marineros se prueban las vestimentas de Próspero. Por el contrario, Shakespeare prácticamente no describe qué hacen o cómo se mueven Próspero y Ariel.

Además de las acciones que ejecutan los personajes, hay otro tipo de indicaciones que se refieren a los ademanes que deben emplear. Al respecto, el neuropsicólogo Mark Solms explica que las acciones relacionadas con una intención y un objetivo son movimientos procesados y coordinados por sistemas neurológicos distintos a los que se activan con los movimientos que se usan para enfatizar alguna idea, palabra o afecto. Estos últimos, a diferencia de los movimientos ejecutivos, están coordinados por sistemas que procesan conceptos semánticos (150-152). Si bien Astington escribe que, en la época, “the term ‘action’ may primarily indicate bodily movement and gesture with the limbs” (*Actor and Acting* 21); las intenciones/acciones descritas anteriormente suceden simultáneamente, como describe Cicerón, y corresponden a los conceptos

de acciones y objetivos mediante los cuales Stanislavski propone al actor analizar un texto dramático. Para Stanislavski, la obra contiene un súper objetivo que se va construyendo a través de los pequeños objetivos que cada personaje persigue. Estos, concatenados, resultan en la totalidad de la acción dramática (*El trabajo... vivencia* 328, 332-336). Las acciones que ejecutan los actores para que sus personajes consigan sus objetivos se distinguen de los ademanes a los que se refiere Solms, que sustituyen o enfatizan palabras.

Shakespeare propone los dos tipos de movimientos corporales: los que se requieren para ejecutar una acción y los que se usan para enfatizar o sustituir el contenido verbal. Si bien todos ellos participan en la expresividad del actor, en los últimos están comprometidos no sólo las extremidades sino también otras partes del cuerpo, como el rostro, la dirección de la mirada, la espalda, los hombros, el cuello y la cabeza; todo lo que pueda ilustrar o indicar un lugar, una persona, un objeto o un verbo. Elam distingue los gestos semánticos —los movimientos que sustituyen o enfatizan una palabra o idea— en indicativos e ilustrativos (23). Los primeros funcionan cuando se señala un objeto, persona o lugar al cual se refiere el personaje: ese, este, aquí, él, ellas. Los segundos ilustran con ademanes las características físicas, sociales o utilitarias del objeto. Tanto los gestos indicativos como los ilustrativos están relacionados con las convenciones de las culturas a las que pertenecen. La forma que adquieren varía según el lugar, la época y el estilo de la obra aun cuando el contenido sea el mismo. En el teatro inglés de finales del siglo XVI y principios del XVII, el estilo grandilocuente de Edward Alleyn podía ser motivo de mofa: “As an actor Alleyn had been reputed as being loud in speech and flamboyant in his physical appearance, the kind of figure that Hamlet scorned for his strutting and bellowing” (Gurr, *Shakespeare’s Opposites* 21-22). Este estilo quizá era el que hubiera aprendido Polonio, cuando hace referencia al entrenamiento que recibió en la universidad:

HAMLET. You played
 once i' the university, you say?

POLONIUS. That did I, my lord, and was accounted a good actor.

HAMLET. What did you enact?

POLONIUS. I did enact Julius Caesar; I was kill'd i' the Capitol—
 Brutus killed me.

(*Ham.* 3.2.90-95)

Alleyn representaría el viejo estilo de actuación, de trazos gruesos y recargados. Richard Burbage, en cambio, encarnaría un trabajo actoral más sutil y refinado, como el que probablemente requerían las obras de Shakespeare (Astington, *Actors and Acting* 176). La crítica de 'stalking and roaring' en *Hamlet* es un comentario directo a la actuación de Alleyn (Gurr, *Shakespeare's Opposites* 22).

A partir del análisis de Elam sobre los gestos semánticos, se puede suponer que Shakespeare sugiere o indica a sus actores que realicen ciertos ademanes para señalar o ilustrar ideas y conceptos. Por ejemplo, cuando Bottom despierta de su sueño, piensa que su aventura con Hipólita no sucedió y que jamás tuvo la cabeza de un burro. Así se lo dice al público:

BOTTOM. Methought I was—there is no man can tell what. Methought I was—and
 methought I had— but man is but a patched fool if he will offer to say what methought
 I had.

(*MND* 4.1.204-207)

Las frases "methought I was— and methought I had—" quedan inconclusas, lo que sugiere que el faltante se representaba mediante un ademán y no con una palabra, ademán que ilustraría lo que Bottom pensaba que tenía: unas largas orejas, o el hocico o la cabeza completa de un asno. De ser

tal el caso, el gesto además funcionaría como una morcilla. Asimismo, cuando Próspero relata a Miranda cómo ambos llegaron a la isla, recuerda que entonces asumió el papel de maestro con su hija:

PROSPERO. **Here** in **this** island we arrived, and **here**

Have I, thy schoolmaster, made thee more profit

Than other princes can.

(*Temp.* 1.2.171-173)

En las palabras “in this island”, es muy posible que Próspero se refiriera al escenario, con una indicación gestual, ya que no había una isla y el público requería entender dónde estaba la isla, *esta* isla. Si se cambia el demostrativo *this* por el artículo *the* (Here in *the* island we arrived), el énfasis de Próspero disminuye, con lo que también disminuye la pasión, y se elimina la indicación de ademán, ya que no hay necesidad de aclarar cuál es *esta* isla. El determinativo demostrativo entonces subraya la importancia de la locación de la obra tres veces: con la indicación verbal del lugar (aquí) y del objeto (esta isla), y con el ademán que acompañaría las palabras. Elam explica que los gestos indicativos focalizan la atención del interlocutor (23). De tal modo, esos gestos establecen relaciones entre los personajes a través de pronombres personales, como yo, tú, él o ella; ubican la acción en el tiempo y en el espacio a través de adverbios como aquí y ahora; y ubican objetos en el espacio a través de pronombres demostrativos como este, ese o aquél (23).

Al igual que las emociones y su manifestación verbal, la expresividad corporal refleja tanto el *tipo* del personaje como sus reacciones a circunstancias específicas; ambos involucran principalmente movimientos de extremidades, cabeza y torso. Los afectos y las emociones, por otro lado, se denotan sobre todo con movimientos faciales. Aun así, no se puede decir que sólo

algunos de ellos participan; ya que la inmovilidad facial o corporal son también decodificadas por la audiencia, si se perciben dentro del marco espacial y temporal de la performatividad.

En cuanto a lo que se relaciona con la actitud del personaje,⁵¹ tanto el autor como el actor contaban con los esquemas preestablecidos que se exploraron en el capítulo anterior: la clase, oficio, género y edad; el *tipo*; y los patrones sociales de conducta. Por otro lado, lo que se manifestaba (y se manifiesta) corporalmente, según las circunstancias, son las emociones, intenciones y reacciones provocadas por un estímulo nuevo. Cuando Miranda y Próspero se encuentran con Fernando por primera vez, la cara de la chica expresa fascinación:

MIRANDA. I might call him
A thing divine, for nothing natural
I ever saw so noble.

(*Tmp.* 1.2.416-418)

Su reacción bien podría haberse identificado como amor, si esta emoción consistía una expresión facial y/o corporal predeterminada: “conventions such as love at first sight required an established way to convey them on stage” (Gurr, *The Shakespearean Stage* 102). Próspero, por el contrario, aparenta que le irrita el heredero de Nápoles, pero aclara mediante apartes al público y a Ariel que le place la atracción que parece nacer entre los jóvenes:

PROSPERO. It goes on I see,
As my soul prompts it. Spirit, fine spirit, I'll free thee
Within two days for this.

(*Tmp.* 1.2.418-419)

⁵¹ Según el *Diccionario del Teatro* de Patrice Pavis: “*Actitud* equivale a pose, manera voluntaria e involuntaria de estar, y a *postura*... La actitud es asimilada a menudo [como] un gesto *mantenido*” (31). La actitud se refiere a la forma corporal que adquiere un actor para representar a un personaje a lo largo de una obra.

La expresión facial y corporal de enojo cambia a una de satisfacción cuando Próspero le aclara al público: “It goes on I see / As my soul prompts it.” Entonces llama a Ariel con las buenas nuevas, ya que pronto lo liberará: “Spirit, fine spirit, I’ll free thee.” A su vez, los cambios de interlocutor implican un cambio de dirección corporal: de Miranda al público, y del público a Ariel. Este movimiento puede comprometer sólo la mirada o todo el cuerpo, pero es necesario que el actor indique que se dirige a tres puntos distintos.

Una vez aclarado que el enojo contra Fernando no es *real*, Próspero lo cuestiona nuevamente: “How? The best? / What wert thou if the King of Naples heard thee?” (*Tmp.* 1.2.429-430) y regaña a Miranda: “Speak not you for **him: he’s** a traitor.” (*Tmp.* 1.2.459) Además de un rostro mal encarado, *him/he* proponen un gesto con el cual Próspero señala a Fernando como traidor mientras se dirige a Miranda, y otro gesto para insultar a Fernando después de hablarle a su hija:

PROSPERO. Sea water shalt **thou** drink; **thy** food shall be

The fresh-brook mussels, withered roots, and husks

Wherein the acorn cradled. Follow!

(*Tmp.* 1.2.461-463)

Cuando Próspero remata con la palabra “*Follow!*” ordenándole a Fernando que lo siga, gira para ejecutar un falso mutis. La respuesta de Fernando es, entonces, contundente:

FERDINAND. No.

I will resist such entertainment till

Mine enemy has more power.

(*Tmp.* 1.2.463-465)

La palabra *No*, en el parlamento de Fernando, termina el verso que comenzó Próspero. Es la respuesta que da Fernando a la orden y, quizás, requiere del énfasis de un gesto que denote cómo se resiste a obedecer a Próspero. Acto seguido, Fernando intenta atacarlo, pero Próspero lo paraliza cuando el joven desenvaina su espada: “*He draws [his sword], and is charmed from moving.*” (*Tmp.* 1.2.464) La magia que Próspero manifiesta con su vara: “*Come from thy ward, For I can here disarm thee with this stick, / And make thy weapon drop.*” (*Tmp.* 1.2.470-471) sólo se materializa con el gesto que Shakespeare indica que debe presentar el enamorado, cuya parálisis, junto con las palabras del mago, resultan en un gracioso juego de dobles sentidos: la virilidad de Próspero, “[his] stick”, puede volver impotente a Fernando y eliminar cualquier posibilidad de que conquiste a Miranda, esto es “*make [his] weapon drop.*” Gracias al chiste, el público percibe, otra vez, que Próspero no habla en serio; sin embargo, la cara que debe mostrar a su hija y al enamorado es la de sentirse ofendido.

Al atestiguar el poder de encantamiento de su padre, Miranda muestra congoja tanto con la voz como con el rostro, pidiéndole que no juzgue a su amado sin conocerlo. Esto lo hace aferrándose al manto de Próspero, quien a su vez intenta librarse de ella:

MIRANDA. Beseech you Father.

PROSPERO. Hence! **Hang not on my garments.**

MIRANDA. Sir have pity. / I'll be his surety.

(*Tmp.* 1.2.634-637)

La respuesta de Próspero requiere entonces que aclare cuándo se dirige a Miranda y cuándo a Fernando. Después de callar a su hija:

PROSPERO. Silence! One word more

Shall make me chide **thee**, if not hate **thee**. What,

An advocate for an impostor? Hush!
Thou think'st there is no more such shapes as he,
Having seen but him and Caliban. Foolish wench,
To th' most of men, this is a Caliban,
And they to him are angels.

(Tmp. 1.2.474-479)

Próspero cambia de interlocutor y se dirige a Fernando:

PROSPERO. Come on, obey.
Thy nerves are in their infancy again,
And have no vigor in them.

(Tmp. 1.2.483-484)

La respuesta de Fernando aclara a quién le da la orden Próspero: "So they are." (1.2.485)

La mayoría de los versos anteriores contiene información gestual. El rostro manifiesta la emoción que siente el personaje en ese momento, al tiempo que el cuerpo ejecuta una acción, señala, o ilustra un concepto. Por su parte, el actor decide cómo interpretar la tipología del personaje y las acciones. La forma en que manifiesta sus afectos o ejecuta sus acciones puede haber estado determinada por convenciones preestablecidas, como la reverencia con la que se saludaba a los reyes, o la expresión que denotaba amor a primera vista. Sin embargo, también es factible que hubiera un gran rango de opciones, las cuales probablemente dependían de la interpretación de los actores. De cualquier modo, en ambos casos ellos requerían manifestar sus parlamentos con el cuerpo y el rostro para que las palabras cobraran sentido. Shakespeare los guiaba a través de un rico repertorio de indicaciones en los versos que involucraban movimientos de cuerpo, rostro, cabeza, extremidades y miradas.

EL GESTO EN *A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM*

De los aproximadamente 2,100 versos que incluye una edición estandarizada de *A Midsummer Night's Dream*, alrededor de 200 indican algún movimiento, sea este señalar, ilustrar o ejecutar una acción. Recordemos nuevamente las palabras de Worthen citadas en la introducción:

Plays become meaningful in the theatre through the disciplined application of conventionalized practices —acting, directing, scenography— that transform writing into something with performative force: performance behavior ... Theatre goes well beyond the force of mere speech, subjecting writing to the body, to labour, to the work of production.

(Shakespeare and the Force 9)

Las indicaciones gestuales en *A Midsummer Night's Dream* son mucho más frecuentes en las tramas de los jóvenes amantes y en la trama de la compañía de Bottom que en la historia de Oberón y Titania. En esta última, además, se señalan movimientos principalmente cuando Puck, Oberón y Titania interactúan con los jóvenes amantes o con Bottom, esto es, con las dos primeras tramas mencionadas.

Oberón y Titania aparecen en la obra por primera vez al comenzar el segundo acto, pero en ese encuentro hay apenas tres indicaciones gestuales. La primera tiene lugar cuando el hada reconoce a Puck:

FARIRY. Either **I** mistake your shape and making quite,

Or else **you are** that shrewd and knavish sprite

Called Robin Goodfellow. Are not **you he**

That frights the maidens of the villagery, ”

(MND 2.1.32-35)

La segunda, cuando Puck confirma quién es: “**Thou** speak’st aright; / **I am** that merry wanderer of the night.” (*MND* 2.1.43-44) En ambos momentos existe la posibilidad de que los actores utilicen gestos indicativos en *tú eres, tú tienes razón y yo soy*. Puck quizás usaría nuevamente un gesto ilustrativo para que las hadas abrieran paso a Oberón: “But **room**, Fairy: / **Here comes** Oberon.” (*MND* 2.1.58) Más adelante, cuando está por retirarse y ordena a su séquito que salga de escena, Titania podría ilustrar su orden o indicar hacia dónde debían salir: “Fairies, away! / We shall chide downright if I longer stay.” (*MND* 2.1.144-145)

El tema de la escena, es decir, el conflicto entre los reyes de las hadas se expresa principalmente a través de la poesía, no de indicaciones gestuales específicas. Por otro lado, los cuadros descritos por Oberón y Titania ofrecen una gran oportunidad para apoyarse en ademanes que ilustren cómo sus querellas han alterado el orden de la naturaleza, tanto para actores como para espectadores:

TITANIA. Therefore the winds, piping to us in vain,

As in revenge, have suck’d up from the sea

Contagious fogs which, falling in the land,

Hath every pelting river made so proud,

That they have overborne their Continents.

(*MND* 2.1.88-92)

La detallada descripción en la que se retratan ríos desbordados, sequías, pantanos, enfermedades, hambruna, etc. no incluye ninguna indicación gestual; sin embargo, cada paisaje está claramente diferenciado, como si fuera un montaje cinematográfico construido a partir de las palabras. Shakespeare parece dejar al albedrío de los actores la expresividad corporal que pueden aplicar para ilustrar cómo Titania y Oberón han puesto al mundo de cabeza. No es hasta que Titania sale

de escena con su séquito que reaparecen gestos y acciones específicas en los textos de Oberón y Puck, tales como verter las pócimas de amor y desamor en la reina y en los amantes:

Enter [ROBIN Goodfellow, the] puck.

OBERON. Hast thou the flower there? Welcome, wanderer.

ROBIN. Ay, there it is.

OBERON. I pray thee give it me.

(MND 2.1.246-249)

En cuanto a Titania, sus *partes* indican acciones específicas a partir de que despierta y se enamora de Bottom. Tales acciones las realiza principalmente su séquito y aclaran cómo se debe atender a Bottom:

TITANIA. Be kind and courteous to this gentleman.

Hop in his walks and gambol in his eyes;

Feed him with apricots and dewberries,

With purple grapes, green figs, and mulberries;

...

Nod to him, elves, and do him courtesies.

PEASEBLOSSOM. Hail, mortal!

COBWEB. Hail!

MOTH. Hail!

MUSTARDSEED. Hail!

(MND 3.1.146-160)

En la siguiente escena en la que aparecen Titania, Bottom y el séquito, Shakespeare orquesta tanto las acciones como la composición. En ella, las hadas acarician y miman al cómico, recostado en

el lecho de flores, mientras Titania lo seduce. Asimismo, el texto aclara la manera en que lo hacen: la reina le acaricia las orejas de burro y lo baña con pétalos de rosa mientras las hadas le cantan, le bailan y le llevan comida:

TITANIA. *[to Bottom]* Come, sit thee down upon this flowery bed,

While I thy amiable cheeks do coy,

And stick musk-roses in thy sleek smooth head,

And kiss thy fair large ears, my gentle joy.

BOTTOM. Where's Peaseblossom?

PEASEBLOSSOM. Ready.

BOTTOM. Scratch my head, Peaseblossom.

(*MND* 4.1.1-8)

Esta escena, una de las más icónicas de Shakespeare, ha sido representada pictóricamente en varias ocasiones. Los siguientes ejemplos, que datan de fechas y lugares distintos, ilustran tanto la propuesta del autor como algunas formas de interpretarla (figuras 26, 27 y 28).



Figura 26. Henry Fuseli, "Titania Awakes, Surrounded by Attendant Fairies" (1794), Kunsthhaus, Zurich, favourite-paintings.blogspot.com/2011/10/henry-fuseli-titania-awakes-surrounded.html



Figura 27. Edwin Landseer, "Scene from A Midsummer Night's Dream" (1848-1851), National Gallery of Victoria, Melbourne, ngv.vic.gov.au/edwin-landseer-scene-from-a-midsummer-nights-dream-titania-and-bottom-1848-51



Figura 28. Bottom, Titania y las hadas en *A Midsummer Night's Dream*, dirección de Peter Brook (1970). shakespeareandbeyond.folger.edu/2020/01/31/10-directors-on-shakespeare

En los tres casos, Titania abraza a Bottom mientras las hadas bailan y cantan a su alrededor. Sin embargo, en la pintura de Fuseli (figura 26), Titania se acerca a besarle rodeándolo con los brazos, Bottom es el foco del cuadro y se encuentra con las piernas y brazos doblados y entrelazados, mientras las hadas bailan al son de la mandolina. En el cuadro de Lanseer (figura 27), los cuerpos de los personajes se encuentran relajados, Titania reposa su cabeza sobre el hombro de Bottom, las referencias musicales están ausentes y la danza de las hadas es menos evidente. La figura 28 es una fotografía de la memorable puesta en escena de Peter Brook. En ella, Bottom está recostado sobre Titania, quien lo sostiene mientras conversan; además, las hadas que los rodean se

encuentran flotando en arneses. El contexto es un espacio blanco, y una enorme pluma roja denota el lecho de la reina. La primera imagen transmite erotismo y cierta resistencia por parte de Bottom, que se encuentra con el cuerpo cerrado; en la segunda, las dos figuras centrales reflejan un aire relajado; la tercera es una escena más festiva, con elementos circenses. Si bien la energía y tensión corporal difieren en las tres imágenes, las acciones y los gestos son relativamente similares, ya que aparentemente siguen las descripciones que indica el texto.

Lo que podría ser la idea de Shakespeare para concretar *A Midsummer Night's Dream*, al menos en lo que a las acciones se refiere, se manifiesta puntualmente en las escenas en las que intervienen los jóvenes amantes y los cómicos, ya que en sus líneas se indica lo que pide que ejecuten los actores. Revisemos, por ejemplo, la escena en la que Hermia y Helena pelean. Helena acusa a Hermia de confabularse con Lisandro y Demetrio para burlarse de ella como si fuera un títere: “Fie, fie, you counterfeit, you puppet, you!” (*MND* 3.2.288) Hermia enfurece por la ofensa de su amiga, lo cual aclara en un aparte al público. ¿Cómo se identifica el aparte y el cambio de dirección corporal del actor al público? Cuando Hermia se refiere a Helena y a Lisandro en tercera persona:

HERMIA. “Puppet”? Why so?— Ay, that way goes the game.

Now I perceive that **she** hath made compare
Between our statures; **she** hath urged her height,
And with **her** personage, **her** tall personage,
Her height, forsooth, she hath prevail'd with **him**.

(*MND* 3.2.289-294)

Después de acusarla, Hermia se dirige a Helena nuevamente, retándola a una pelea por haberle robado el amor de Lisandro. Abandona la tercera persona (*she*) para cambiar a la segunda persona (*you/thou*):

HERMIA. —And are **you** grown so high in his esteem

Because I am so dwarfish and so low?

How low am I, **thou** painted maypole? Speak!

How low am I? I am not yet so low

But that my nails can reach unto **thine** eyes.

(*MND* 3.2.294-298)

Hermia se prepara para golpear a Helena, pero esta la evade, tanto con el cuerpo como con un probable traslado, para esconderse atrás de Lisandro y de Demetrio. Hermia la ataca de nuevo cuando Helena se refiere por segunda vez a su corta estatura:

HELENA. **I pray you though you mock me, gentlemen,**

Let her not hurt me. I was never curst;

...

Let her not strike me. You perhaps may think

Because **she is something lower than myself**

That I can match her.

HERMIA. “Lower”? Hark, again!

(*MND* 3.2.299-305)

Helena le suplica que la deje ir, pero Hermia le corta el paso:

HELENA. And now, so **you will let me quiet go,**

To Athens will I bear my folly back,

And follow you no farther. Let me go.

You see how simple and how fond I am.

HERMIA. Why, get you gone. Who is't that hinders you?

(MND 3.2.314-318)

La ataca una tercera vez cuando Hermia se refiere a su altura, también por tercera vez. En esta ocasión, quien detiene a Hermia es Lisandro:

HELENA. And though she be but little, she is fierce.

HERMIA. "Little" again? Nothing but "low" and "little"?

Why will you suffer her to flout me thus?

Let me come to her.

LYSANDER. Get you gone, you dwarf,

You minimus, of hindring knot-grass made,

You bead, you acorn.

(MND 3.2.325-329)

Tal vez, al leer estos versos por primera vez, se da por sentado lo que el actor ejecuta sin que se tome plena conciencia de que son instrucciones escénicas tácitas, pero esto sucede únicamente si se concibe al texto como literatura y no como objeto de representación. Al leer sus líneas, el actor asimila la información como lo que debe hacer, ya que representarlo no consiste en citar al texto, sino en encarnarlo a través de su conducta. El texto es teatro únicamente cuando se transforma en acción; cuando se miente, se ordena, se ruega o se seduce, verbos que se manifiestan a través de las entonaciones, los gestos y los movimientos: "Performance in the theatre is not the citation of texts, but the incarnation of texts as behavior" (Worthen, *Shakespeare and the Force* 58).

Si los parlamentos anteriores se analizan separando las *partes* de cada personaje, también se verá que las acciones más claras le corresponden a Hermia, quien comienza el *slapstick* de la escena. Hermia se dispone a sacarle los ojos a Helena, Helena la detiene dos veces, pero Hermia intenta golpearla nuevamente. Esto se observa en el siguiente fragmento que presenta una posible versión de su *parte*. En este caso, los paréntesis incluyen los *pies* de Hermia:

HERMIA. How low am I, thou painted maypole? Speak!

How low am I? **I am not yet so low**

But that my nails can reach unto thine eyes.

(... I can match her.)

HERMIA. “Lower”? **Hark, again!**

(... fond I am.)

HERMIA. **Why, get you gone. Who is't that hinders you?**

(... leave here behind.)

HERMIA. What, with Lysander?

(... she is fierce.)

HERMIA. **“Little” again? Nothing but “low” and “little”?**

Why will you suffer her to flout me thus?

Let me come to her.

(*MND* 3.2.296-327)

A partir del enunciado “my nails can reach unto thine eyes”, el actor que interpretaba a Helena podía inferir que Hermia la atacaría y que ella buscaría ayuda:

HELENA. Fie, fie, you counterfeit, you puppet, you.

(... unto thine eyes.)

HELENA. **I pray you though you mock me, gentlemen,**

Let her not hurt me; I was never curst:

(*MND* 3.2.289-300)

El actor/Helena debía reaccionar a los estímulos que el actor/Hermia le proporcionaba. El primer ataque podría no llegar de sorpresa, ya que el *pie* de la línea de Hermia, ““Lower?’ Hark, again!”, funciona también como *pie* para que Helena responda “Good Hermia, do not be so bitter with me.” La persecución, en cambio, era inesperada, ya que la línea “Let me come to her” es el *pie* para que el actor/Lisandro intervenga diciendo “Get you gone, you dwarf.” Algo similar sucedería con los actores que representaban a Demetrio y Lisandro, ya que sus parlamentos carecían de indicaciones o *pies* que les permitieran saber que Helena los utilizaría como escudo para protegerse de Hermia.

Se puede entonces pensar que, si no como regla, al menos en gran medida los intérpretes del teatro inglés de la modernidad temprana trabajaban en función de las propuestas de sus compañeros y de los estímulos que recibían: si me golpean, esquivo; si me mueven, me traslado. Bajo el principio que regía las costumbres de la época, probablemente requerían estar dispuestos y alertas a reaccionar tanto a los estímulos verbales del resto del elenco como a sus acciones, ademanes y movimientos; ambos desconocidos para ellos, al menos en un principio. De ser así, esto incitaría a un estado lúdico en el que el histrión, como en un juego deportivo, estaría parcialmente preparado y parcialmente sujeto a las sorpresas e improvisaciones del resto del elenco y del público: los jugadores de fútbol o de baloncesto, por ejemplo, planean estrategias cuando entrenan que modifican en un partido según los movimientos de sus oponentes; quizás el actor de la modernidad temprana “diseñaba” su representación en ensayos individuales y llegaba al escenario listo para adaptarse a la estrategia de sus compañeros.

EL GESTO EN LA COMEDIA Y EL GESTO EN LA TRAGEDIA

Cuanto más cómicas son las tramas y las escenas de *The Tempest* y de *A Midsummer Night's Dream* más parece Shakespeare acotar las acciones de los personajes. Lo mismo podría decirse en relación con la comedia y la tragedia. La primera parece requerir de más especificaciones corporales y técnicas que la segunda. En *Hamlet*, son menos los movimientos que se refieren a acciones, como abrir una carta, desenvainar una espada, luchar o beber vino envenenado. La mayoría de las indicaciones requieren ejecutar ademanes formales, como saludos, despedidas, reverencias, agradecimientos, o cambios de interlocutor. Por ejemplo, Claudio se dirige a Laertes y a Hamlet en la segunda escena:

CLAUDIUS. Take thy fair hour, Laertes; time be thine

And thy best graces spend it at thy will.

But now, my cousin Hamlet, and my son—

(*Ham.* 1.2.62-64)

Claudio debía expresar, de alguna forma, que se dirigía a uno y luego al otro, por lo que podría haber utilizado un ademán señalando a *este* o a *aquél*. Además de indicar con la mano, o cambiar la dirección de la cabeza, o al menos de la mirada, para señalar quien era su nuevo interlocutor, es posible que hablara de manera distinta con Laertes, hijo de Polonio, que con Hamlet, hijo de su esposa y heredero al trono, quien muestra inconformidad con su matrimonio.

Después de que Hamlet mata a Polonio, Gertrudis advierte que algo extraño le sucede a su hijo al momento que entra el fantasma y Hamlet cambia de interlocutor:

HAMLET. A king of shreds and patches—

Enter GHOST.

Save me and hover o're me with your wings,

You heavenly guards! —What would your gracious figure?

QUEEN. Alas, he's mad.

(Ham. 3.4.102-105)

El fantasma entra a escena e interrumpe a Hamlet en “a King of shreds and patches—”. Aparentemente, es en ese momento de la frase que Hamlet percibe al fantasma, ya que deja de dirigirse a Gertrudis y exclama: “Save me and hover o’re me with your wings, / You heavenly guards!” Hamlet cambia de interlocutor cuando pregunta al fantasma “What would you gracious figure?” Gertrudis debe entonces percibir algún gesto o reacción extraña en Hamlet —un cambio en la dirección de la mirada, en la dirección de la cabeza, en la expresión facial, u otro movimiento— que la lleva a concluir: “Alas, he’s mad.” Ella ignora qué es lo que altera a su hijo, quien parece hablarle al vacío:

QUEEN. Alas, how is't with you
That you do bend your eye on vacancy
And with th'incorporal air do hold discourse?

(Ham. 3.4.115-117)

La ironía dramática es que el público percibe la presencia del fantasma y escucha lo que este personaje le dice a Hamlet:

GHOST. Do not forget. This visitation
Is but to whet thy almost blunted purpose.
...
Speak to her, Hamlet.

(Ham. 3.4.109-114)

Quintiliano plantea que la relación entre un hijo y un padre, un marido y una esposa o un maestro y un alumno son distintas, por lo que requieren de lenguajes y de expresiones vocales y corporales particulares (322). Al dirigirse a más de un interlocutor en el mismo parlamento, Shakespeare podría provocar que el actor modificara tanto los gestos como la forma del discurso, lo que daría a los versos direcciones y musicalidades diversas. Si imaginamos al lenguaje como un proyectil que debe llegar a un lugar específico —el cual sería el individuo a quien se dirigen las palabras—, un cambio de interlocutor implica entonces un cambio de vector y requiere, por tanto, una corporalidad, una energía y una voz distintas: a partir de la relación que existe entre los personajes, se modificarían las inflexiones, la tesitura, el tempo, la energía gestual, etc. Esto refleja cambios súbitos en los estados emotivos.

Exceptuando los saludos y las variaciones según el interlocutor —que serían clasificados como gestos indicativos— las acciones que Shakespeare especifica a los actores en *Hamlet* son menos recurrentes que en *A Midsummer Night's Dream* y en *The Tempest*. Esto sucede particularmente en los soliloquios. En *Hamlet*, por ejemplo, los cuatro soliloquios del príncipe (escenas 1.2, 1.3, 2.3, 3.1), así como el de Claudio (escena 3.2), carecen de ademanes evidentes que se *deban* ejecutar, aun cuando algunos versos podrían sugerir ciertos movimientos como mirar al cielo o arrodillarse, tal cual lo apuntan las palabras de Claudio cuando intenta rezar sin éxito: “Pray can I not: / Though inclination be as sharp as will.” (*Ham.* 3.3.38-39) Parecería que, en ellos, la expresividad corporal depende principalmente de los actores: de su formación, de su experiencia o de su imaginación. Al no interferir en qué harán o cómo se moverán, Shakespeare permite que lo decidan quienes interpretan a los personajes.

Por otro lado, esto podría sugerir que el peso teatral en la tragedia se concentraba en las pasiones, reflejadas por las palabras; en la comedia, en acciones que requerían de un trabajo

primordialmente corporal. De ser así, podríamos reconocer otra diferenciación entre las prácticas escénicas de una comedia y de una tragedia en el teatro de la modernidad temprana, pues la primera tal vez necesitaba de más claridad mecánica y más precisión en los movimientos. La segunda dependería, sobre todo, de la interpretación de las emociones según la perspectiva (consciente o inconsciente) de cada histrión. Inclusive en *The Tempest*, como ya se dijo, Próspero —el personaje menos cómico de la obra— es quien tiene menos indicaciones gestuales.

LOS ADEMANES EN *THE MOUSETRAP*

Hamlet presenta ante el rey Claudio una obra que comienza con una escena muda a la usanza de las primeras representaciones del teatro de la modernidad temprana. Para que los actores puedan contar esta historia, Shakespeare mezcla una serie de acciones, movimientos y emociones. Estos, por un lado, apuntan hacia ciertas acciones y gestos que parecen haber estado previamente codificados, y, por otro lado, prescinden de la interpretación vocal.

La “escena muda” al inicio de la presentación de *The Mousetrap*, comienza con la entrada de la pareja real, que se comporta “cariñosamente”. La reina abraza al rey: “*Enter a [PLAYER] KING and a [PLAYER] QUEEN, the QUEEN embracing him.*” (*Ham.* 3.2.122) Ella se arrodilla y hace una promesa solemne: “*She kneels, and makes show of protestation unto him,*” (*Ham.* 3.2.122) Podría inferirse que arrodillarse denotaba una declaración, promesa o súplica. Miranda, por ejemplo, la usa para suplicar a Próspero que se apiade de Fernando. Stern escribe que este gesto es una muestra de humildad, aun cuando argumenta que las palabras “*makes show*” implican que las emociones de la reina son falsas (“*The Dumbshow in Hamlet*” 8).

El rey coloca su cabeza en el hombro de la reina: “*He takes her up and declines his head upon her neck*” (*Ham.* 3.2.122). Esto, según el análisis de Stern, también se refiere a cómo Hamlet

imagina a Claudio y a su madre en la intimidad, más que a un gesto preestablecido (“The Dumbshow in Hamlet” 7):

HAMLET. Let the bloat King tempt you again to bed,
Pinch wanton on your cheek, call you his mouse,
And let him for a pair of reechy kisses,
Or padling in your neck with his damned fingers,
Make you to ravel all this matter out
That I essentially am not in madness
But made in craft.

(*Ham.* 3.4.183-189)

La reina posteriormente acuesta al rey en un lecho de flores: “*lays him down upon a bank of flowers.*” (*Ham.* 3.2.122) Espera a que el rey se duerma y sale: “*she, seeing him asleep, leaves him.*” (*Ham.* 3.2.122) Entonces un tercer personaje entra a escena, toma la corona del rey, la besa, y vierte veneno en el oído del monarca: “*Anon comes in another man, takes off his crown, kisses it, pours poison in the sleeper’s ears, and leaves him.*” (*Ham.* 3.2.122) ¿Cómo podía saber el público que era veneno? El gesto podría estar predeterminado como un envenenamiento, o bien algún otro ademán lo denotaba: el envenenador expresaba maldad, el rey gesticulaba con dolor o cambiaba de postura, etc.

Cuando la reina encuentra al rey muerto ejecuta un gesto que muestra gran desesperación: “*The Queen returns, finds the KING dead, makes passionate action.*” (3.2.122) Esto se entiende como su reacción a la muerte de su esposo: un movimiento vehemente, como el que podría ejecutar un mal actor (Stern, “The Dumbshow in Hamlet” 7); la misma clase de histrión que, según Hamlet, “*tear[s] a / passion to tatters, to very rags, to split the eares of the / groundlings.*”

(*Ham.* 3.2.8-10) El envenenador regresa a consolar a la reina, pero la acción es también una simulación: “*seeming to condole with her.*” (*Ham.* 3.2.122) Corteja a la reina dándole regalos; ella los rechaza, mostrándose reacia e indispuesta, pero finalmente acepta su amor, lo que puede significar que acepta sus regalos, lo abraza, o ambas.

Cuando Shakespeare indica en este fragmento que los personajes aman, prometen, se apasionan, consuelan o simulan, es tal vez porque estas acciones, que están relacionadas con emociones específicas, eran claras tanto para los actores como para el público, y podían haber estado predeterminadas culturalmente. Si lo comparamos con manifestaciones similares hoy día, gestos como hacer un círculo con el dedo pulgar y el índice para indicar que algo “está perfecto”, o llevarse el índice a los labios para pedir silencio, también están predeterminados.

El gesto adquiere un valor simbólico si se toma en consideración que personajes como Calibán o Ricardo III eran identificados por el público con los Vicios del teatro medieval, a partir de su actitud, entre otros factores. Los personajes de los Vicios solían ser atractivos tanto por sus morcillas como por el trabajo físico que realizaban. El personaje de Ambidexter, de la obra *Cambises*, de Tomas Preston (1560), sería un ejemplo de cómo “[the] coarse slapstick comedy” (Ribner 57), “buffoonery and horseplay” (58), de la tradición popular medieval, se introduce en los escenarios de Inglaterra poco tiempo antes de que se abrieran las salas comerciales. Las características de Calibán y de Ricardo III reflejan cómo se fortalece la yuxtaposición de los nuevos valores de la cultura humanista con las costumbres populares en el teatro de Shakespeare, ya que al tiempo que forman parte de textos que apelan a los valores de la modestia, la discreción y la buena conducta, requieren que los interpreten actores con habilidades histriónicas particulares, relacionadas con su capacidad de deformar con el cuerpo la bajeza que muestran con sus palabras y acciones.

Weimann afirma que esto se relaciona principalmente con: “a hybrid practice of staging that, for its reference and function, encompassed both standards of Renaissance rhetoric and poetics *and* a continuously viable tradition of common playing, jesting, and display” (79). Tanto en Calibán y en Ricardo III como en otros personajes similares de Shakespeare —Yago, Aaron, Edmundo, las brujas de Macbeth (88)— la interacción entre viejas y nuevas prácticas escénicas, puede resultar en una nueva forma: “the character’s apartness, isolation, or simply an uncommon degree of social, moral, physical, spatial or ethnic difference” (88). La deformidad de Ricardo III, que “profoundly disturbs the ‘fair proportion’ of Renaissance form” (89), se manifiesta en la historia del personaje, en su lenguaje y en una forma de representar, característica del teatro popular, en la cual el trabajo gestual —la joroba, por ejemplo— es necesario para encarnar al personaje. Ricardo III reconoce su propia capacidad para actuar y para entretener, como personaje y como actor (91), mostrando con el cuerpo su calidad moral, aun cuando es rey: “Whatever degree of moral or mannered “deformity” these strong figurations have, is (re) presented on the site of an invisible threshold between the imaginary world of the play and the common world of its production and consumption” (93).

4.3 EL TRAZO Y LA COMPOSICIÓN

Los movimientos que los actores realizan en escena son gestuales o de traslado. Los primeros implican cambios en la postura y en la expresión facial. Los segundos son movimientos corporales con los cuales se modifican las relaciones espaciales entre actores, entre actores y objetos, en el espacio escénico, o entre actores y espectadores. Pueden denotar cambios en las relaciones entre dos o varios personajes, mostrar sus objetivos, ilustrar atracción o rechazo o indicar complicidad con el público, como en los apartes. Los traslados se realizan también por cuestiones puramente

prácticas, como mejorar la visibilidad de la audiencia o permitir una mejor distribución de los actores en el espacio escénico.

A pesar de que el trazo es uno de los elementos a los que más importancia se da en las puestas en escena modernas y contemporáneas (Elam 59), no recibió gran atención en Europa hasta finales del siglo XIX. Tanto en el teatro neoclásico como en el romántico, que se presentaban en escenarios a la italiana, los actores se situaban en una línea paralela al público, distribuidos a lo ancho del escenario.⁵² La relación entre los actores y el espacio fue una de las preocupaciones centrales de directores como Antoine, Craig, Appia y Saxe Meiningen, que desdeñaban la falta de lógica en el espacio y consideraban la composición en escena como una de las manifestaciones de la acción dramática.⁵³ Sin embargo, en el teatro de la modernidad temprana no había tiempo para detenerse a pensar detalladamente en la distribución espacial.

Stern explica que el trazo estaba a cargo del *book-keeper* o *prompter* —lo que en castellano podríamos identificar con el traspunte— quien “managed the entrances and exits, arranged the basic blocking on the stage, and saw to it that the timing was right during performance” (*Making Shakespeare* 88). Considero necesario complementar su afirmación con las investigaciones de William B. Long quien, después de analizar los contenidos y estructura de dieciocho libretos o *play-books* originales, plantea que los *book-keepers* alteraban poco las direcciones de escena propuestas por los dramaturgos: “nothing was done to the playwright’s directions unless the players found it to be necessary” (417). Long también encuentra que “the more experienced the professional playwright, the fewer ... directions he writes and the more of the enacting of his plays he leaves in what he assumes or knows to be the capable hands of the players” (417). Luego

⁵² Ver Brockett, páginas 233, 308 y 325.

⁵³ Para más detalles sobre la concepción del trazo en estos directores ver Appia 13; Gordon Craig 111 y 138. También en Cole y Krich Chinoy 86.

entonces, las direcciones de escena que están incluidas en los libros publicados estaban originalmente inscritas por los dramaturgos y dirigidas a los hacedores de teatro.

Según Stern, “there could have been up to four full texts called at various stages of the production” (*Documents of performance* 238), de los cuales el *play-book* existía como un libreto independiente (238). El *book-keeper* agregaba al *play-book* las anotaciones necesarias para “prevenir” a los actores (es decir, anticiparles que debían estar listos para salir a escena), indicar a los músicos sus pies, y asegurarse que estuviera preparada la utilería, además de dar línea a los actores cuando fuera necesario.⁵⁴ Las direcciones de trazo que podían estar planteadas como acotaciones, en los parlamentos, o en ambos, se relacionan con las facilidades y elementos con los que contaban la mayoría de los teatros (Ichikawa 26), y que se revisaron en el capítulo 2: las dos puertas laterales y el espacio central en *the frons*,⁵⁵ la trampilla, el balcón, *the heavens*, los telones y las columnas. Más adelante se verá que el trazo también podía haber dependido del lugar donde se hubiera colocado alguna pieza de utilería en el escenario. No obstante, como afirma Allan Dessen: “The evidence from drawings, documents, and archaeological excavations has revealed little about the interiors of such theaters and even less about what happened upon such stages” (40).

Varios autores han realizado conjeturas sobre la composición escénica, intentando establecer relaciones entre los textos de la época y su relación con la arquitectura de los teatros.⁵⁶ Por ejemplo, Gurr e Ichikawa plantean que posiblemente “the action took place front-stage to

⁵⁴ Long explica el formato y la organización de estos *play-books* en el capítulo “Precious Few”, del libro *A Companion to Shakespeare*, editado por David Scott Kastan (415-416).

⁵⁵ En este escrito se da por sentado que existían tres entradas, como proponen Gurr e Ichikawa, y como se reconstruyó The Globe en Londres.

⁵⁶ Ver Gurr e Ichikawa, *Staging in Shakespeare’s Theatres*, capítulos 4, 5 y 6. También en Ichikawa, *The Shakespearean Stage Space*, capítulos 2, 4 y 5; en Dessen, *Recovering Shakespeare’s Theatrical Vocabulary*, capítulo 8; y en Fitzpatrick, *Playwright, Space and Place in Early Modern Performance*.

allow the audience positioned on four sides of the stage to see and hear better” (78). Por otro lado, proponen que las escenas con muchos personajes se trabajaban a partir de un trazo estandarizado: “The companies, having so little time for rehearsal, must have blocked their crowd scenes in standard forms familiar to every player” (42), y que los personajes poco importantes solían mantenerse al fondo del escenario (84).

Stern ubica la trampilla en el centro del escenario (*Making Shakespeare* 25); este recurso, que como se dijo en el capítulo 2, tenía un valor simbólico relacionado con el infierno, también funcionaba como tumba “when characters needed to be buried on stage” (26). Podríamos imaginar entonces que tanto el entierro de Enrique V al comenzar *I Henry VI* como el de Ofelia en *Hamlet* (5.1.196-198), entre otros, tenían lugar en el centro del escenario.

A partir de diversas evidencias (entre ellas el dibujo de De Witt), Tim Fitzparick sostiene que las entradas laterales contaban con dos puertas suficientemente anchas como para permitir el paso de la utilería. En este sentido, difiere de una de las premisas planteada por Gurr, para quien los muebles entraban al escenario por la apertura central de *the frons*: “[My] text therefore does not support Gurr’s underlying assumption that narrow lateral doors needed to be complemented by a central, wider discovery space fitted with two doors” (Fitzpatrick. Edición Kindle).

Las situaciones y acotaciones indican, en ocasiones, lugares a los cuales se dirigían los actores en el escenario, pero incluso estas resultan poco claras para el lector contemporáneo. Por ejemplo, es factible que al comenzar *I Henry VI*, la procesión que carga el féretro de Enrique V avanzara hacia la trampilla para enterrar al recién fallecido rey:

Dead march. Enter the funeral of King Henry the Fifth, attended on by the Duke of BEDFORD, Regent of France; the Duke of GLOUCESTER, Protector; the Duke of

EXETER, [the Earl of] WARWICK; the Bishop of WINCHESTER, and the Duke of SOMERSET [, and Heralds].”

(*IHVI* 1.1.1).

Pero no es claro si los actores entraban a escena por las puertas laterales o desde el espacio central de *the frons*. Al respecto, Gurr e Ichikawa aclaran: “in the early texts of Shakespearean and non-Shakespearean plays, if we exclude stage-directions for discoveries we find relatively few entry and exit stage directions that explicitly indicate the use of the central opening” (104). Tomando en consideración que *I Henry VI* se encuentra entre las primeras obras de Shakespeare, este último enunciado sugiere que la procesión del funeral se dirigía, en diagonal, de una de las puertas laterales hacia la trampilla.

Otro ejemplo problemático sería el principio de la escena 1.2 de *Hamlet*: “*Enter Claudius, KING of Denmark, Gertrude the QUEEN, Council [members such as] POLONIUS and his son LAERTES, HAMLET, with others [, including VOLTEMAND and CORNELIUS].”* (*Ham.* 1.2.1) El séquito, guardias, etc. podrían haber entrado por el espacio central de *the frons* con los tronos, mientras que los reyes, Hamlet, Polonio y Laertes lo harían por las puertas laterales. Por otro lado, todos los actores podrían haber utilizado la entrada central de *the frons*, por la cual se introducirían los tronos, seguidos de los actores, como lo plantean Gurr e Ichikawa:

While the trumpet sounds, two stagehands draw the curtains back from the central opening. Other hands enter ... carrying the dais and its two painted and canopied wooden chairs, the royal thrones. The dais is placed a little back from center stage, over the trapdoor and facing the yard. King Claudius and Queen Gertrude enter through the same opening, followed by the court, and sit on the two chairs (127).

En este caso, Gurr e Ichikawa suponen que hay tronos en escena aun cuando no se mencionan en el texto. También proponen que los tronos, un par de sillas cubiertas, se encontraban sobre un baldaquín.

Aún cuando Anthony Hammond afirma que el trazo y los agrupamientos de los actores en el teatro de la modernidad temprana “is largely unrecoverable terra incognita” (81), los textos nos permiten darnos alguna idea, aunque sea limitada, de ciertos traslados que pudieron haber tenido lugar en el escenario: acercamientos entre personajes, persecuciones, trayectos en círculo, escenas tras alguna cortina. Al respecto, los siguientes tipos de traslados se observan en *1 Henry VI*, *A Midsummer Night's Dream*, *Hamlet* y *The Tempest*:

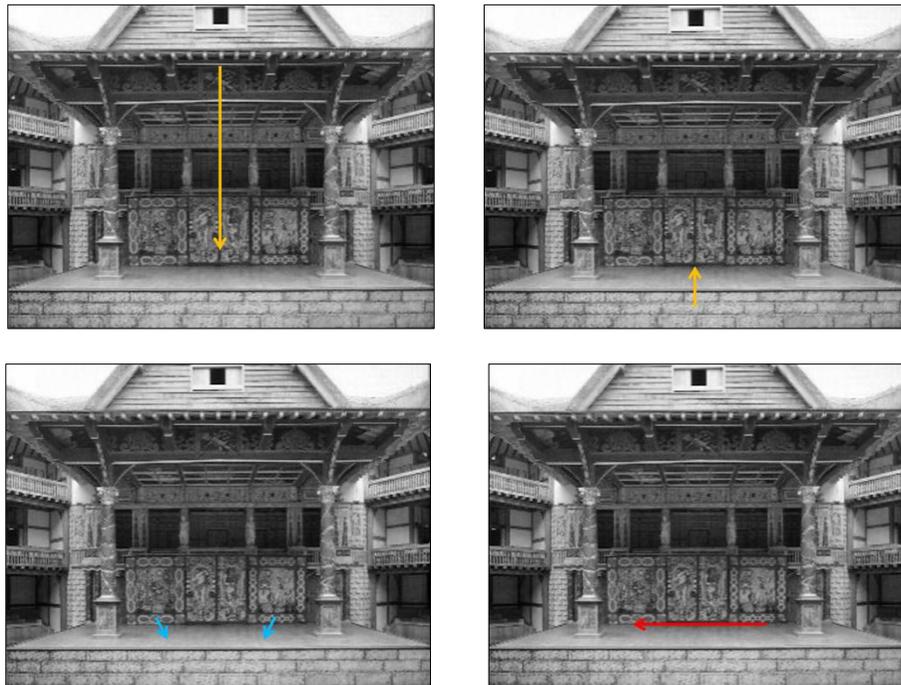
- Las entradas y salidas de los personajes.
- Traslados hacia lugares específicos, como la trampilla, algún telón, el espacio central de *the frons*, las columnas o el balcón.
- Traslados que indican que un personaje se dirige hacia otros personajes.
- Traslados en los que los actores se mueven sin que se especifique hacia dónde.
- Traslados hacia o desde alguna pieza de utilería.
- Reacomodos de actores en el escenario cuando entran nuevos personajes.
- Escenas simultáneas, que en la ficción suceden en lugares distintos.
- Movimientos preestablecidos, como escaramuzas, batallas, esgrima y danzas.

ENTRADAS Y SALIDAS

Según Ichikawa, “the majority of stage directions” de las obras de la época “are brief entry and exit directions” (21). Comúnmente, se entraba por una de las puertas laterales y se salía por la otra, pero en ocasiones se especifica que los personajes entran o salen por puertas diferentes. Tal

es el caso cuando Puck y una de las hadas aparecen por primera vez en escena en *A Midsummer Night's Dream*: “Enter a Fairy at one door, and Robin Goodfellow at another.” (MND 2.1.1)

Los personajes también podían aparecer o retirarse por el espacio entre las puertas de *the frons*, la trampilla o *the heavens*, así como en el balcón, utilizando el ancho, la profundidad y la altura del escenario. En las figuras 29a, 29b, 29c y 29d se muestran ejemplos de estos movimientos. En la figura 29a las flechas muestran el descenso de Juno por la voladora (*Tmp.* 4.1.101) y en 29b el ascenso del fantasma desde la trampilla (*Ham.* 1.1.38); ambas implican movimientos verticales. En 29c se indican las entradas de Puck y el hada (MND 2.1.1), utilizando la profundidad del escenario, y en 29d se vería la persecución entre Talbot y el Delfín, de puerta a puerta (*IHVI* 1.6):



Figuras 29a, 29b, 29c y 29d. Escenario de “The New Globe Theatre.” Las flechas indican trazos utilizando la altura, la profundidad y el ancho del escenario.

La escena 1.6 de *1 Henry VI* es una de las de mayor densidad de traslados en esta obra. En las 39 líneas que la conforman, pueden identificarse unas once indicaciones de trazo que incluyen entradas, salidas, escaramuzas, incursiones, persecuciones y batallas, como se muestran en el plano de piso de “The Globe Theatre” en la figura 30:

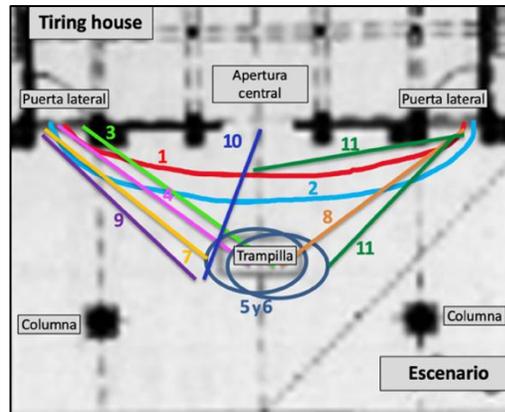


Figura 30. Propuesta de trazo de la escena 1.6 de *1 Henry VI*, en el plano de piso del escenario de “The New Globe Theatre”. Los colores del trazo se refieren al color del número de movimiento referido a continuación.

Los traslados que se acotan son los siguientes:

- 1) Al comenzar la escena, suenan las trompetas de los franceses y Talbot entra persiguiendo al Delfín, para salir por la puerta opuesta.
- 2) Inmediatamente después, el ejército inglés entra y sale, huyendo de Juana.
- 3) Talbot aparece nuevamente con el primer parlamento de la escena: “Where is my strength, my valor, and my force?” (*IHVI* 1.6.1) En este traslado, desde mi perspectiva, Talbot se dirigiría al centro del escenario, según lo propone Stern y si se toma en consideración que peleará con Juana. El movimiento podría haber tenido lugar más adelante, pero las columnas limitarían el área para luchar. También podría haber sido hacia los lados, pero la estructura simétrica del escenario y la falta de tiempo para ensayar me lleva a pensar que los traslados laterales eran menos comunes. Al respecto, Fitzpatrick menciona: “A ...

characteristic of a putative system to manage staging derives from a need for simplicity” (Edición Kindle).

- 4) Juana entra en la línea 1.6.3.
- 5) Juana y Talbot luchan a partir de la línea 1.6.8: “JOAN DE PUCELLE. Come, come, ’tis only I that must disgrace thee.”
- 6) Juana y Talbot se detienen, y vuelven a pelear en la línea 1.6.12: “TALBOT. But I will chastise this high minded strumpet.”
- 7) Los franceses entran de nuevo en la línea 1.6.14 y,
- 8) Juana sale con ellos de escena en la línea 1.6.18.
- 9) Los soldados ingleses entran nuevamente en las líneas 1.6.26-28.
- 10) Intentan, sin éxito, tomar las murallas de Orleans en 1.6.30-32.
- 11) Finalmente, Talbot y sus hombres se retiran en 1.6.35-37.

Los traslados que se muestran son una suposición basada en las propuestas de Gurr, Ichikawa, Stern, Dessen y Fitzpatrick. En el plano no se considera si se entraba por la puerta derecha y se salía por la izquierda o viceversa. Tampoco se toma en cuenta el número de actores que intervenían en las batallas, las persecuciones y las peleas. Por otro lado, si las escenas de grandes grupos seguían movimientos preestablecidos, como lo proponen Gurr e Ichikawa, esto afectaría qué tanto se expandían los actores por el escenario. No obstante, la escena, que sucedía en unos pocos minutos, contiene una cantidad abigarrada de traslados que teatraliza, a través del movimiento, el caos y desorden vertiginoso de la guerra.

Al menos en esta escena, y siguiendo las conjeturas mencionadas, la mayoría del movimiento tiene lugar entre *the frons* y el centro del escenario. Habría que sumar que son pocos los momentos en los que uno o dos actores se encuentran solos en el tablado. El primero es entre

las líneas 1.6.1-7: entra Talbot, inmediatamente después entra Juana, luchan, y ella vuelve a salir con los soldados franceses. El segundo es después de que sale Juana, en las líneas 1.6.19-26: Talbot, solo en el escenario, se muestra confundido: “My thoughts are whirléd like a potter’s wheel. / I know not where I am or what I do.” (IHVI 1.6.19-20) Si se piensa en las posibles ubicaciones en las cuales el actor podría decir estas líneas, o si las decía inclusive trasladándose por el escenario, podrá entenderse mejor cuan poco viable es determinar el movimiento escénico de la época, principalmente en largos monólogos en los que un actor se encuentra solo en escena.

Talbot sale al final de la escena 1.6 y se escuchan unas trompetas de retirada. Acto seguido suena una fanfarria y aparecen en el balcón Juana, el Delfín, Renato y Alençon, para dar comienzo a la escena 1.7: “*Flourish. Enter on the walls [JOAN DE] PUCELLE, [CHARLES the] Dauphin, RENÉ [, Duke of Anjou, the Duke of] ALENÇON, and SOLDIERS.*” (IHVI 1.7.1) Tanto en esta como en muchas otras obras de Shakespeare, los actores salen cuando finaliza una escena, y entran nuevos actores para comenzar la siguiente. Si bien las entradas y salidas entre el final de una escena y el principio de la siguiente podrían yuxtaponerse, con un actor o grupo de actores entrando por una puerta al tiempo que el/los otro(s) salían por la otra, varios autores afirman que el escenario quedaba vacío algunos instantes. Tiffany Stern apunta que en los *backstage plots* o esquemas de la obra que se usaban tras bambalinas, se daba una importancia particular a los momentos en los cuales el escenario quedaba vacío, ya que esto indicaba un cambio de escena (Stern 211). Después de analizar diversos *backstage plots* de la época, Stern concluye: “while plots take from little to no interest in ‘internal exits, those exits that empty the stage, are of concern to all of them” (*Documents of Performance* 211).

Analicemos, como ejemplo, el final de la escena 1.1 de *1 Henry VI* y el principio de la escena 1.2. La escena 1.1 termina con la salida del obispo de Winchester:

WINCHESTER. I am left out: for me nothing remains.

But long I will not be Jack-out-of-office:

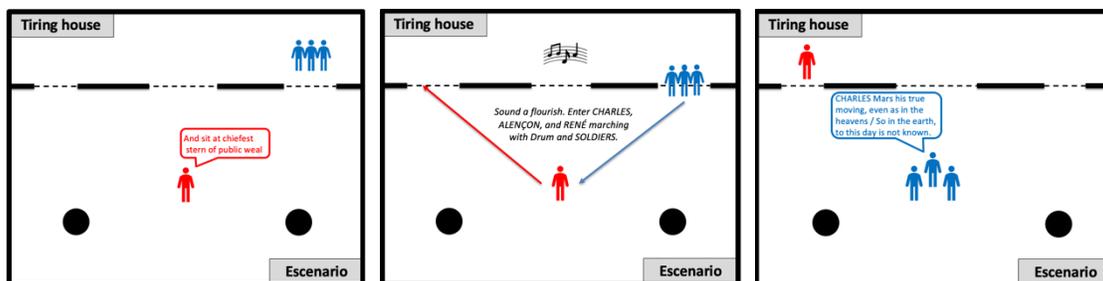
The King from Eltham I intend to steal

And sit at chiefest stern of public weal.

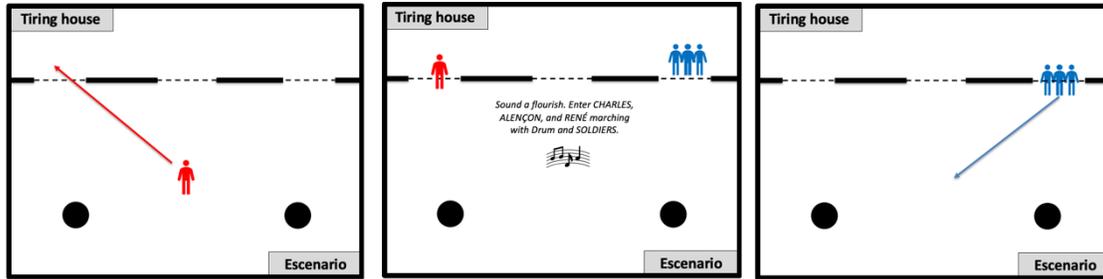
Exit.

(*IHVI* 1.1.174-177)

Inmediatamente después de su salida, cuando comienza la escena 1.2, se leen acotaciones que anuncian la entrada de Carlos, el Duque de Alançon, Renato y sus soldados con el sonido de fanfarrias: “*Sound a flourish. Enter CHARLES, ALENÇON, and RENÉ, and marching with Drum and SOLDIERS.*” (*IHVI* 1.2) El cambio de una escena a la siguiente pudo haber sido simultáneo, y Winchester saldría al tiempo que sonaban las fanfarrias y entraban los soldados tocando los tambores (figuras 31a, 31b y 31c). Por otro lado, el sonido de las fanfarrias puede haber acompañado el momento en el que el escenario quedaba vacío, como sugieren Gurr, Ichikawa y Stern (figuras 32a, 32b y 32c).



Figuras 31a, 31b y 31c. Propuesta 1 de la transición de la escena 1.1 a la 1.2 en *1 Henry VI*: a) Winchester termina su parlamento; b) sale mientras suenan las fanfarrias y entran los franceses; c) luego se interrumpen las fanfarrias y habla Carlos para comenzar la escena.



Figuras 32a, 32b y 32c. Propuesta 2 de la transición de la escena 1.1 a la 1.2 en *1 Henry VI*: a) Winchester termina su parlamento y sale; b) acto seguido suenan las fanfarrias con el escenario vacío; c) Después, se detienen las fanfarrias y entran Carlos, Alençon, Renato, y los soldados.

En el primer caso, el obispo de Winchester enuncia sus palabras finales; sale al tiempo que suenan las fanfarrias y que entran los franceses tocando tambores; y estos últimos se detienen cuando Carlos habla. El final de la escena 1.1 se yuxtapondría con el principio de la escena 1.2; y los personajes de las dos escenas coincidirían un breve momento en el escenario, lo cual contribuiría a agilizar el ritmo de la obra. En el segundo caso, como proponen Stern, Ichikawa y Gurr, el obispo termina sus parlamentos y sale, el escenario queda vacío unos instantes, suenan fanfarrias, entran los franceses y habla Carlos. Esto diferenciaría el final y el principio de cada escena. Las variables aumentan si consideramos que no se sabe dónde se ubicaba el obispo al decir sus últimas líneas o hacia donde se dirigen Carlos, Alençon y Renato al entrar. Por ejemplo, el obispo podría haberse acercado a la orilla frontal del escenario para decir su aparte a los *groundlings* o a la puerta de salida; por otro lado, Carlos, Alençon y Renato podrían entrar hablando para dirigirse al centro o encaminarse a distintos lugares.

En cualquiera de los casos mencionados, las dos escenas se distinguen a través de una transición kinésica y aural (salida-efecto sonoro-entrada) en la cual las salidas y las entradas establecen el principio y el final de la acción. El sonido, además, contribuye llenando el espacio durante la transición. Ahora bien, únicamente algunas de las transiciones en *1 Henry VI* están acompañadas de sonidos: no hay acotaciones de fanfarrias, trompetas o tambores entre las escenas

1.3 y 1.4, entre 1.4 y 1.5, entre 2.1 y 2.2, etc. No obstante, a lo largo de la obra, los actores de una escena salen cuando esta termina y entran nuevos actores para la siguiente.

En *1 Henry VI*, las transiciones ayudan al público a ubicar la acción en nuevos lugares o en horarios distintos: la escena 1.1 sucede en el entierro de Enrique V, en Londres; la escena 1.2 en Francia; la escena 1.3 frente al palacio de Winchester, etc. A diferencia de *1 Henry VI*, en *Hamlet* no se aclara dónde ocurren muchas de las escenas: la obra comienza en el exterior del castillo de Elsinor, en la noche, y podríamos imaginar que la escena 1.2 tiene lugar en el salón real en función de las acciones que suceden: Claudio y Gertrudis reciben a sus súbditos, ordenan a Voltemand y a Cornelio partir a Noruega, responden a la petición de Laertes de regresar a Francia y piden a Hamlet que se quede en Dinamarca. Por otro lado, el texto no especifica si se encuentran en algún lugar particular del castillo. Algo similar sucede en la escena 1.3, en la que Laertes se despide de su padre y de su hermana. Ni en la indicación “*Enter LAERTES and OPHELIA.*” (*Ham.* 1.3) ni a lo largo de la escena se aclara cual es el lugar de la acción. La escena subsiguiente puntualiza la hora: “*HAMLET. What hour now? / HORATIO. I think it lacks of twelve.*” (*Ham.* 1.4.3) Luego, aparece nuevamente Marcelo, guardia en la escena 1.1, y entra el fantasma (*Ham.* 1.4.38). Estos factores llevarían al público a concluir que la acción sucede en el mismo lugar que la escena 1.1.

En la transición de la escena 1.1 a la 1.2, Horacio, Marcelo y Bernardo se retiran al terminar su guardia. Los personajes de la escena 1.2 entrarían por la otra puerta de *the frons*, siguiendo el principio que afirma que en la mayoría de los casos los actores entraban por una puerta y salían por la otra (Gurr e Ichikawa 96): Claudio, Gertrudis, Hamlet, Polonio, Laertes, etc. Existe también la posibilidad de que algunos *hirelings* introdujeran tronos por la entrada central para denotar que la escena tenía lugar en el salón real, como lo proponen Gurr e Ichikawa, quienes, además, sugieren que también los actores entraban por el espacio central de *the frons* (127).

Entrar al escenario por las puertas laterales o por el espacio central implica que los traslados más recurrentes en las obras de Shakespeare serían de *the frons* hacia el frente, o viceversa para las salidas, esto es, utilizando la profundidad del escenario. El movimiento sería contrario al que se ejecuta más comúnmente en los teatros a la italiana que se desarrollaron en Europa entre los siglos XVI y XVIII (Brockett 172). A estos espacios se entra y se sale por las entrepiernas, por lo que los traslados suelen ser a lo ancho del escenario, en líneas más o menos paralelas al público, como lo muestran las flechas en la figura 33. El escenario inglés de la modernidad temprana era más ancho que profundo, por lo cual, si era necesario que un grupo grande de actores se distribuyera en el espacio es más probable que se trasladaran hacia los lados.



Figura 33. “Pequeño Trianon de la Reina” (1762-1768), en el palacio de Versailles, foto de Jean Frédéric, 2011, commons.wikimedia.org/wiki/File:Th%C3%A9%C3%A2tre_de_la_Reine_-_sc%C3%A8ne.jpg#metadata

En muchas indicaciones los personajes de Shakespeare también deben moverse de alguna de las puertas hacia el espacio central o hacia otra puerta. Esto iría multiplicando no sólo los movimientos a lo ancho del escenario sino también las posibilidades en la composición espacial. Podríamos imaginar, por ejemplo, que cuando entran los reyes de las hadas seguidos de sus séquitos, en *A Midsummer Night's Dream*, las hadas se distribuirían hacia los lados, atrás de sus respectivos monarcas y cerca de *the frons*, para no estorbar al público: “Enter [OBERON,] the

King of Fairies at one door, with his train, and [TITANIA,] the Queen, at another, with hers.”

(2.1.59). Por otro lado, algunas indicaciones llevan a pensar que los actores, además de dirigirse hacia las puertas o hacia el frente del escenario, también se trasladaban hacia las columnas, hacia la trampilla, o hacia algún artículo de utilería que estuviera en la escena.

LA TRAMPILLA, EL BALCÓN Y OTROS TRASLADOS

Cuando el balcón fungía como espacio actoral, comúnmente se usaba para representar escenas bélicas (Potter 184), que en algunos textos pueden identificarse en las acotaciones ‘above’ o ‘on the walls’. Gurr e Ichikawa escriben: “siege scenes where the defenders appear above on the ‘walls’ to parley with besiegers standing below before the ‘gates’ are common” (107). En *1 Henry VI*, Shakespeare aprovecha este espacio al menos en cinco enfrentamientos: en la escena 1.5, en la que Talbot toma Orleans; en la 1.7, en la que los franceses la recuperan; en la 2.1, en la que Talbot la vuelve a ganar para los ingleses junto con los duques de Bedford y de Borgoña; en la 3.2, en la que los ingleses pierden Ruan y la retoman; y en la 5.4, en la que Renato accede a dar la mano de Margarita a Enrique VI. En ellas, las acotaciones indican “on the turrets”, “on the walls” o “on the top”, y los actores entran al balcón desde el interior de *the tiring house*, a excepción de la escena 2.1. En este momento, Talbot, Bedford y Borgoña ascienden a las murallas de Orleans desde el escenario:

BEDFORD. Ascend, brave Talbot; we will follow thee.

TALBOT. Not all together. Better far I guess,

That we do make our entrance several ways.

(*IHVI* 2.1.28-30)

Se presume que los actores utilizaban una cuerda (o escalera de cuerda) ya que, como explica Stern, con este mecanismo se trasladaban del escenario al balcón y viceversa: “It appears to have been normal to bring a rope or, more usually, a rope-ladder on stage— which accounts for the large number of rope-ladders fictionally called for in drama of the time” (“This wide and universal Theatre” 27). Los ingleses toman Orleans, y los soldados franceses, en una escena cómica, huyen del balcón a medio vestir, seguramente descendiendo al escenario con las cuerdas que utilizaron Talbot y los dos duques para subir:

The French leap o'er the walls in their shirts. Enter several ways [the] BASTARD [of Orléans, the Duke of] ALENÇON, [and] RENÉ [, Duke of Anjou], half ready and half unready. (1HVI 2.1.39)

Desde las puertas laterales entran el Bastardo de Orleans, el duque de Alençon y el duque de Anjou, también a medio vestir. Ya en el escenario, los franceses “fly, leaving their clothes behind.” (1HVI 2.1.78) por las puertas laterales de *the frons*. Entonces, un soldado inglés toma las prendas, burlándose de sus enemigos: “I’ll be so bold to take what they have left.” (2.1.79)

Si tomamos en consideración que los teatros de finales del siglo XVI y principios del XVII contaban con dispositivos similares, los actores también podían entrar a escena por la trampilla o bajar de *the heavens*. Por otro lado, algunas indicaciones llevan a pensar que, además de dirigirse hacia las puertas o hacia el frente del escenario, también se trasladaban hacia las columnas, la trampilla, o hacia algún artículo de utilería. Vimos anteriormente, en este mismo subcapítulo, que cuando entraba la procesión con la que comienza *1 Henry VI* probablemente se dirigía a la trampilla para enterrar el rey. Por otro lado, si seguimos las convenciones de la época, en las cuales el inframundo se encontraba bajo el escenario, el fantasma en Hamlet entraría por la trampilla en las escenas 1.1 y 1.4. En ella también tendría lugar la escena de los enterradores:

GRAVEDIGGER. Is she to be buried in Christian burial when
she willfully seeks her own salvation?

SECOND MAN. I tell thee she is. Therefore make her grave
straight. The crowner hath sat on her, and finds it Christian burial.

(*Ham.* 5.1.2-5)

En *1 Henry VI* los demonios que asistían a Juana también podrían emerger de la trampilla, esto es, del lugar que representaba el infierno:

PUCELLE. You speedy helpers that are substitutes
Under the lordly monarch of the North,
Appear, and aid me in this enterprise.

Enter Fiends.

(*IHVI* 5.3.5-7)

En *The Tempest*, la corte de Nápoles saldría del interior del escenario a la cubierta del barco en la tormenta, como puede percibirse cuando el contramaestre les pide: “I pray now, keep below.”
(*Tmp.* 1.1.10)

De las cuatro obras que se han analizado en este escrito, la trampilla se utiliza en *Hamlet*, en *1 Henry VI* y en *The Tempest*; el balcón se utiliza en *1 Henry VI* y, tal vez, en *The Tempest*. La voladora sólo aparece en *The Tempest*, escrita para “The Blackfriars”, aún cuando, al parecer, también se presentó en “The Globe”. Ninguno de estos dispositivos se utiliza en *A Midsummer Night’s Dream*. Como se mencionó en el capítulo 1, algunos académicos proponen que la obra se escribió para celebrar una boda de la aristocracia (Potter 187). De ser así, es posible que Shakespeare haya tomado en cuenta que los salones de la nobleza no contaban con estos medios.

Por la entrada central se introducían a escena objetos como tronos, mesas, camas y sillas. Se presume que los muebles se ubicaban al fondo del escenario para facilitar el trabajo de los *hirelings*. En la escena final de *Hamlet*, los reyes, Horacio, Osric y el séquito estarían cerca de o junto a la mesa, la cual entraría al escenario por el espacio entre las puertas de *the frons*: “A table prepared. [Enter] trumpets, drums and Officers with cushions, foils and daggers. [Then enter] the KING, QUEEN, LAERTES, [OSRIC, LORDS,] and all the state.” (*Ham.* 5.2.195) Si bien la escena gira en torno al duelo, la mesa —con el vino, las copas y las espadas— sería un punto al cual se dirigirían los personajes constantemente: cuando Hamlet pide que le lleven las espadas, “Give us the foils;” (5.2.225) cuando el rey pide las copas para brindar, “The King shall drink to Hamlet’s better breath;” (5.2.242) cuando Gertrudis limpia el sudor de Hamlet, “Come, let me wipe thy face.” (5.2.271) Esto dividiría en dos áreas actorales el escenario: una zona alrededor de la mesa, probablemente cercana a *the frons*, y otra hacia el frente, donde lucharían Hamlet y Laertes.

Las columnas, según lo propone Stern, podrían funcionar como elementos del Castillo de Elsinor, tras las cuales Polonio y Claudio se ocultarían para espiar a Hamlet (3.1.54-1589), de forma que el público los viera, pero no el personaje (*Making Shakespeare* 24); o para esconder a Romeo en la escena 2.1 de *Romeo and Juliet* (Stern, “This Wide and Universal Theatre” 22). También podrían haberse utilizado como árboles en *As You Like It*, para que Orlando colgara en alguna de ellas sus poemas de amor (Stern, *Making Shakespeare* 23). Del mismo modo, quizás representaban unos árboles del bosque de Atenas, si Quince indicaba que demarcarían el espacio de ensayo de la obra de Píramo y Tisbe:

QUINCE. Pat, pat, and here's a marvellous convenient place for our rehearsal. This green plot shall be our stage, this hawthorn brake our tiring-house, and we will do it in action, as we will do it before the duke.

(*MND* 3.1.814-818)

Los personajes/actores determinaban el carácter que adquirirían los objetos y el espacio a través de las palabras: el teatro real podía ser un bosque que a su vez era otro teatro, donde Bottom y sus compañeros presentan su obra.

Seguramente los telones o cortinas se utilizaban más comúnmente para esconder personajes que las columnas, ya que era común utilizarlos para descubrir tanto objetos como actores. También servían para establecer lugares específicos en escena. Según menciona Ichikawa, en *the frons*, “the central space ... appears to have been normally covered by curtains or hangings of some kind, which could be drawn open as required” (72). El espacio entre las puertas y las cortinas, en conjunto, aumentaban las posibilidades de escenificación. Por ejemplo, es muy factible que esta área fungiera como los aposentos de Gertrudis en la escena 2.4 de *Hamlet*; las cortinas servirían como elemento dramático para que se desarrollara la acción, permitiendo a Polonio esconderse tras ellas para espiar la conversación entre la reina y Hamlet:

POLONIUS. Tell him his pranks have been too broad to bear with

And that your grace hath screened and stood between

Much heat and him. I'll silence me e'en here;

Pray you be round with him.

(*Ham.* 3.4.2-5)

Unas líneas después, Hamlet entra a escena y obliga a Gertrudis a sentarse. Ella, asustada, pide ayuda, lo que provoca que Polonio reaccione y se mueva tras su escondite. Es entonces que Hamlet lo mata, pensando que es el rey Claudio:

QUEEN. What wilt thou do? Thou wilt not murder me?

Help, ho!

HAMLET. How now, a rat?

[He stabs through the arras and kills Polonius]

Dead for a ducat, dead.

POLONIOUS. Oh, I am slain!

QUEEN. O me, what hast thou done?

HAMLET. Nay, I know not. Is it the King?

(Ham. 3.4.21-26)

Las cortinas que esconden a Polonio dan pie a la equivocación que comete Hamlet, que además sucede en un momento de ironía dramática, ya que el público sabe que Polonio está escondido tras ellas.

Cuando los telones estaban abiertos, en el espacio entre las puertas, el área de actuación se ampliaba y lo que sucedía en su interior quedaba parcialmente aislado del resto del escenario (Riviere de Carle 60), como es el caso del juego de ajedrez que tiene lugar entre Miranda y Fernando en *The Tempest*: “*Here PROSPERO discovers FERDINAND and MIRANDA playing at chess.*” (*Tmp. 5.1.172*) También podía utilizarse extendiéndose hacia el frente del escenario para dar una sensación de mayor amplitud, como sucede en *Cymbeline* (52):

ARVIRAGUS. When we shall hear

The rain and wind beat dark December, how,

In this our pinching cave, shall we discourse

The freezing hours away?

(*Cym.* 3.3.36-39)

Natalie Rivere de Carle reconoce los siguientes usos de los telones en el teatro de la modernidad temprana:

- Hiding the openings in the tiring-house Wall, enabling the Discovery or concealment of a character ...When in front of the central opening in the tiring house Wall, the arras played the part of a medieval traverse used in booth theatres.
- Attached to a four-poster bed...
- In front of the central opening ...could be also used as a bed curtain if a bed is dissimulated in the Discovery space...
- As a cloth of state or backcloth to a royal throne
- On the railing of the balcony
- To reveal a painting or statue (52)

LAS OBRAS EN “THE BLACKFRIARS”

Es muy probable que el trazo de las obras no haya cambiado mucho cuando “The King’s Men” ocuparon “The Blackfriars” en 1609. Aun cuando el tamaño del escenario y de la sala eran más reducidos, como se describe en el capítulo 2, los dos edificios de la compañía contaban con los mismos mecanismos, y el grupo continuó trabajando también en “The Globe”, así como en la corte. Astington describe cómo una obra se trasladaba a distintos espacios, poniendo como ejemplo temporadas de *The Tempest* y de *The Winter’s Tale*: “Both *The Tempest* and *The Winter’s Tale* were performed in the winter of 1611/12: they were presented at court in early November of

that year, and had probably therefore appeared at the Blackfriars beforehand, in the last weeks of October. In the preceding summer, however, *The Winter's Tale* had been staged at the Globe” (“Why the theatres changed” 15).⁵⁷ Por su parte, Gurr afirma que cuando “The King’s Men” comenzaron a aparecer en “The Blackfriars”, también ofrecían funciones de las nuevas obras en “The Globe” (“The new fashion” 212), aun cuando estas se habían escrito con el nuevo teatro en mente.⁵⁸ Ya que muchas de las obras de Shakespeare y de otros dramaturgos continuaron presentándose tanto en “The Blackfriars” como en “The Globe”, las escenificaciones requerían funcionar en ambos teatros. Por otro lado, las compañías estaban conscientes, aun antes de que trabajaran en los espacios privados, de que podrían no contar con el balcón o la trampilla en los salones de la corte (Gurr, “The new fashion” 203). En cuanto a los textos, se suele relacionar a las obras tragicómicas de Shakespeare con las salas privadas; sin embargo, “the turning-point for when Shakespeare is seen to have started writing romances is *Pericles*, written and staged in 1607” (Gurr, “The new fashion” 210). Habría que considerar que “The King’s Men” ocupó el nuevo espacio un par de años después, en 1609.

En el capítulo 2 se mencionó que quizás el cambio más significativo que devino de las salas privadas se relaciona con la importancia que en ellas tenía la música, herencia de la tradición que las compañías de niños habían forjado. A ella se sumaron las necesidades de los nuevos espacios, como los números musicales que entretenían al público al tiempo que se reemplazaban las velas de los candelabros, al final de cada acto (Stern, *Making Shakespeare* 31). Tomando en consideración que “The King’s Men” presentaba su repertorio tanto en el teatro público como en

⁵⁷ Se considera que estas dos obras fueron escritas para “The Blackfriars”.

⁵⁸ En términos generales, los anfiteatros presentaban funciones en el verano y los teatros privados en el invierno. Para más información ver Gurr, *Shakespeare's Opposites*, páginas 4 y 120.

la sala privada, Ichikawa propone que, después de 1609, se pudo haber adaptado un espacio en el balcón de “The Globe” que fungiera como sala de música (56).

Se presumen otros cambios que pudieron haberse originado con el uso de “The Blackfriars”. Como explica Ichikawa, “a fanfare of trumpets would have been too loud in the smaller, roofed theatre” (“Continuities and innovations in staging” 88), lo que debió haber provocado que se transformara el estilo de sonidos que se incluían en las obras. Por ejemplo, en *The Tempest*, *Cymbeline* y *Henry VIII*, las acotaciones piden “‘still’, ‘soft’, ‘sad’ or ‘solemn’ music” que, según deduce Ichikawa, “would often have involved recorders” (88). Por otro lado, Stern opina que estas obras, “perhaps using the musicians who came with the space or perhaps acquiring their own, are full of instrumental music, which is used to enhance ... frequent ‘magical’ moments” (Stern, “This sad and ruinous monastery”107). A esta música habría que sumar también los cantos de los personajes. Al menos en *The Tempest*, se incluyen varios números en los que Ariel también canta solo (2.1.290-298 y 5.1.87-94) o con los espíritus (1.2.374-403).

Con la música también aumentaron las danzas que procuraban imitar las mascaradas palaciegas: “sumptuous dances, known as masques, which were then very much in vogue in court circles, become regular features of later Shakespearean works. There is a dream-masque in *Henry VIII* very peripheral to the action, and a masque also in *The Tempest*” (Stern, *Making Shakespeare* 31-32). Para comenzar la ceremonia de la boda de Miranda y Fernando, Próspero solicita la atención de los novios y, probablemente, de manera implícita, de la audiencia:

PROSPERO. Now come, my Ariel: bring a corollary

Rather than want a spirit. Appear, and pertly.

Soft music.

No tongue, all eyes! Be silent!

Enter IRIS.

(Tmp. 4.1. 57-59)

Juno desciende (4.1.101), canta junto con Ceres (4.1.105), Iris llama a las ninfas para celebrar el contrato matrimonial (4.1.132-133) y comienza la danza:

Enter certain Reapers, properly habited. They join with the Nymphs in a graceful dance, toward the end whereof PROSPERO starts suddenly and speaks, after which, to a strange, hollow, and confused noise, they heavily vanish.

(Tmp. 4.1.138)

Según las indicaciones, si bien la música está presente por un lapso más prolongado que la danza, el llamado de Próspero “All eyes! Be Silent!” anuncia que habrá algo interesante que escuchar y algo interesante que mirar.

Al menos dos danzas más tienen lugar en la obra. Los espíritus entran bailando para traer a escena el banquete que se ofrece a la corte de Milán: “*Enter several strange shapes, bringing a banquet; and dance about it with gentle actions of salutations, and inviting the King etc. to eat, they depart.*” (*Tmp. 3.3.20*) y para retirarlo: “*to soft music, enter the shapes again, and dance with mocks and mows, and [then exeunt], carrying out the table.*” (*Tmp. 3.3.83*) Lo que en otras obras de Shakespeare se acota como movimientos de tramoya —meter y sacar mobiliario— en *The Tempest* se aprovecha para crear un momento espectacular, de música, danza y personajes encantados.

En las salas privadas también se modificó significativamente la relación con los espectadores. Las entradas a “The Blackfriars” costaban seis peniques en las galerías y hasta media corona por un palco (Jones, O. 69), y, como se dijo, quienes deseaban tanto ver como ser vistos ocupaban bancos sobre el escenario. El público, mucho más acaudalado que el de “The

Globe”, se encontraba a menor distancia de los actores, y las obras debían competir con los atuendos y las joyas de quienes acudían al teatro. Sarah Dustagheer lo ejemplifica con la escena de la coronación de Ana Bolena en *Henry VIII*: “We might think of the grand spectacle of Henry VIII—the elaborate costumes and props demanded for Anne Boleyn’s coronation and Elizabeth’s baptism—as an especially impressive material display under the Blackfriars’ candlelight” (149).

Seguramente, la misma obra que se presentaba en el anfiteatro con un público de dos mil personas, contaba con un ambiente muy distinto al que se sentía en una sala de 600 espectadores lujosamente vestidos, cada uno sentado en su silla, tal vez en el escenario, pendiente no sólo de la función sino también de quienes lo rodeaban. Se podría pensar que el lugar social de los hacedores de teatro cambió, así como su relación con las clases altas, con quienes existía una menor distancia. Las salas privadas parecerían haber inducido también a la producción de obras más espectaculares, más cercanas a estas mismas clases: con más música, más danza y vestuarios más elaborados.

La trayectoria de las convenciones teatrales y sus cambios, desde mediados del reinado de Isabel I y hasta el de Jacobo I, permiten ver cómo se combinaron distintos fenómenos para que se constituyera el teatro de la modernidad temprana. Al respecto, afirma Alfredo Michel: “No es casual, desde luego, que al final de su carrera [la de Shakespeare], el teatro es otro **para** y por él” (201).⁵⁹ El panorama que muestra cómo se configuró el teatro de Shakespeare trasluce el proceso que se sigue para concretar una puesta en escena. Este proceso no es ni lineal, ni equilibrado, ni armónico. En él interactúan factores económicos, prácticos, estéticos, ideológicos, emocionales, etc., que en ocasiones se complementan y en ocasiones se contradicen.

⁵⁹ Énfasis del autor.

CAPÍTULO 5: LAS PRÁCTICAS ESCÉNICAS EN LA MODERNIDAD TEMPRANA Y LA DIRECCIÓN DE ESCENA EN EL SIGLO XX: STANISLAVSKI, BRECHT Y EL TEATRO POSMODERNO

Aun cuando antes del siglo XX no existían los directores profesionales, en el teatro occidental, las representaciones eran organizadas por figuras como el *didaskalos*, el *maitre de jeu*, el *autor* del siglo de oro español y el *actor / gerente* del siglo XVIII en Inglaterra. Sin embargo, conforme a lo visto en textos dramáticos y otros documentos de la época, en el teatro inglés de la modernidad temprana no había una figura encargada de organizar, integrar o dar coherencia a la puesta en escena, en el sentido que hoy damos al término. No obstante, se puede afirmar que muchas de las prácticas escénicas en tiempos de Shakespeare estaban determinadas por los dramaturgos a través de los textos y de los distintos usos que daban a las convenciones. Desde esta perspectiva, Shakespeare determinaba en buena medida cómo se escenificarían sus obras, ya que podía especificar, además de las palabras, las entonaciones, emociones, intenciones, ritmo y movimientos que se utilizarían para transformar el texto dramático en una manifestación viva. Estas indicaciones servían para aclarar y definir la puesta en escena en un sistema de producción que carecía de ensayos, que requería de cierta flexibilidad en las condiciones de la presentación, y para la cual se podían construir o reciclar el vestuario, la utilería, los sonidos y la música.

Los actores ingleses de finales del siglo XVI y principios del XVII tenían una formación relativamente homogénea, basada en los preceptos de Quintiliano y Cicerón, también determinada por convenciones de clase, profesión y género. A esto se suma que el dramaturgo creaba a los personajes a partir de la energía, las características físicas, las aptitudes y el estilo de intérpretes específicos, que acomodaba a arquetipos prescritos. Cuando esta información se usa como guía

para leer las obras de William Shakespeare, se encuentran una serie de lineamientos que sirven para identificar, además de planteamientos dramáticos, planteamientos escénicos. A partir de analizar *1 Henry VI*, *A Midsummer Night's Dream*, *Hamlet* y *The Tempest*, llega a observarse, por ejemplo, que daba particular importancia a la representación de los afectos para establecer tanto explícita como implícitamente lo que debía reflejar el actor. También se puede advertir que, si bien apuntaba muchos de los gestos que debían ejecutarse en ciertas comedias, esta práctica resulta menos común en ciertas obras trágicas e históricas. Muchos de los traslados los proponía a partir de diversos lugares a los cuales debían dirigirse los actores según una arquitectura teatral con características comunes.⁶⁰ Por otro lado, en los textos de Shakespeare la abundante imaginación, además de establecer lugares y ambientes para el espectador, proveía a los actores de referencias visuales y sonoras.

El teatro moderno y contemporáneo ha seguido muchas de estas prácticas y ha heredado o retomado convenciones y costumbres de estilos, épocas y culturas diversas: del teatro griego, de revista, Noh, etc. En lo que se refiere al trabajo del director de escena, se pueden seguir de manera explícita metodologías utilizadas por los ingleses de finales del siglo XVI y principios del XVII que continúan practicándose. Muchos de los principios, ideas y técnicas de propuestas escénicas que fueron innovadoras en el siglo XX estaban ya planteadas como formas de trabajo en el teatro de Shakespeare y sus contemporáneos. Por ello, a continuación, se analizará cómo se retoman en el trabajo de tres corrientes escénicas: el teatro naturalista, el teatro brechtiano y las propuestas teatrales posmodernas.

⁶⁰ En los teatros a la italiana, que aun predominan en la arquitectura teatral, también podemos hablar de esquemas similares: si bien la profundidad, la altura y el ancho del escenario varían, en su mayoría hablamos de cuadriláteros, boca-escena, proscenio, desahogos laterales y un espacio tras bambalinas.

5.1 LA ACTUACIÓN NATURALISTA: SHAKESPEARE Y STANISLAVSKI

Como se vio en el inicio de esta tesis, los primeros artistas escénicos que sostuvieron la necesidad de instituir una figura que organizara, ordenara y armonizara el evento teatral en la era moderna fueron el Duque de Saxe Meiningen y André Antoine, que trabajaron conforme a principios realistas, así como Edward Gordon Craig y Adolphe Appia, que instituyeron una línea simbólica. Sin embargo, fue Konstantin Stanislavski quien, además de crear un lenguaje propio como director, estableció las bases metodológicas y formativas que determinaron el estilo de actuación que dominó y domina los escenarios de los siglos XX y XXI, como puede verse al menos en México y Estados Unidos. A Stanislavski se le reconoce como actor y como director, pero probablemente su mayor influencia fue como pedagogo del teatro. Su sistema se centraba en encontrar la *vida interna* del personaje para que esta fuera representada de una forma artística. El actor debía buscar en sus propias experiencias emociones similares a las que identificaba en el personaje y evocarlas en la ficción para lograr que su interpretación fuera convincente y vívida. Si el intérprete se imaginaba a sí mismo en la situación de su papel e identificaba el subtexto de la obra —lo que se piensa o se siente, pero no se dice— encontraría los motivos que lo llevan a comportarse de tal o cual manera.

La mayoría de su carrera, Stanislavski trabajó con “obras de Gorki, Chejov o Ibsen, donde se describe un ambiente realista cotidiano” (Stanislavski, “Nota de la edición”, *El trabajo ... vivencia* 9). Sin embargo, después de escenificar *Los Ciegos* de Maurice Maeterlinck, cayó en cuenta que su sistema “no servía para obras donde el ambiente es irreal y los personajes hablan en verso o prosa poética, lenguaje que nadie emplea en la vida real” (9). Stanislavski planteó muchos de sus ejercicios a partir de las obras de William Shakespeare. En los capítulos VIII y IX del libro *Building a Character*, por ejemplo, retrata a través de *Othello* cómo el actor debe usar

técnicamente las pausas (129), el lenguaje, la puntuación (131) y los énfasis (159). En 1896 Stanislavski dirigió la obra e interpretó el papel principal (Stanislavski, *Mi vida en el arte*. Edición Kindle). Sin embargo, varios años después, en 1925, consideró que “el espectáculo no tuvo éxito” (*Mi vida en el arte*. Edición Kindle), lo cual adjudicó a “[su] terquedad, la alta opinión que tenía de [sí] mismo y [su] poca comprensión de las bases del arte y su técnica” (*Mi vida en el arte*. Edición Kindle). Michel St. Denis⁶¹ escribió en 1964 sobre el impacto que tuvo la metodología del ruso en los actores estadounidenses, cuando estaba en boga entrenarlos a partir de “an American version of the System called the Method” (79).⁶² St. Denis parece coincidir con el propio Stanislavski, pues después de presenciar varios montajes universitarios encontró que, si bien el *método*, “deepen[ed] the students concentration and [made] it more personal” (80), las obras de Shakespeare actuadas bajo esta metodología se ubicaban por debajo de sus expectativas (81). Con base en lo anterior, St. Denis concluye que Stanislavski funciona de manera muy elemental para interpretar a Shakespeare (83 y 84).

Es de suponer que muchas de las opiniones que encuentran a las propuestas de Stanislavski inadecuadas para interpretar las obras de Shakespeare —como St. Denis— están ligadas con el uso de conceptos actorales que no existían en la modernidad temprana o de factores que no eran primordiales ni para los hacedores de teatro ni para el público de entonces, pero también se relacionan con la difusión del *método*, al menos en Estados Unidos, y cómo este se confundió con el *sistema*. Varios actores y directores estadounidenses, en particular los integrantes de “The

⁶¹ El actor francés estableció junto con John Houseman el primer programa de actuación en la escuela Julliard (Brown. Edición Kindle).

⁶² St. Denis se refiere a “the System” como el sistema formativo de Stanislavski, para distinguirlo de “the Method”, que es la reinterpretación del sistema de Stanislavski que aplicaron los estadounidenses.

Group Theatre”,⁶³ se formaron con integrantes del Teatro de Arte de Moscú⁶⁴ (Radosavljević 26-27), y consideraban que la técnica de Stanislavski se enfocaba en *encarnar* al personaje a partir de un trabajo interno y vivencial. Sin embargo, los principios bajo los que trabajaron se fundaron en tergiversaciones que se hicieron de las propuestas del ruso: “In the United States, Stanislavsky’s influence was strangely subverted because for some years only his first book, *An Actor Prepares* (tr. 1937) was available in translation, and that work emphasizes inner training” (Brown. Edición Kindle). Hacia el final de su carrera, Stanislavski escribió cómo los actores debían complementar el trabajo interno con el trabajo físico (Brown. Edición Kindle), pero sus planteamientos formales son menos conocidos que ciertos conceptos, tales como el subtexto, las circunstancias dadas, la super tarea o la memoria emotiva.

Representar a Shakespeare con base en el entrenamiento de Stanislavski es un tema que ha despertado polémica. Tiffany Stern, por ejemplo, argumenta que el trabajo teatral de la Inglaterra de finales del siglo XVI y principios del XVII se concentraba en relatar más que en encarnar la historia, sin pretender que el actor se identificara con el personaje. Analizar cuáles son las motivaciones, los objetivos y la psique de un personaje son conceptos fundamentales en la teoría de Stanislavski que se verán más adelante; sin embargo, como lo explica Stern, la atención de los actores de la modernidad temprana más comúnmente se centraba en factores distintos: “a different vocal register was [often] used for each [part]. Low language had one ‘tone’, high language another. Heightened language needed heightened enunciation” (*Making Shakespeare* 84). Probablemente Stern toma en cuenta las formas en las que podrían haber trabajado los actores ingleses de la época, y las compara con los métodos modernos de entrenamiento, para aclarar que

⁶³ Stella Adler, Lee Strassberg, Elia Kazan y Harold Clurman fundaron “The Group Theatre” con otras destacadas figuras del teatro estadounidense en la década de 1930.

⁶⁴ Compañía fundada por Stanislavski.

“the ‘instruction’ an actor received on his separate part did not involve discussing character or motive —indeed it often did not involve asking the actor to think at all. It was a system merely in place to help the actor establish what the emotions —the ‘passions’— were in his part, and how best to show them, tonally and with action” (84). Stern agrega que, en ocasiones, “the process of instruction was completely dictatorial” (84), refiriéndose a la forma en la que los actores experimentados instruían a los noveles.

Según Robert Weimann, en Shakespeare hay personajes que requieren ser presentados, no representados, por los actores. Weimann plantea que en personajes como Bottom, Quince, Flute, y el resto de la compañía de actores de *A Midsummer Night's Dream*, “there is no Marlovian glass,’ no ‘mirror’ in which the image absorbs the image-maker” (83). La distinción entre actor y personaje opera también en algunos personajes trágicos. Como se mencionó en el capítulo 3, Weimann describe a Ricardo III como “a villain-hero” (89), cuya energía escénica es inseparable de la aptitud del actor para presentar la imagen de un duque de manera poco convencional, o, como ahora lo precisaré, “deformada”. Tanto en *A Midsummer Night's Dream* como en *Richard III*, esta manera poco convencional, a la que Weimann llama “disfigurement”, se refiere a “certain sites of parody or resistance to Renaissance rhetoric, form, and proportion. On these sites, the high Renaissance poetics of representation, the entire postulate of ‘modesty,’ ‘discretion,’ and ‘nature’ in the neo-Aristotelian mirror of what ‘should be,’ is challenged, burlesqued, or reduced to something disproportionate and formless” (79). Más adelante veremos cómo algunos de los postulados renacentistas a los que se refiere Weimann están ligados al estilo propuesto por Stanislavski, y que su concepción del “disfigurement” o de la “deformidad” se vincula principalmente con la influencia que el teatro popular ejerció sobre el trabajo de Bertolt Brecht.

Gurr afirma: “early modern drama used innumerable devices, many of them deliberately antagonistic to stage realism” (*Shakespeare’s Opposites* 53). Entre los medios que alejaban a la actuación inglesa del realismo, menciona al verso como una forma de hablar afectada —un problema que también encuentran St. Denis y el mismo Stanislavski—, los apartes, y el hecho de que las mujeres eran representadas por hombres.

A diferencia de los críticos mencionados, John H. Astington identifica algunas características en común entre lo que se conoce de la actuación inglesa en tiempos de Shakespeare y el sistema de Stanislavski. Si bien Astington reconoce que, en el repertorio shakespeariano, pueden encontrarse numerosos personajes que requieren de gran afectación, artificio o grandilocuencia para ser representados de forma convincente, como podría ser el caso de Falstaff (*Actors and Acting* 19), también asocia el concepto de *memoria emocional*, postulado por Stanislavski, con la forma en la que Hamlet describe el trabajo del actor que interpreta a Hécuba (*Ham.* 2.2.518-574): “What the player achieves at the climax of the speech is something resembling what the famous actor, director, and theorist Konstantin Stanislavski nominated ‘emotion memory’, by which process the performer recalls strongly felt experiences from his or her personal life to inform the performance of a fictional character” (Astington, *Actors and Acting* 16). Astington también utiliza como ejemplo el final de *King Lear*: “For a modern performer, Lear’s grief at the loss of Cordelia might be coloured by the actor’s own feelings to do with the death of someone close to him” (16), y apunta: “Early modern actors certainly aspired to being lifelike” (19).

Desde mi perspectiva, los principios y técnicas que propone Stanislavski, en efecto, se asemejan a diversos aspectos del entrenamiento e instrucción que recibían los actores ingleses de la modernidad temprana, principalmente en lo que se refiere al estudio de Cicerón y Quintiliano.

El objetivo del arte escénico según Stanislavski es “crear la vida del espíritu humano del papel y transmitir esta vida en la escena bajo una forma artística” (*El trabajo... vivencia* 32). Esto consiste, por un lado, “en crear en escena la vida interior del personaje y de toda la obra, adaptando a esta vida ajena los propios sentimientos humanos” (32), y por otro, en “encarnar por fuera lo que ha experimentado ... con un aparato corpóreo y vocal excepcionalmente sensible y preparado a la perfección” (33). Según Stanislavski, cuando los actores presentan los sentimientos del personaje mecánicamente y a partir de una forma externa, su trabajo resulta antinatural e *inorgánico*. Por esto deben recurrir a sus propias vivencias y a su fantasía, “en otras palabras, transforma su alma en la de aquél” (39).

Para el maestro ruso, en cuanto los actores se comportan de forma antinatural o *inorgánica*, sus verdaderas emociones se esconden y su trabajo resulta inverosímil. Para lograr una interpretación honesta, interesante y creíble, los actores deben crear la *vida interna* de los personajes (en contraste con su apariencia externa) a través de sus propias experiencias: “Para transmitir los sentimientos del personaje es preciso identificarlos, y para ello uno mismo tiene que experimentar vivencias análogas” (*El trabajo... vivencia* 42). Si recuerda eventos similares en su vida relacionados con los que experimenta el personaje, el actor logrará evocar las emociones que experimentó, para reproducirlas en escena de forma natural. Por otro lado, Stanislavski apela a que el actor busque acciones que generen dichas emociones; acciones que se llevan a cabo para conseguir un fin determinado. Las emociones son provocadas por algún suceso y esto nos obliga a actuar. Es ahí, en la acción, donde el o la intérprete puede encontrar sentimientos verdaderos (55 y 58).

Para que las emociones estén vivas, para que contengan energía, fuerza, contenido y una intención, y para evitar que se representen de forma mecánica, Stanislavski le propone al actor

situárlas en el contexto en el que emergen, y preguntarse qué haría él o ella si estuviera en circunstancias similares. El contexto se refiere a las *circunstancias dadas* por el autor:

En las obras complejas se entrelaza una gran cantidad de los “si” de los autores y de otro origen, que justifican tal o cual conducta y tales o cuales actitudes de los héroes. ... El autor, al crear la obra, dice: ‘Si la acción se desarrollara en tal época, en tal país, en tal lugar de la casa; si ahí vivieran tales personas, con tal disposición de ánimo, con tales ideas y sentimientos; si chocan entre sí por tales o cuales circunstancias’ y así sucesivamente. (Stanislavski, *El trabajo... vivencia* 64)

A estas circunstancias se suman las ideas y supuestos del director y de los diseñadores. Esto aumenta las *circunstancias dadas* con las que trabaja el actor, que ya no se refieren únicamente a lo que plantea el texto, sino también al contexto en el que presentará a su personaje en la puesta en escena. El *si mágico* despierta la actividad interna y externa que a la postre lo/la impulsará a actuar para conseguir o evitar algún suceso; en otras palabras, para lograr su objetivo: “El ‘si’ da un impulso a la imaginación adormecida, mientras que las ‘circunstancias dadas’ dan fundamento al ‘si’. Entre ellos ayudan a crear el estímulo interior” (Stanislavski, *El trabajo... vivencia* 67). Si se actúa con intención bajo estos supuestos, las emociones emergerán naturalmente, y serán verdaderas, o al menos verosímiles.

Para despertar las emociones de cada una de las acciones, el actor evoca imágenes que asocia con la obra. Las *circunstancias dadas*, internas y externas, cambian constantemente y quien actúa, para ejercitar su imaginación, evoca un conjunto de visualizaciones. Así produce una especie de película interna que puede revivir cuando interpreta su papel. Dado que las situaciones cambian conforme se desarrolla la trama, el actor genera una vasta colección de imágenes que necesita ordenar según las relaciona con el texto. La secuencia de acciones y la secuencia de

imágenes funcionan como un canal por el cual fluye el personaje (Stanislavski, *El trabajo... vivencia* 154). Por otro lado, la memoria visual (el recuerdo de imágenes) funciona como detonador de nuestra memoria emocional, ya que provoca que se revivan los afectos que relacionamos con ciertas situaciones, objetos, lugares o personas: “Así como su memoria visual hace revivir ante su mirada interior un objeto olvidado hace mucho tiempo, un lugar o una persona, la memoria emocional puede hacer revivir emociones ya experimentadas” (218). Si bien la memoria visual es la que, según Stanislavski, actúa de forma más eficaz, con la evocación de sonidos, olores y sabores sucede lo mismo, pero con menos fuerza. Este proceso ocurre de manera natural y depende de procesos inconscientes, en los que se retienen sólo algunos detalles que se relacionan, además, con experiencias impactantes en la vida del intérprete (220-221 y 225).

Las imágenes y las emociones que genera el actor corresponden a momentos distintos de la obra. Es imposible entenderla, prepararla y estudiarla como unitaria e indivisible; eso sería como intentar comerse un pastel entero de un solo bocado. Por eso se debe dividir el texto en *trozos* o *pedazos*, e identificar qué desea el personaje en cada momento (y qué imágenes y emociones evoca). Cada parte se subdivide en *trozos* más pequeños, hasta llegar a fracciones con características específicas, accesibles para el actor, que luego se conjugan nuevamente y se reunifican en conjuntos más grandes.⁶⁵ Pensemos en actos, escenas, entradas y salidas de personajes o parlamentos, como unidades que funcionan en un texto dramático. Entre los parlamentos, existen conversaciones entre varios personajes, diálogos o monólogos; así también cambian los objetivos e intenciones de algún personaje, el tema que se trata, o la emoción que despierta una nueva situación en el texto.

⁶⁵ Ver Stanislavski, Konstantin, *El proceso del actor... vivencia*, págs. 154 a 156.

Los trozos en los que el actor ha de dividir la obra se definen en función de las tareas o acciones que debe realizar su personaje, y requieren estar relacionados orgánica y lógicamente (Stanislavski, *El trabajo... vivencia* 155). Los deseos y objetivos cambian y, por lo tanto, también cambian las acciones que el actor ejecuta para lograr conseguirlos. Así, se genera una línea de intenciones/acciones que lo/la llevan del principio al final de la obra hasta que se identifica su acción principal, que Stanislavski denomina *supertarea*: Hamlet desea corroborar si Claudio mató a su padre; para lograrlo a) busca una compañía de actores; b) los invita a trabajar; c) les solicita que presenten un asesinato similar al que le relató el fantasma; d) indica cómo deben actuarla; y e) la presenta. Gracias a todo esto, Hamlet logra comprobar que el fantasma le dijo la verdad y logra su objetivo. Así, genera uno nuevo: asesinar a Claudio, pero tiene que encontrar cómo, cuándo, dónde, etc.

El trabajo que el actor realiza internamente a partir de las emociones, los recuerdos, las experiencias y las imágenes, debe manifestarse en una forma física *artística* que comunique al espectador las preocupaciones, conflictos o gustos del personaje. Stanislavski reconoce que el teatro es un suceso artificial y que, por lo mismo, un intérprete no se conducirá en escena como lo hace en su entorno cotidiano, aun si utiliza su memoria emocional y sus experiencias personales para evocar el estado afectivo que la obra requiere: “Sin forma externa, ni la propia caracterización interna ni el fondo espiritual del personaje llegarán al espectador. La caracterización externa explica, ilustra y de este modo transmite al público la concepción espiritual interior, invisible, del papel” (*El trabajo... encarnación* 25).

El trabajo interno del actor se manifiesta a través de su voz y su cuerpo, pero ambos deben estar entrenados para manifestar y dar forma a la naturaleza del personaje. Lo que el director ruso distingue como *trabajo de vivencia* y *trabajo de encarnación* se complementan y se

retroalimentan. Si cualquiera de los dos procesos está ausente, el resultado será incomprensible, aburrido o ridículo. El actor puede crear la manifestación gestual y vocal a través de su psique, sus recuerdos, su lógica y su voluntad, pero también provoca esta vida interior buscando la voz y los gestos en su papel. Lo que es ineludible para que logre un trabajo convincente es que se manifieste de manera natural y orgánica. Las *circunstancias dadas*, el trabajo imaginativo, la *memoria emocional*, y otros conceptos con los que trabaja, tienen como finalidad principal que el actor dé vida al personaje —a quien conoce gracias al texto— de manera creíble, convincente y conmovedora: “Sólo la naturaleza es capaz de encarnar las más sutiles *sensaciones inmateriales* mediante la tosca *materia* como la que constituye nuestro aparato vocal y corpóreo de la personificación,” sin embargo, también “es preciso desarrollar y preparar nuestro aparato corporal de encarnación de modo que todas sus partes respondan a la tarea que les asignó la naturaleza” (*El trabajo... encarnación* 21). Stanislavski desaprueba a quienes dicen sus parlamentos sin darles contenido o energía a las palabras (79 y 147); no enuncian ni se expresan con claridad, arrebatados por sus emociones (105 y 110); a los que, por falta de entrenamiento, presentan al personaje con un cuerpo desfigurado, desanimado o tenso (62); a quienes gritan (187-188); usan poses y gestos superficiales (55-56); no toman en consideración el ritmo y el tempo de los parlamentos (101-110); no distinguen el verso de la prosa (135); dan un exceso de subtextos a su interpretación (296); y a quienes bracean y gesticulan sin medida (21, 51, 321, 325).

Por otro lado, explica que los ademanes convencionales cobran vida cuando se ejecutan dentro de una acción necesaria en la obra. Es entonces que dejan de ser mecánicos (*El trabajo... encarnación* 78). En vez de intentar alcanzar una emoción, el actor debe hacer lo necesario dentro de la lógica de la obra para conseguir su objetivo, de forma que sus emociones sean el resultado específico de sus acciones, no la expresión de sentimientos abstractos. La relación lógica entre las

circunstancias del personaje, sus deseos, las acciones que ejecuta para conseguirlos y el estado afectivo que resulta de estas acciones es lo que da vida al personaje. Sin embargo, también la voz y el cuerpo deben estar entrenados para que las acciones, los pensamientos y las emociones se manifiesten de forma delicada, elegante y definida. Si bien el actor no debe trabajar a partir de clichés o formas predeterminadas, todo su trabajo debe manifestarse a través de una buena dicción, de ritmos y tonos adecuados y de gestos elegantes.

Stanislavski, que propuso uno de los métodos de entrenamiento actoral más practicados desde la primera mitad del siglo XX hasta hoy en día, no menciona entre sus referencias a Cicerón ni a Quintiliano; sin embargo, muchos de los conceptos que maneja estaban ya planteados en las recomendaciones de los latinos al buen orador. Estos criterios, como se vio en el capítulo 3, eran los que aprendían los actores ingleses. No se sabe si evocaban las emociones de sus personajes a partir de sus experiencias personales, pero, si se toma en consideración cómo habían sido entrenados, se podría presumir que empatizar con sus personajes era parte de su trabajo creativo. Quintiliano no pide que el orador se remita a sus experiencias personales, pero tampoco lo descarta, y recomienda que echemos mano de nuestra *imaginación* de manera que lo que expresamos parezca que nos sucede a nosotros mismos. Así se lograrán sentir las emociones correspondientes (327), como lo consiguen los actores de la compañía que presentará *The Mousetrap*, según Hamlet:

HAMLET. Is it not monstrous that this player here,
But in a fiction, in a dream of passion,
Could force his soul so to his own conceit
That from her working all his visage wanned;
Tears in his eyes, distraction in his aspect,

A broken voice, and his whole function suiting

With forms to his conceit?

(*Ham.* 2.2.470-476)

El actor que interpreta a Hécuba logra ser lo suficientemente convincente como para que el espectador (Hamlet, en este caso) se conmueva con su sufrimiento (el del actor/Hécuba) aun a sabiendas de que no es una persona real. Según el análisis de Astington, “Hamlet’s phrase for such a phenomenon is ‘a dream of passion’: once again something that closely resembles reality, a display of emotional reaction which stimulates sympathetic feeling, but which is ultimately insubstantial or illusory” (*Actors and Acting*16). Esto también podría interpretarse en el orden contrario: aun cuando lo que provoca las emociones del actor es una ilusión, despierta empatía y se asemeja a la realidad. Hamlet se horroriza de que un actor logre conmocionarse ante una situación ficticia, un producto de la imaginación, cuando él permanece paralizado ante motivaciones reales:

HAMLET. What would he do
 had he the motive and the cue for passion
 that I have?

(*Ham.* 2.2.529-531)

El príncipe sufre al pensar en cómo el actor logra engañarse para sentir y expresar un sufrimiento ficticio, irreal, que Astington explica como un producto de la empatía imaginativa:

Sympathetic imagination concerning what it must have been like to experience the confusion and shocking violence of the destruction of Troy—even if the characters and events were never more than a ‘fiction’— invests the actor in the moment of performance,

affecting his facial expression, gesture, vocal tone, and rhythm, and producing the ‘soul’ of the sorrowing Aeneas, whose story he is telling. (*Actors and Acting* 17)

Como se mencionó, según Stanislavski, un buen actor debe crear la vida interna del personaje. Por otro lado, ha de representarla de una forma artística, lógica y congruente con las circunstancias —en el ritmo, en las expresiones vocales y en los gestos. El actor que representa a Hécuba llora, se le quiebra la voz y parece distraído. Está transformación —en la forma y en el sentimiento— es la que logra que Hamlet se conmueva y se cuestione.

Shakespeare comúnmente informaba en los parlamentos qué emociones sentían los personajes, las cuales, según Stanislavski, son lo primero que han de identificar los actores cuando analizan un texto. Como se vio en el capítulo anterior, los afectos que se debían reflejar los determinaba el dramaturgo inglés explícita o implícitamente. Las reacciones afectivas a un evento varían, como se observa en las distintas respuestas de los personajes a la aparición del fantasma del rey Hamlet. Cuando Bernardo le informa a Horacio que vio un espíritu cerca de la torre del palacio, Horacio responde: “Tush, tush, ‘twill not appear” (*Ham.* 1.1.28); Horacio parece indiferente, tal vez algo cínico, inclusive podríamos imaginarnos que no cree en fantasmas. Sin embargo, al encontrarse frente a él exclama: “It harrows me with fear and wonder.” (*Ham.* 1.1.43) Shakespeare indica al actor/Horacio que, en el momento que se encuentra frente al espíritu, lo que había provocado desdén en la línea 1.1.28 causa terror en la línea 1.1.43. Horacio entonces se dirige al fantasma y las palabras que utiliza son en cierta medida displicentes y arrogantes, y denotan, entre otras posibilidades, enojo:

HORATIO. What art thou that usurp’st this time of night

Together with that fair and warlike form

In which the majesty of buried Denmark

Did sometimes march? By heaven, I charge thee, speak!

(*Ham.* 1.1.45-48)

A partir de sus parlamentos, el actor que interpreta a Horacio reacciona cuando menos con tres afectos distintos a la presencia del fantasma en tres momentos diferentes: por ejemplo, como se señala, con burla, con miedo y con ira. Al actor que representa a Hamlet, por otro lado, se le indica reaccionar con emociones distintas ante la misma figura, con la que se muestra temerario y curioso, entre otras posibilidades:

HAMLET. Why, what should be the fear?

I do not set my life at a pin's fee,

And for my soul, what can it do to that,

Being a thing immortal as itself?

(*Ham.* 1.4.64-67)

Shakespeare asimismo utiliza adjetivos para establecer hacia dónde se inclinan las simpatías o antipatías entre los personajes. Hamlet describe a Gertrudis como: “[a] most pernicious woman!” (*Ham.* 1.4.105), y la palabra “pernicious” es clave para denotar su ira contra su madre, que aparece nuevamente en imágenes como: “Frailty, thy name is woman!” (*Ham.* 1.2.146) En ambos casos, los calificativos expresan el sentir del personaje. Para Stanislavski, “una palabra puede excitar nuestros cinco sentidos. Es suficiente recordar el título de una obra musical, el nombre de un pintor, de una comida, del perfume preferido” (*El trabajo... encarnación* 147). Estas palabras o expresiones claves sirven como detonadores de las imágenes y las emociones del actor, como “pernicious woman”, “what an ass I am”, o “I ... must, like a whore.”

Hamlet utiliza adjetivos negativos tanto para describir a otros como en contra de sí mismo, ya que se define como un idiota, inmoral y corrupto, incapaz de actuar:

HAMLET. Why, what an ass am I! This is most brave,
That I, the son of a dear murdered,
Prompted to my revenge by heaven and hell,
Must like a whore unpack my heart with words.

(*Ham.* 3.1.501-504)

Estas características, que revelan enojo, frustración, parálisis y desprecio, parecen describir al individuo melancólico, un padecimiento que Hamlet sufre, como nos lo hace saber en la escena anterior:

HAMLET. The spirit that I have seen
May be the devil, and the devil hath power
T'assume a pleasing shape; yea, and perhaps
Out of my weakness and melancholy,
As he is very potent with such spirits
Abuses me to damn me.

(*Ham.* 2.2.567-572)

La melancolía que Hamlet padece, además de describir su estado emotivo, podría estar sugiriéndole al actor que trabaje sobre ciertas acciones específicas al ensayar su *parte*: la forma artística que debe adquirir, según Stanislavski (*El trabajo... vivencia* 31). Aparentemente, Shakespeare se refiere a la conducta melancólica con base en el libro *Treatise of melancholie*, de Timothy Bright (1586).⁶⁶ Según Bright, la melancolía, “is settled in the spleen, and with his vapours annoyed the heart and passing up to the brain, counterfeited terrible objects to the fantasy”

⁶⁶ Greg Wilkinson considera que Shakespeare se basa en Bright cuando utiliza el término de melancolía en *Hamlet*: “A *Treatise* was published by Bright’s publisher, Vautrollier, at his shop in Blackfriars, which is in Shakespeare’s immediate neighbourhood ... His print shop and stock passed to his son-in-law, Richard Field ... publisher of Shakespeare’s *Venus and Adonis* (1593) and *The Rape of Lucrece*” (1594).

(82). Bright describe al individuo melancólico como alguien que sufre de tristeza, temores y dudas, aun cuando a veces aparenta alegría, o responde con ironía y falsas risas (82). Su tristeza lo torna negligente (135) y, en ocasiones, intenta quitarse la vida para evitar los terrores que lo afligen (111). Estas, entre otras, son conductas que describe Bright y que podrían servir tanto a Shakespeare como al actor que representa Hamlet para crear su papel.

Los ejemplos en los que se especifica qué emociones dominan al personaje abundan en los textos de Shakespeare. Las palabras informan al público, pero también pueden funcionar como guía para el actor, ya que “the action lies / in its true nature,” (*Ham.* 3.3.61-62) y las palabras que no se dicen con una intención real, no son escuchadas. Así le sucede a Claudio cuando intenta, sin éxito, arrepentirse por sus pecados. Claudio se pregunta: “May one be pardoned and retain th’offense?” (*Ham.* 3.3.56) y él mismo se responde: el juicio final es incorruptible (*Ham.* 3.3.57-60), y el arrepentimiento que se expresa hipócritamente pierde sentido:

CLAUDIO. What then, what rests,

Try what repentance can — when it cannot?

Yet what can it when one cannot repent.

(*Ham.* 3.3.64-66)

Claudio concluye: “My words fly up, my thoughts remain below; / Words without thoughts never to heaven go.” (*Ham.* 3.3.97-98) El discurso que se enuncia sin que lo acompañe una motivación verdadera pierde significado, impidiéndole al orador —o al actor— conmover y persuadir a otros, sean estos Dios o el público.

Mucho antes de que Stanislavski definiera las *circunstancias dadas*, los latinos tomaron en cuenta que el buen orador debe considerar el contexto del sujeto para construir un discurso, y aconsejan imaginar los entornos específicos en los cuales suceden los eventos. Por ejemplo,

Cicerón exhorta al orador a evaluar dónde y cuándo tienen lugar: “The Place is examined as follows: Was it frequented or deserted, always a lonely place, or deserted then at the moment of the crime? A sacred place or profane, public or private? What sort of places are adjacent? Could the victim had been seen or heard?” (*Ad C. Herennium* 67). Respecto al momento: “The point of time is examined as follows: In what season of the year, in what part of the day—whether at night or in the daytime— at what hour of the day or night?” (69). Las preguntas que plantea Cicerón son centrales en el sistema de Stanislavski para definir las *circunstancias dadas* en la escena; a partir de las respuestas el actor activa su imaginación para evocar sus emociones. Quintiliano, por su parte, como se mencionó en el capítulo 3, da ejemplos que se enfocan principalmente en las relaciones entre los individuos, y pide al orador que tome en cuenta la edad, la profesión, la clase social y el género del sujeto (322).

En *Hamlet*, las referencias que se hacen a lugares específicos son pocas, como ya se había mencionado: la alcoba de Gertrudis, el cementerio, o algún lugar en el cual los guardias vigilan y resguardan el castillo. En el contexto de *Hamlet*, tal vez las preguntas que hace Cicerón sobre el lugar de la acción son poco relevantes. Sin embargo, como apunta Northrop Frye, el entorno bucólico es fundamental para que se desarrollen las comedias y romances de Shakespeare:

Shakespeare’s type of romantic comedy ... has affinities with the medieval tradition of the seasonal ritual-play. We may call it the drama of the green world ... In *The Two Gentlemen of Verona* the hero Valentine becomes captain of a band of outlaws in a forest, and all the other characters are gathered into this forest and become converted. Thus the action of the comedy begins in a world represented as a normal world, moves into the green world, goes into a metamorphosis there in which the comic resolution is achieved, and returns to the normal world. The forest in this play is the embryonic form of the fairy

world of *A Midsummer Night's Dream*, the Forest of Arden in *As You Like It*, Windsor Forest in *The Merry Wives*, and the pastoral world of the mythical sea-coasted Bohemia in *The Winter's Tale*. (182)

Ya Frye menciona que en *A Midsummer Night's Dream* el bosque de Atenas es donde Oberón y Puck manipulan los amores de Lisandro, Demetrio y Titania. En *The Tempest*, Fernando y Miranda también se enamoran en un espacio silvestre, apartado y rodeado de espíritus mágicos.

El tiempo, la hora y el clima, a los cuales alude Cicerón, también deben haber sido elementos que los actores tomaban en consideración. Las altas horas de la noche, cuando se agitan los demonios, contribuyen a que Hamlet decida matar a Claudio en el tercer acto:

HAMLET. 'Tis now the very witching time of night
When churchyards yawn and hell itself breathes out
Contagion to this world. Now could I drink blood
And do such bitter business as the day.

(*Ham.* 3.2.362-365)

Sin embargo, en la escena siguiente, Hamlet decide posponer el asesinato, ya que encuentra a Claudio rezando: "HAMLET. Now might I do it pat, now 'a is a-praying. / And now I'll do't! [*He draws his sword.*] And so 'a goes to heaven." (*Ham.* 3.3.73-74) Así como las circunstancias lo llevan a actuar en un momento dado, nuevas circunstancias lo conducen a tomar nuevas decisiones, como abstenerse.

Otro elemento en la actuación del drama de la modernidad temprana que podría referirse a las circunstancias dadas se relaciona con la conducta apropiada para representar *tipos* predeterminados. La actuación que Hamlet exige de los actores que han de representar a reyes, héroes o amantes, coincide con factores de clase y rango que según Stanislavski deben tomarse

en consideración. Sin embargo, las tipologías del teatro inglés seguían patrones preestablecidos, mientras que Stanislavski se opone a que los actores trabajen a partir de ellos. Según Stanislavski, esto resulta en una actuación mecánica e inerte:

Hay procedimientos para imitar toda clase de tipos y gente de las diversas capas de la sociedad: los campesinos escupen en el suelo y se suenan la nariz con el faldón, los militares hacen sonar sus espuelas, los aristócratas juegan con los impertinentes ... Esa máscara del sentimiento de manera definitiva fijada se desgasta rápidamente, pierde su leve atisbo de vida, para convertirse en un simple cliché. (*El trabajo... vivencia* 43)

Podría pensarse que los mismos principios que probablemente utilizaban los actores del teatro de Shakespeare y sus contemporáneos para estudiar y ensayar sus roles iban en contra de lo que el ruso califica como buena actuación: seguir clichés y signos convencionales. No obstante, a pesar de esta discrepancia, tanto Shakespeare como Stanislavski parecen dar una importancia particular a la moderación como valor sustancial de la buena actuación, y es otra vez en *Hamlet* donde podemos encontrar cómo comulgan los objetivos de ambos hacedores de teatro. Hamlet aprecia el trabajo de la compañía que representará *The Mousetrap* porque los vio presentar “an excellent play, well digested in the scenes, set down with as much modesty as cunning,” (*Ham.* 2.2.362-364) que inmediatamente después se explica como una actuación en la cual “there were no salads in the lines to make the matter savory, nor no matter in the phrases that might indict the author of affection.” (2.2.364-366)⁶⁷ En efecto, la moderación y el ingenio están entre las cualidades que Hamlet más admira en los actores, pero es a la primera de estas características a la que se refiere nuevamente cuando él mismo da indicaciones, en el siguiente acto: “Be not too tame either, let

⁶⁷ Según la 3a edición de *The Norton Shakespeare*, Shakespeare se refiere a que los actores invitados evitan “[to] embellish the style in order to make the lines more pleasing” (*The Norton Shakespeare: Tragedies* 371).

your own discretion be your tutor... with this special observance: that you o'erstep not the modesty of nature.” (3.2.15-18)

En el libro *Building a Character*, Stanislavski hace un comentario similar que parecería parafrasear al personaje de Shakespeare: “How agreeable it is to see an artist on the stage when he exercises restraint and does not indulge in all these convulsive ... superfluous, irrelevant, purely theatrical gesticulation” (74). Tanto Stanislavski como Shakespeare (en la voz de Hamlet) afirman que el actor debe evitar exagerar, gritar o moverse en exceso, ya que para que la actuación sea verosímil requiere ser moderada y contenida. El teatro tiene la función de reflejar la forma y el sentido de las cosas: “the purpose of playing, whose end both at the first and now was and is to hold as ‘twere the mirror up to nature,” (*Ham.* 3.2.19-20) y es en su propio sentido de la realidad, de la verdad y del equilibrio en lo que el actor debe sustentar su trabajo.

Como se vio en el capítulo 3, Cicerón fue el primero en declarar que las imágenes que generamos en la mirada interior son necesarias para recitar un texto en voz alta. En el caso del latino, visualizar los eventos de un discurso en un entorno específico ayuda a recordar este mismo discurso con más facilidad; es un método para mejorar la ‘memoria artificial’. Como el actor precisa evocar tantas imágenes como eventos e ideas requiere recordar, el latino propone ordenarlas de principio a fin para evitar confundirlas, misma propuesta a la que recurre Stanislavski. Según Cicerón, las imágenes de la infancia son las que recordamos con más fuerza (*Ad C. Herennium* 219). Cada individuo selecciona imágenes distintas en función de su experiencia y de su preferencia, y si el orador desconoce algún objeto o entorno que se relacione con su discurso, puede crearlo con su mente y con su mirada interior. Para Teseo, esta labor le corresponde al dramaturgo poético, como se vio ya en el subcapítulo 3.1:

THESEUS. The poet’s eye, in a fine frenzy rolling,

Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven.

And as imagination bodies forth

The forms of things unknown, the poet's pen

Turns them to shapes and gives to airy nothing

A local habitation and a name.

(*MND* 5.1.12-17)

Al parecer, visualizar un evento y lograr comunicárselo al público es labor tanto de quien escribe como de quien recita el texto. Cuando Shakespeare describe las circunstancias, locales o personas de sus obras se dirige al espectador, pero sabe que también lo leerán quienes le darán vida a la escena. Por esto, provee al actor muchos y muy diversos cuadros que pueden activar su mirada interior y, con ella, su imaginación.

La evocación de visualizaciones en Shakespeare es tan poderosa y está tan ligada al ambiente, entorno y estado de ánimo de los personajes que analizar las investigaciones relacionadas con el tema implicaría un estudio independiente. Aún así, es tal la fuerza de las imágenes que construye en sus obras, que ha trascendido el trabajo del actor y de los espectadores para que algunas escenas sean representadas pictóricamente. Las pinturas en las figuras 34, 35 y 36,⁶⁸ finalmente, son ejercicios de visualización realizados por artistas plásticos, que traducen la palabra en imagen, como tal vez lo hacían los actores a fines del siglo XVI y principios del XVII, y como invita Stanislavski a que se trabaje.

Podría considerarse que lo que Stanislavski denomina la creación de un personaje, requiere que se apliquen técnicas cercanas a algunas de las prácticas de trabajo que utilizaban los actores ingleses, según lo que se propuso en los capítulos 3 y 4. Si bien los conceptos, paradigmas y

⁶⁸ Se han presentado otros ejemplos en capítulos anteriores: las pinturas de Calibán, y de Bottom, Titania y las hadas.

valores de cada época no son equiparables, encontramos entre ellos diversas resonancias, tanto metodológicas como estéticas. Los preceptos de Cicerón y Quintiliano, que hallan eco en los escritos de Shakespeare, comparten diversos elementos que son fundamentales en el sistema de Stanislavski, como imaginar, visualizar y organizar el discurso; identificar las emociones del personaje; empatizar con él; tomar en cuenta las circunstancias bajo las cuales se actúa; y abstenerse de exagerar la presentación, por nombrar, a manera de síntesis, algunas de ellas. Sin embargo, Stanislavski se opone a otros principios conforme a los cuales se ha visto que se concebía el teatro shakespeariano, como actuar a partir de *tipos* predeterminados o dialogar directamente con el público. De estos, muchos fueron posteriormente practicados por directores como Jacques Copeau⁶⁹ en Francia y Vsevolod Meyerhold⁷⁰ en Rusia, que se alejaron del teatro realista y anti teatral. Entre ellos, destacan las obras y las propuestas de Bertolt Brecht.



Figura 34. Sir John Everett Millais, “Ophelia” (1851), Tate Gallery, [tate.org.uk/art/artists/sir-john-everett-millais-bt379](https://www.tate.org.uk/art/artists/sir-john-everett-millais-bt379).

⁶⁹ Para Copeau, uno de los directores más prominentes de Francia en la primera mitad del siglo XX, el director “aims at achieving clear representation, well-defined movement, varied rhythm, and sustained harmony” (217).

⁷⁰ Meyerhold (1874-1942), quien fue alumno de Stanislavski, enfatizaba el entrenamiento del cuerpo y de la dicción del actor: “Gestures, postures, glances, and silences depict the truthful relationship among people ... Words are for hearing, movement for seeing” (“The Theater Theatrical” 177).



Figura 35. Henry James Nixon, “The Three Witches” (1831), British Museum, wikiwand.com/en/ThreeWitches



Figura 36. Salvador Dalí “Ilustraciones para Romeo y Julieta” (1975), brainpickings.org/2014/01/14/salvador-dali-romeo-juliet

5.2 SHAKESPEARE Y BRECHT

Bertolt Brecht, dramaturgo, director y dramaturgista alemán, es probablemente quien más enfáticamente se opuso a las propuestas de Stanislavski en su época. Brecht buscaba que el teatro provocara reflexión y promoviera el pensamiento crítico del público; sobre todo, un pensamiento que cuestionara el entorno social. Desde su perspectiva, el teatro realista —generado y presentado

principalmente por las clases altas, dueñas de los medios para producirlo— conducía a los espectadores a pensar que el individuo tenía un destino predeterminado: el que señalaba la obra. El teatro realista retrataba problemas burgueses, lejanos a la vida de la mayoría de los espectadores, a quienes se les imponían emociones ajenas a su experiencia y a su entorno. Así también *hipnotizaba* al público, ya que retrataba historias que, aparentemente, sólo podían desarrollarse como lo planteaba la obra. Finalmente, lo que se percibía era una realidad rígida e inalterable.

Brecht se basa en el materialismo histórico para ilustrar, analizar y criticar las contradicciones y problemas de su sociedad. Más allá de la perspectiva marxista, el materialismo histórico es la herramienta que origina su propuesta para una nueva estructura dramática, que denomina *teatro épico*, mismo que hacia el fin de su carrera denominó *teatro dialéctico*: “The concern of the epic theatre is eminently practical. Human behaviour is shown as alterable; man himself as dependent on certain political and economic factors and at the same time as capable of altering them” (Brecht, *Brecht on Theatre* 86). El *teatro épico* se opone al teatro aristotélico, ya que este último retrata a los eventos como si estuvieran predestinados (87), y no permite al espectador “the chance to criticize human behaviour from a social point of view” (86).

Para Brecht, el teatro debe enfatizar las diferencias entre las sociedades de otros tiempos y la sociedad ante la cual se presenta, de forma que se evidencien los cambios que han tenido lugar. Las obras clásicas y los eventos históricos permiten observar y comparar las transformaciones que han operado en las formas de producción, la estructura política, las clases sociales, las ideologías y el estilo de vida; esto es, entre la realidad del espectador y la de culturas anteriores. Brecht insiste en resaltar las diferencias históricas y evitar concentrarse en lo que nos parezca permanente:

The field has to be defined in historically relative terms. In other words, we must drop the habit of taking the different social structures of past periods, then stripping them of everything that makes them different; so they all look more or less like our own, which then acquires from this process a certain air of having been there all along, in other words of permanence pure and simple. Instead, we must leave them their distinguishing marks and keep their impermanence always before our eyes, so that our own period can be seen to be impermanent too. (*Brecht on Theatre* 190)

Cuando el actor y el público toman conciencia de las formas en las que se han modificado los entornos y los individuos a través de la historia, perciben su propio mundo como fluctuante, perecedero y sujeto a transformaciones. Es así como, más que esforzarse por mostrar lo que tienen en común las sociedades anteriores con la nuestra, el arte debe concentrarse en subrayar sus diferencias. El *teatro épico* propone una estructura dramática y teatral dirigida a reconocerlas desde una postura crítica.

En el teatro aristotélico, los eventos de la acción se relacionan como una cadena de causas y consecuencias, mientras que en el *teatro épico* la trama se entiende cuando se suman los acontecimientos de la obra, que carecen de continuidad y ocurren de manera independiente. Esto con el fin de que el espectador (y también el actor) forme su propia “historia”: “By means of a certain interchangeability of circumstances and occurrences the spectator must be given the possibility (and duty) of assembling, experimenting and abstracting” (Brecht, *Brecht on Theatre* 60). Para lograrlo se requiere, desde la perspectiva de Brecht, que la lógica de la relación entre los eventos no esté predeterminada.

Uno de los métodos que sigue Brecht para evitar percepciones deterministas en el espectador es variar los lapsos temporales entre las escenas. También las ubica en locales distintos

sin aclarar cómo los personajes llegan de un lugar al otro. Asimismo, sucesos iguales o similares pueden presentarse repetidas veces desde perspectivas diversas, por causas distintas y/o con diferentes consecuencias. Brecht lo ejemplifica a través de *La ópera de los tres centavos*: Tiger Brown, jefe de la policía de Londres, llega tres veces a arrestar a Mackie, cabeza de una banda de mafiosos y protagonista de la obra. Brown aparece por primera ocasión en la boda de Mackie y Sophie: la banda de maleantes se asusta y el público espera, hasta que Brown y Mackie revelan que son viejos amigos; la llegada de Brown resulta inconsecuente. En el segundo acto Brown detiene a Mackie ya que ha sido amenazado por el padre de Sophie (otro maleante). Con la ayuda de la hija de Brown, Mackie escapa de la cárcel; el arresto es inconsecuente. En el tercer acto Brown arresta y encarcela nuevamente a Mackie; en esta ocasión, es condenado a muerte y parece que no podrá salvarse, pero, antes de que finalice la obra, llega una absurda notificación de la reina de Inglaterra, cual *deus ex machina*, para que lo perdonen, lo liberen, e inclusive lo premien.

Según Brecht, los arrestos de Mackie buscan problematizar la estructura del drama tradicional: “One gives priority to the idea and makes the spectator desire an increasingly definite objective—in this case the hero’s death” (*Brecht on Theatre* 45), pero en cada ocasión los deseos o expectativas del público se ven frustradas, mostrando así que el desarrollo de los eventos no es *inevitable*: “The epic drama, with its materialistic standpoint and its lack of interest in any investment of its’ spectators emotions ... is familiar with a different kind of chain, whose course needs not to be a straight one but may quite well be in curves ore even in leaps” (45). Cuando la relación entre los acontecimientos rompe con esquemas predeterminados, no es causal y se muestra desde varios puntos de vista, el espectador logra imaginar diferentes cursos de acción, cuestionar el desarrollo de la trama, o tomar partido por distintos personajes; así genera una

opinión propia respecto a la situación. Al ver que la trama puede modificarse, y que los entornos sociales varían, el público toma conciencia de que su propio entorno social es alterable (60 y 201).

Para mostrar los cambios que han ocurrido en el hombre y en su entorno, Brecht adapta obras clásicas o construye argumentos, con base en eventos históricos, de manera que se revele la relación dialéctica entre el antes y el ahora. El repertorio clásico le sirve para experimentar y para reevaluar hechos pasados desde una perspectiva crítica, pero a través de este repertorio también enuncia su visión política: su oposición a la burguesía, su afinidad con las posturas revolucionarias, su empatía con el proletariado, su antibelicismo y su antagonismo hacia el régimen nazi. Dentro de sus adaptaciones de textos pasados están *La ópera de los tres centavos*, *Antígona*, *El resistible ascenso de Arturo UI*, *La vida de Eduardo II de Inglaterra*, *Santa Juana de los Mataderos* y *Coriolano*. Entre las obras de Brecht que se basan en eventos históricos están *Madre Coraje y sus hijos*, *La vida de Galileo*, *Los días de la Comuna* y *La condenación de Lóculo*. Además de estos textos, varios de sus escritos teóricos incluyen comentarios sobre *Hamlet*, *Macbeth*, *King Lear*, *Julius Caesar* y *The Merchant of Venice*.

John Willett analiza el modo en que Brecht vinculaba a Shakespeare, “on the one hand with dialectical materialism, and on the other with the Laughable Adventures of the old popular epics” (122). Willett reconoce la influencia de la obra histórica shakespeariana en *Madre Coraje y sus hijos* y en *La vida de Galileo Galilei*, un par de obras “modelled on the Shakespearean ‘history’ which take a great sweep across time and space in order to show how the problems of intellectual honesty on the one hand and chaotic war on the other cut across the (class-determined) self-interest of two immensely live and human characters” (121). Martin Esslin, por otro lado, atribuye la influencia de Shakespeare (y de varios autores) en Brecht a una de admiración que se transforma en desafío. Brecht tenía un gusto particular por modificar el trabajo de otros artistas con obras que

oscilan entre el homenaje y la parodia (*Brecht, a choice of evils* 107), y siempre reconoció “his debt to a wide range of old theatrical conventions and traditions: the Elizabethans, the Chinese, Japanese, and Indian theatre, the use of the chorus in Greek tragedy, and techniques of clowns and fair-ground entertainers” (111).

Doc Rossi comenta: “That Shakespearean dramaturgy exerted an influence on Brecht is a commonplace of Brecht studies, the only disagreement being in terms of how much and in what way” (158). Después de revisar más de diez escritos comparativos entre Shakespeare y Brecht,⁷¹ Rossi concluye: “Brecht does seem to hold strong reservations against the content of Shakespearean drama while at the same time using it as a structural model” (162). Agrega, además, que los comentarios que podrían indicar opiniones negativas de Brecht sobre Shakespeare, “centrate on the production practices of the orthodox theatre rather than on Shakespearean drama *per se*” (163). Según Rossi, Brecht no descalifica los textos de Shakespeare, sino que se opone al estilo con el cual se producían sus obras en la Alemania de los años veinte: “Brecht is not suggesting that it is necessary to alter Shakespeare, only that the possibilities present in his plays be opened up rather than closed down” (176). Por ejemplo, es posible que la ira del Rey Lear provoque simpatía o sorpresa en el espectador. El objetivo es que la historia se entienda como producto de una circunstancia y una forma de pensar que son relativas, que pueden percibirse de maneras distintas y que no son inamovibles (Brecht, “On the Experimental Theatre” 14). Con base en lo anterior, Rossi afirma: “For Brecht a theatrical production must historicize

⁷¹ Además de los libros mencionados de Willet y Esslin, Rossi se refiere a los siguientes escritos: “Bert Brecht und Shakespeare,” de Helge Hultberg (1959); “Dramaturgy in Shakespeare and Brecht,” de R. B. Parker (1962); *Brecht und Shakespeare*, de Rodney Symington (1970); “The Form and the Pressure: Shakespeare’s Haunting of Bertolt Brecht,” de John Fuegi (1972); *Bertolt Brecht’s Adaptations for the Berliner Ensemble*, de Arrigo Subiotto (1975); *The Art of Vandalism*, de W. E. Yuill (1977); “The Case is Altered: Brecht’s use of Shakespeare,” de Hellen Whall (1981-82); “How Brecht Read Shakespeare,” de Margot Heinemann (1985); y *Bertolt Brecht: Dialectics, Poetry, Politics*, de Peter Brooker (1988).

and make remarkable all human emotions, actions, and events; nothing should be presented as being natural, self-evident, or fated” (176). A continuación, se verá cómo Brecht emula varias características del teatro de Shakespeare; algunas reconocen la influencia del dramaturgo inglés en el alemán de manera consciente y explícita.

Si bien Brecht considera que los personajes centrales en las tragedias de Shakespeare se aíslan de su entorno social, esperando que caiga sobre ellos su propio destino, esto le sirve para ejemplificar las tensiones dialécticas que devienen de los cambios en los sistemas económicos, políticos y culturales a través de la historia:

Shakespeare’s great solitary figures, bearing on their breast the star of their fate, carry through with irresistible force their futile and deadly outbursts; they prepare their own downfall; life, not death, becomes obscene as they collapse; the catastrophe is beyond criticism. Human sacrifices all round! Barbarian delights! We know that the barbarians have their art. Let us create another. (Brecht, *Brecht on Theatre* 189)

La transición de una sociedad teocéntrica a una sociedad humanista, así como el poder económico que comienza a adquirir una burguesía en formación en la modernidad temprana, se asemejan a los cambios que surgen en la sociedad tecnológica y racional que comienza a desarrollarse a principios del siglo XX.⁷² Brecht explica los procesos de transición en la sociedad tecnológica poniendo como ejemplo los cambios económicos, sociales y culturales que originó la nueva industria petrolera:

The first thing is to comprehend the new subject matter; the second, to shape the new relations. The reason: art follows reality. An example: the extraction and refinement of

⁷² En el Berlín posterior a la Primera Guerra Mundial, intelectuales y artistas celebraron el pensamiento racionalista. Esto se reflejó en nuevas manifestaciones estéticas que enfatizaban las funciones prácticas de los objetos y su origen industrial. Las artes tendían a experimentar con una nueva objetividad que despreciaba los sentimientos en favor de la claridad y la practicidad (Thomson y Sacks 14).

petroleum represents a new complex of subjects, and when one studies these carefully one becomes struck by quite new forms of human relationship. A particular form of behaviour can be observed both in the individual and in the mass, and its clearly peculiar to the petroleum complex, but it wasn't the new form of behaviour that created this particular way of refining petrol. The petroleum complex came first, and the new relationships are secondary. (*Brecht on Theatre* 29)

Los cambios políticos y culturales de la segunda mitad del siglo XVI no sólo determinaron nuevos contenidos y nuevas formas de hacer teatro, sino también el desarrollo de una nueva industria y la movilidad social de los involucrados. Recordemos que, en el teatro comercial, universitarios y agremiados se integraron en un frente común en el que se mezclaron los valores de la cultura humanista con las costumbres populares. Conforme los espectáculos se alejaron de sus contenidos religiosos y las compañías de actores comenzaron a depender legalmente de la nobleza, individuos de clase media, como Burbage y Alleyn, desplazaron de los escenarios a los cómicos itinerantes. Por otro lado, los University Wits sumaron a los valores humanistas elementos performativos reminiscentes del teatro medieval (Hunter 22). La confrontación y yuxtaposición de estas dos fuerzas permitieron a Shakespeare presentar a sus personajes desde perspectivas contradictorias que el modelo brechtiano utilizaría tres siglos después. Ricardo III y Yago son un derivado de los personajes viciosos de las obras medievales, pero, a pesar de su vileza, irradian carisma y son altamente complejos. Macbeth y Lear inspiran horror por sus acciones, no obstante, también lástima cuando se manifiesta cómo operan psíquicamente. El espectador oscila entre la identificación y el rechazo, ya que el personaje/actor despierta tanto su empatía como su sentido de justicia. El resultado es un teatro que atrae precisamente gracias a sus paradojas, y que resultaba fascinante para el público de su época.

Brecht denomina *Verfremdungseffekt* al método que permite observar objetivamente un acontecimiento u objeto que nos afecta de forma subjetiva. El *Verfremdungseffekt* nos dispone a percibir fenómenos conocidos como si fueran nuevos y experiencias propias como si fueran ajenas. La obra *The Messingkauf Dialogues*, del mismo Brecht, es uno de los textos que aclara este complejo concepto. En ella, el personaje de EL FILÓSOFO explica el *Verfremdungseffekt* de la siguiente manera: “If we observe sorrow on the stage and at the same time identify ourselves with it, then this simultaneous observing is a part of our observation. We are sorrowful, but at the same time we are observing *a sorrow* —our own sorrow— almost as if it were detached from us” (39-40). El *Verfremdungseffekt* —que generalmente se traduce como efecto de distanciamiento o efecto de alienación— es central en la propuesta brechtiana, ya que permite al espectador disociarse de sus sentimientos empáticos para adquirir una perspectiva crítica sobre los acontecimientos de la obra. Brecht lo reconoce como una técnica que data del teatro popular y de la comedia (99). Henri Bergson explica este fenómeno en *La Risa*: “No hay mayor enemigo de la risa que la emoción. Esto no quiere decir que no podamos reírnos de una persona que nos inspire piedad y hasta afecto; pero será preciso que por unos instantes olvidemos ese afecto y acallemos esa piedad” (12). La comedia obliga al espectador a distanciarse del personaje, sin identificarse, desde un punto de vista no empático. El público se ríe de Pantalone, de los demonios medievales y de Bottom, no con ellos. La muerte de Ofelia provoca un inmenso dolor en Laertes y en Hamlet porque la aman, pero para los enterradores es solamente un cadáver más:

HAMLET. What man dost thou dig it for?

CLOWN. For no man, sir.

HAMLET. What woman, then?

CLOWN. For none neither.

HAMLET. Who is to be buried in't?

CLOWN. One that was a woman, sir, but rest her soul,
she's dead.

(*Ham.* 5.1. 115-121)

La respuesta de los enterradores a la pregunta de Hamlet provoca tanto su risa como la de los espectadores, y después de los varios soliloquios en los que Hamlet habla del sinsentido de la vida con dolor, los bufones presentan el mismo discurso desde una perspectiva absurda. Así, las palabras del príncipe de Dinamarca también adquieren un carácter ridículo. Que el espectador sienta empatía por los personajes en un momento determinado no significa que no pueda adoptar una postura crítica respecto a ellos o a sus emociones en otro momento. Para Brecht, el *Verfremdungseffekt* consiste en presentar “events and persons as historical, and therefore as ephemeral. The same, of course, may happen with contemporaries, their attitudes may also be presented as ephemeral, historical, and evanescent” (Brecht, “On the Experimental Theatre” 14). Shakespeare muestra una visión melancólica sobre la vida y la muerte en la voz de Hamlet, y, por otro lado —en otro contexto, en otro momento de la obra y desde el punto de vista de otros personajes— se burla de sus propias reflexiones en la voz de los enterradores.

Como se vio en el capítulo 2, la obra histórica comenzó a tomar forma durante el reinado de Enrique VIII, en una época de profundos cambios políticos y culturales, y adquirió gran popularidad cuando se desarrolló el teatro comercial. Desde la perspectiva humanista italiana, en la cual se basó la definición de la historia que utilizaban los ingleses, la obra histórica no se escribía para cumplir con la premisa aristotélica de identificación, sino para enseñar lecciones éticas, morales y políticas con el fin de celebrar las glorias del pasado y el presente de un país (Ribner 15). Para los ingleses, la historia, así como la obra histórica, tenían como finalidad

preponderante legitimizar al trono. Shakespeare probablemente tomaba esto en cuenta al escribir sus textos, pero también presentaba la situación desde otras perspectivas, que podían ser sociales, económicas, políticas, raciales o religiosas. Por ejemplo, en *Hamlet*, los enterradores expresan lo que podría haber sido la opinión del vulgo sobre el entierro de Ofelia: “If this had not been a gentlewoman, she should have been buried out o’Christian burial” (*Ham.* 5.1.22-24). En *The Tempest*, Ariel demanda su libertad como sirviente, y Próspero responde como amo o patrón:

ARIEL. Since thou dost give me pains,

Let me remember thee what thou hast promised,

Which is not yet performed me.

PROSPERO. How now? moody?

What is’t thou canst demand?

ARIEL. My liberty.

PROSPERO. Before the time be out? No more.

(*Tmp.* 1.2.242-246)

Si bien Ariel considera que ha saldado su cuenta con Próspero, que lo rescató de la bruja Sycorax, para el mago su sirviente continúa en deuda y no está en posición de exigir cuándo o cómo será liberado.

El sentido dialéctico y la multiplicidad de puntos de vista se manifiestan también a través de los contrastes estilísticos entre las escenas de los textos, que producen trabajos fragmentados como los que Brecht propone utilizar para promover la reflexión en los espectadores con el teatro épico. Como se pudo ver en *1 Henry VI*, para los dramaturgos ingleses de finales del siglo XVI y principios del XVII era una práctica común adaptar obras, como *King Lear*, cuya versión original pudo haber sido escrita por Kyd. Por otro lado, se habituaba escribir una obra entre dos o más

autores,⁷³ y las diferencias entre sus estilos poéticos dieron como resultado textos discontinuos, en los que las escenas se contienen de manera autónoma: con un principio, un medio y un final propios. *I Henry VI* es una de las muchas obras que Shakespeare probablemente escribió en coautoría. Eso nos permite entender cómo se pueden contener las escenas como unidades, además de identificar en una obra de Shakespeare otras características que Brecht buscaba en su nuevo teatro.

I Henry VI muestra cómo Inglaterra pierde sus territorios franceses como consecuencia de las Guerras de las Rosas desde tres puntos de vista: 1) el de los nobles, 2) el de Talbot y el ejército sajón, y 3) el de sus enemigos, liderados por Juana. La obra comienza cuando, durante el entierro de Enrique V, los nobles se enteran de que Inglaterra perdió territorios en Francia (1.1); de ahí salta a Orleans, donde Juana se reúne con los líderes franceses (1.2); continúa nuevamente en Londres, pero ahora frente a la torre, donde Gloucester y Winchester pelean por la custodia del rey (1.3). Talbot, el héroe de la obra, no aparece con el ejército inglés sino hasta la escena 1.4. Cada una de las escenas se contiene de manera autónoma y no como consecuencia inmediata de la anterior. Son escasos los momentos en los que los personajes de dos de los grupos coinciden en el escenario, la obra salta de un lugar a otro súbitamente —Londres, Orleans, París— y el tiempo que transcurre entre cada evento es incierto. Hay más de cuatro batallas en escena y pareciera que se repiten una y otra vez sin mayores consecuencias en la trama. Sin embargo, en sus reiteraciones se observan distintas razones por las cuales un ejército puede triunfar o ser derrotado: los ingleses vencen a sus enemigos gracias a la valentía de Talbot o por la cobardía

⁷³ Como ejemplo, a lo largo de *The Life of William Shakespeare: A critical Biography*, Lois Potter hace referencia a múltiples colaboraciones entre autores de la época: Marlowe y Nashe, Shakespeare y Nashe (*I Henry VI*), Shakespeare y Peele (*Titus Andronicus*), Jonson, Chettle y Dekker (*Robert II*), Middleton y Dekker, Shakespeare y Middleton (*Timon of Athens*), Shakespeare y Wilkins (*Pericles*), Beaumont y Fletcher, Shakespeare y Fletcher (*Cardenio*, *The Two Noble Kinsman*).

francesa; los franceses obtienen el triunfo gracias a las artimañas de Juana o por los conflictos internos de la nobleza de Inglaterra; y así sucesivamente.

1 Henry VI utiliza como fuente histórica los relatos de *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and Yorke*, de Edward Hall, y probablemente fue adaptada de algún texto anterior como precuela de *2 y 3 Henry VI* (Potter 90). Se considera que, para escribirla, Shakespeare colaboró con Nashe, aunque algunos autores contemplan también la posible participación de Kyd, Marlowe y Greene (91-92). Tomando en cuenta las fuentes en las que se basa *1 Henry VI* y los múltiples autores que pudieron haber contribuido en la obra, esta es una de las más inconsistentes y fragmentadas del canon shakespeariano. *1 Henry VI* es un collage de estilos y de temas: disputas políticas, espectáculos campales, combates de esgrima, escenas filiales y episodios románticos. Por lo anterior, se requieren modelos de representación diferentes para montar cada escena. Los momentos que comparten Talbot y su hijo en la obra tienen un tono patético; hay farsa cuando los franceses huyen de los ingleses; y los demonios a los que invoca Juana derivan del teatro medieval.

El argumento de la obra se sostiene gracias a la relación de los eventos con la acción principal, sin que tenga importancia un encadenamiento entre causas y consecuencias: “The episodes narrate the story from several points of view ... rather than presenting a progressive, unified thread from a single perspective,” explica Rossi (178). Así también la estructura del teatro épico, en oposición a la del teatro aristotélico, es una forma narrativa constituida de “autonomous scenes showing a picture of the world through a series of curves and jumps” (Rossi 178-179).

The Tempest y *A Midsummer Night's Dream* también están construidas a partir de varias subtramas en las cuáles participan grupos de personajes distintos y tienen lugar de manera casi independiente. En *The Tempest*, los enamorados, los cómicos y los nobles no conviven sino hasta

el final de la obra. Si bien en la ficción todos los personajes se encuentran en la isla, en la escenificación no se cruzan hasta que la obra concluye, como si se ubicaran en espacios independientes. El hilo que relaciona las acciones es el deseo de Próspero de vengarse del duque de Milán y del rey de Nápoles, y sólo cuando renuncia a ese deseo, todos se reúnen. En *A Midsummer Night's Dream*, las subtramas de los cómicos, los amantes y los reyes de las hadas se relacionan porque las tres historias tienen lugar en el bosque y Puck encanta a uno o dos personajes de cada una de ellas, pero la obra transcurre a través de escenas que saltan de una historia a otra; son pocos los momentos en los que las tramas se yuxtaponen o se cruzan. Como se vio en los capítulos anteriores, cada grupo de personajes en *A Midsummer Night's Dream* viste distinto, recibe indicaciones gestuales distintas y habla con un estilo distinto. También, como en *1 Henry VI*, cada grupo presenta una perspectiva diferente del conflicto de la obra o de los temas que se tratan. Esto ocurre en la mayoría de las obras de Shakespeare. De manera esquemática, *Romeo and Juliet* puede dividirse en grupos generacionales, que resultan en escenas de amor, escenas de peleas y escenas cómicas; *Antony and Cleopatra* en egipcios y romanos, *Julius Caesar* en función a distintos intereses políticos.

Para Brecht, dividir a los personajes en grupos o *agrupamientos* es fundamental en el proceso de montaje: “Elegant movement and graceful grouping, for a start, can alienate, and inventive miming greatly helps the story” (*Brecht on Theatre* 204). Los agrupamientos permiten organizar el espacio y la composición escénica; es trabajo del director y del actor identificarlos a lo largo de la obra, así como darse cuenta de quiénes los conforman y de cómo cambian. Cuando los agrupamientos están claramente definidos, como en las obras de Shakespeare, le es más fácil al elenco organizarse en el escenario para que el movimiento fluya. Esta pudo haber sido una de las convenciones que se usaban para que los actores se distribuyeran en el espacio durante las

presentaciones: reyes en el centro del escenario y su corte a los lados, el séquito de Titania en un lado del escenario, y Puck y Oberón en el otro, los Montesco frente a los Capuleto, etc.

Los personajes de un grupo determinado representan una realidad social que se manifiesta a través de sus gestos, sus tonos de voz y su expresión facial (Brecht, *Brecht on Theatre* 198). A la suma de estas características Brecht la denomina *gestus*. A cada grupo le corresponde un *gestus* que lo distingue como se distinguían los personajes *tipo* de la modernidad temprana: el héroe, la dama, el bufón o el tirano. Los *tipos* en el teatro de Shakespeare y el *gestus* del teatro brechtiano permiten que el actor construya al personaje a partir de su cuerpo y su voz. Si bien el *gestus* sirve para identificar al personaje, el actor le imprime a ese molde su propia interpretación. Tomemos como ejemplo las diferencias entre los estilos actorales de William Kempe y de Robert Armin, ambos bufones de “The Lord Chamberlain’s Men”. Como se dijo en capítulos anteriores, Kempe era un “natural fool”: regordete, de baja estatura y con excelentes habilidades dancísticas. Cuando Kempe dejó la compañía, Armin tomó su lugar para interpretar los mismos papeles, pero Armin era un “wise fool”, alto y flaco, que destacaba por su voz (Stern, *Making Shakespeare* 67). Si bien a Armin le correspondía interpretar papeles que fueron originalmente escritos para Kempe — como Falstaff y Bottom— el bufón como *tipo* se interpretaba de una forma distinta, la que el nuevo actor imprimía a los personajes en función a sus características.

Brecht afirma que la obra aristotélica es determinista porque muestra un mundo estático, mientras que el *teatro épico* presenta un mundo cambiante y en constante movimiento, que exhibe lo que es y también permite imaginar lo que podría ser: “Briefly, the Aristotelian play is essentially static; its task is to show the world as it is. The learning-play is essentially dynamic; its task is to show the world as it changes (and also how it may be changed)” (*Brecht on Theatre* 79). Para esto, es necesario despertar otras emociones además de la empatía. La ira, la indignación o la risa,

por nombrar algunas, conducen, tanto al actor como al espectador, a sentir afectos o pensar en caminos distintos de los que siente o piensa el personaje. Cuando el actor y el espectador se permiten sentir emociones distintas a las de la ficción, también logran pensar en otros cursos de acción, por lo que el teatro debe despertar afectos que promuevan el deseo de transformación. Brecht afirma: “We need a type of theatre which not only releases the feelings, insights and impulses possible within the particular historical field of human relations in which actions takes place, but employs and encourages those thoughts and feelings which help transform the field itself” (190). El actor y el espectador parten de la pregunta ¿qué haría yo en su lugar?, como lo proponen Quintiliano y Stanislavski, pero también revisan qué haría otro individuo o si existen otras posibilidades. Se separan de sus emociones y se observan a sí mismos como si fueran un tercero, un *él* o *ella* en lugar de un *yo*, que es como opera el *Verfremdungseffekt*. Eso mismo hace Hamlet mientras comparte sus pensamientos con el público en cada uno de sus soliloquios: analiza sus acciones como si fueran las de un tercero y, desde esta perspectiva, se juzga a sí mismo:

HAMLET. Why, what an ass am I! This is most brave,
That I, the son of a dear murdered,
Prompted to my revenge by heaven and hell,
Must like a whore unpack my heart with words
And fall a-cursing like a very drab,
a stallion!

(*Ham.* 3.1.501-506)

Para distanciarse de su personaje y observarlo, Brecht propone que el actor piense en las acciones de la obra como en sucesos que presencié y en el espectador como en alguien a quien se lo describirá; el actor debe concebirse como un relator de los eventos de la trama y no como uno de

los involucrados. Si se pone como ejemplo un accidente automovilístico, como lo hace Brecht en el artículo “The Street Scene” (*Brecht on Theatre* 121-128), un testigo presencial lo retrataría en función del ángulo desde el que vio el accidente, su experiencia como conductor o como peatón, su conocimiento de las normas de tránsito, etc. De manera similar, el actor se transforma sólo en momentos específicos: imita algún gesto, pero no durante toda la obra; eventualmente cita algunos tonos de voz; o exagera para subrayar lo que le parece importante. Así, se presenta como sí mismo y como personaje simultáneamente; está consciente de que se dirige al público y el público acepta que es un actor interpretando a una persona que no es él.

En Shakespeare, confundir al actor con el personaje parecería absurdo, tan absurdo como que Snug quiera aclararle al público: “when Lion rough in wildest rage doth roar. / Then know that I, one Snug the joiner am.” (*MND* 5.1.217-218) La inocencia de Snug es graciosa porque es evidente que el actor y el León no son lo mismo: el actor es un individuo real que presenta un ente ficticio. Que el comediante *presentara* al personaje o que lo *viviera* no eran conceptos que definían el trabajo de los actores ingleses de la época de Shakespeare. Para “o’erstep not / the modesty of nature,” (*Ham.*, 3.2.16-18) se utilizan la voz, los gestos y la energía natural del intérprete, que los modifica cuando la trama lo requiere. Para Brecht, esto se logra asumiendo que el actor no es el personaje, sino que lo está mostrando al público, como el relator de la escena callejera:

One essential element of the Street Scene lies in the natural attitude adopted by the demonstrator, which is twofold; he is always taking two situations into account. He behaves naturally as a demonstrator, and he lets the object of the demonstration behave naturally too. He never forgets, nor does allow it to be forgotten that he is not the subject but the demonstrator. (*Brecht on Theatre* 125)

El espectador está consciente de que se encuentra frente a una obra ensayada y el actor debe hablar con el público haciendo evidente que este está ahí. Según Stern, los actores “were expected to respond to events outside the texts, and seem to have had a body of known jokes with which to do so” (*Making Shakespeare* 27). Por lo mismo, ni en el teatro de Shakespeare y sus contemporáneos ni en las propuestas brechtianas hay “cuarta pared”.

Para Brecht el teatro es entretenimiento y su principal objetivo es divertir (*Brecht on Theatre* 180). Las canciones y los bailes son elementos fundamentales para lograrlo, como se observa en los géneros de revista, en la comedia y en el *music-hall*. En el *teatro épico* los números musicales sirven para interrumpir la acción, ya que operan como paréntesis durante los cuales el público puede detenerse a pensar en lo que está pasando en una obra, y cuestionarla. Los números musicales, además, evidencian lo artificial en el medio, alejando al teatro del estilo realista. En la modernidad temprana las canciones y los bailes no eran parte de la trama sino del entretenimiento; seducir y divertir al público era su función. Brecht los retoma y con ellos, además, comenta sobre la acción a través de contrapuntos musicales, muchas veces de melodías populares.

Si bien el teatro de Shakespeare y el teatro de Brecht surgen en épocas y culturas diferentes, por causas disímiles y con fines distintos, ambos trabajan a partir de metodologías que se encuentran y se ocupan de temáticas cercanas. Finalmente, los dos se desarrollan en momentos de transición, tanto en su entorno como en la conceptualización del hecho escénico. El teatro inglés de finales del siglo XVI y principios del XVII apelaba más al instinto de los actores y del público que el alemán, pero muchos de los factores técnicos y de producción que dominaron la escena shakespeariana fueron retomados por Brecht, cuyas aportaciones resultaron fundamentales para el desarrollo del teatro de las nuevas vanguardias en la segunda mitad del siglo XX.

5.3 SHAKESPEARE EN EL TEATRO DE LAS NUEVAS VANGUARDIAS

En la segunda mitad del siglo XX, a partir de la década de los 60, aparecen nuevas corrientes que, a pesar de su diversidad, coinciden en alejar al texto dramático del centro del evento teatral para dar cabida a experimentos cuyo punto de partida son otros sistemas que participan en una puesta en escena, como el espacio, la música o el cuerpo del actor. Según Andrzej Wirth, los discursos de Brecht y del francés Antonin Artaud, junto con los dramaturgos del Teatro del Absurdo, desempeñan un papel fundamental en la creación de estas nuevas corrientes, para las cuáles el argumento deja de ser el elemento cardinal de la investigación teatral: “Key influences for [the] development [of postdramatic theatre] are Brecht’s epicization (his model of the ‘street scene’ contains no dialogue), the incoherence of dialogue in the Theatre of the Absurd and the mythic and ritual dimensions of Artaud’s vision for the theatre” (ctd. en Lehmann 31).

Como se vio, las ideas de Brecht respecto al teatro se refieren tanto al texto dramático como al estilo de la presentación. Con base en los principales objetivos que busca —generar una postura crítica en el espectador— propone cómo estructurar el argumento, cómo han de trabajar los actores, cómo manejar el espacio, cuál es el lugar que tienen la música y las canciones y, sobre todo, cuál es la relación que se debe establecer con el público. Para evidenciar las posibilidades de cambio en la sociedad, Brecht propone desarmar el carácter determinista de la obra, fragmentar la trama, enfatizar las contradicciones de los personajes e incorporar estéticas disímiles en los lenguajes escénicos, de manera que se presenten múltiples perspectivas sobre un suceso. Al darle una importancia particular a los elementos performativos, Brecht también cuestiona los poderes dominantes en los sistemas estéticos. Sus propuestas, si bien se modificaron a lo largo de su vida, consistentemente tomaron en cuenta distintos aspectos de la teatralidad.

Antonin Artaud, por su parte, le declara la guerra al texto dramático al manifestar que el teatro debe inventar su propia “escritura” a partir de elementos escénicos como el espacio, la luz, la música y el gesto. El teatro debe dejar de depender de la palabra.⁷⁴ Si Brecht apela al sentido racional del público, Artaud plantea como objetivo central liberar los más puros instintos de la audiencia, para lo cual es necesario emanciparla de psicologismos y fábulas realistas. La puesta en escena no ha de verse como la “refracción de un texto, sino como el punto de partida de toda creación teatral” (Artaud 106), en la cual el autor y el director se disuelven en un solo ente que tiene “la doble responsabilidad del espectáculo y la acción” (106). Artaud propone experimentar con la incorporación de espacios diversos, gestos extravagantes, objetos enormes, sonidos inéditos, nuevos instrumentos musicales y diferentes técnicas de iluminación; una codificación teatral que dependa de los lenguajes propios a la disciplina, no a las letras, y que genere una relación directa, inmediata e interactiva con los espectadores.

En sus descripciones, Artaud especifica la labor que han de realizar actores, músicos, diseñadores y coreógrafos, pero se abstiene de puntualizar la función del dramaturgo. Es así como el director/autor se torna en el principal creador de la puesta en escena, a quien equipara con el “ordenador” de teatro balinés, que incita al movimiento en la escena (Artaud 69). Artaud predice que, con base en sus ideas, “se disolverá la antigua dualidad de autor y director, reemplazados por una suerte de creador único” (106). Según Pavis, Artaud es el primero en plantear la dirección de teatro como una práctica autónoma, independiente del texto (*Contemporary Mise en Scène*. Edición Kindle). Paradójicamente, propone trabajar a partir de obras clásicas en las que eliminaría el texto y conservaría sólo los vestuarios de época, las situaciones y los personajes (Artaud 113).

⁷⁴ Para más detalles ver *El Teatro y su Doble*, págs. 41-43, 45, 79-83, 85-94.

Hans T. Lehmann ubica al teatro posmoderno (o postdramático, como él lo denomina) como post brechtiano ya que se analiza tanto lo que se representa como la forma y los procesos que se aplican para representar: “It situates itself in a space opened up by the Brechtian inquiries into the presence and consciousness of the process of representation within the represented and the inquiry into a new ‘art of spectating’” (33). No obstante, este nuevo teatro, a diferencia del de Brecht, rechaza la fábula, además de que se opone a dogmas políticos y a racionalizaciones (33). Por otro lado, Lehmann ubica a Artaud como uno de los precursores de las nuevas vanguardias, ya que busca liberar al teatro de la lógica racional y volcarlo a lenguajes más primarios: “postdramatic theatre ... wants the stage to be a beginning and a point of departure, not a site of transcription/copying” (32). Así como Lehmann, Elinor Fuchs encuentra en Artaud (69) y en Brecht (92) los orígenes de diversos experimentos del teatro de la posmodernidad, e incluye entre ellos el trabajo del colectivo norteamericano “The Living Theatre”, y de los artistas escénicos Robert Wilson y Richard Schechner.

El teatro del absurdo, el tercer referente que menciona Wirth, emerge después de la Segunda Guerra Mundial. Martin Esslin reúne en este grupo a dramaturgos tan disímiles como Ionesco, Becket, Pinter y Genet. Aun cuando Esslin reconoce las diferencias entre sus estilos, identifica en ellos una preocupación común por “the senselessness of the human condition,” así como un rechazo “of rational devices and discourse of thought” (Esslin, *The Theatre of the Absurd* 24). Esslin aclara que, a diferencia de otros autores que manifiestan en sus textos preocupaciones existenciales, “the theater of the absurd, tends toward a radical devaluation of language, toward a poetry that is to emerge from the concrete and objectified images of the stage itself” (25). Fuchs también reconoce a los dramaturgos del absurdo entre los precursores de las nuevas vanguardias, y otorga un lugar particular a la obra *Waiting for Godot*, de Samuel Becket. Fuchs explica que

esta obra es una de las primeras que tiene lugar en un paisaje vacío, fuera del espacio y el tiempo. Gracias a ella, Becket libera a artistas posteriores de las restricciones de época y lugar que plantean los dramaturgos realistas: “After Beckett, experimental stage artists turn increasingly to staging theatrical worlds that no longer define themselves spatially against an unseen outside, or in a fictive temporal progression” (93).

A partir de los años sesenta, el análisis semiológico y el pensamiento estructuralista se insertan en el ámbito teatral, tanto en la teoría como en la praxis. En consecuencia, se cuestiona la centralidad de la obra dramática como base del espectáculo. Por otro lado, el texto deja de sujetarse a la interpretación de un individuo, una estética o una metodología actoral, como sucede cuando emerge el director profesional a fines del siglo XIX (Pavis, *Contemporary Mise en Scène*. Edición Kindle). Las nuevas corrientes “situate theater where it belongs: among performance genres, not literature” (Schechner, *Performance Theory*. Edición Kindle). El teatro es una experiencia; un detonador de sensaciones, emociones e ideas, con múltiples sentidos y significados, que tiene más elementos en común con la música, la danza, el ritual y el juego, que con la literatura. En el teatro, al igual que en los juegos y en los rituales, “a special world is created where people can make the rules, rearrange time, assign value to things, and work for pleasure” (*Performance Theory*. Edición Kindle). Sin embargo, el texto dramático le resta al evento teatral la posibilidad de explorar estas categorías, ya que les asigna valores predeterminados.

Los experimentos de la posmodernidad también son una consecuencia de la “competencia” que surge entre el teatro y la imagen en movimiento. El cine y la televisión difunden historias utilizando elementos teatrales —como el texto, los actores, los espacios, etc.— en un formato más accesible y popular que el escenario. El rol social del teatro entra en crisis y este se vuelca hacia sus propios medios de expresión para investigar lo que le es único y particular. Es así como los

lenguajes escénicos constituyen los temas a analizar, pero no a través de la trama sino de la deconstrucción, el reordenamiento y una nueva jerarquización de los elementos performativos:

What until then had been the inherent domain of theatre ... is taken over by motion pictures which in this respect soon surpass theatre. While, on the one hand, theatricality is comprehended as an artistic dimension independent of the dramatic text, on the other, through the contrast with the technically produced 'image movement' (Deleuze), one simultaneously begins to realize the live process (as opposed to the reproduced or reproducible appearances) as a *differentia specifica* of the theatre. (Lehmann 50)

Como consecuencia, las corrientes de las nuevas vanguardias desarticulan la obra de arte para analizar sus componentes, su estructura y su operatividad (Pavis, *Contemporary Mise en Scène*. Edición Kindle); separan los lenguajes escénicos; y alteran la forma en la que funcionan: "each signifying element —lights, visual design, music, etc., as well as plot and character elements— stands to some degree as an independent actor. It is as if all the Aristotelian elements of theater had survived, but had slipped the organizing structure of their former hierarchy" (Fuchs 17). Cada lenguaje teatral puede enunciar un discurso distinto ya que la cohesión se busca en la imaginación y en la experiencia del espectador.

Conforme se absorben y proliferan estas nuevas corrientes en el trabajo artístico, la desestructuración de los elementos escénicos se vuelve más compleja, ya que los lenguajes que intervienen en los espectáculos se confrontan unos a otros para analizar cómo funcionan. Así, también se experimenta con nuevas posibilidades de interacción, tanto entre los signos y sistemas como con el espectador. De distintas maneras, actores, escenógrafos, coreógrafos y músicos crean, junto con los directores, collages de imágenes, sonidos y movimientos que difícilmente llegan a sintetizarse en una fábula. En las puestas en escena posmodernas se diluyen las fronteras entre las

artes, se separa la presentación teatral de la literatura y el escenario se transforma en un recipiente de “individual impulses, fragments and misconstructions of texts” (Lehmann 56). Se problematiza cómo funciona el teatro tradicional y se diversifican las formas, estilos, prioridades y combinaciones que se utilizan en la escena. El teatro deja de ser (solamente) un conjunto de signos que representan una historia para convertirse en un espacio en el cual objetos, movimientos, acciones, imágenes y sonidos, se analizan y se decodifican según un sistema autónomo: el que se plantea en cada hecho escénico (Pavis, *Contemporary Mise en Scène*. Edición Kindle). La forma en la que funcionan los códigos culturales se torna tan heterogénea que el espectador es quien debe darle sentido a la obra en relación con sus propios referentes y su propia imaginación.

A pesar de su rechazo por el texto dramático, muchos directores, en la segunda mitad del siglo XX, continúan trabajando obras de Shakespeare (y de otros clásicos) como pre-textos para producir eventos proto-rituales, experimentar con técnicas no-occidentales, desarticular la función de la palabra hablada, etc. Con el objetivo de ilustrar distintos formatos bajo los que opera el teatro posmoderno, estos se analizarán con tres trabajos basados en obras de Shakespeare como ejemplo de distintos métodos de creación e investigación: *Makbeth*, dirigido por Richard Schechner; *Hamletmachine*, escrito por Heiner Müller y dirigido por Robert Wilson; y *Richard II*, dirigido por Ariane Mnouchkine. Si bien las metodologías y los paradigmas estéticos del quehacer escénico posmoderno podrían revisarse a través de muchas otras producciones, me pareció conveniente ejemplificarlos con espectáculos basados en textos de Shakespeare, aun cuando la atención está puesta principalmente en el trabajo de dirección.

Makbeth

Richard Schechner es una de las figuras medulares en la escena posmoderna; gracias a él se insertan en las universidades los estudios del performance, campo de investigación que comienza

a desarrollar a la par de Victor Turner desde los años 60 (Radosavljević 15). Schechner realizó sus primeros experimentos como director con “The Performance Group”, el cual se constituyó como uno de los primeros colectivos teatrales de la vanguardia estadounidense, junto con “The Living Theatre” y “The Open Theatre” (Aronson 97). Schechner comenzó indagando sobre lo que denominó teatro ambientalista o *environmental theatre*: un teatro en el que los actores y los espectadores fluyen en el espacio, la atención se dirige a varios puntos simultáneamente y los distintos lenguajes teatrales compiten por la atención del público. Según Schechner, en el teatro ambientalista el texto debe negociar con otros elementos escénicos, por lo que no puede permanecer rígido (“6 Axioms for Environmental Theatre” 55-64).

El primer trabajo que presentó “The Performance Group”, y probablemente el más icónico, fue *Dionysus in 69*, en 1968 (Aronson 97). Un año después la compañía escenificó *Macbeth* (figura 37). En la puesta en escena se parafraseaba la mayoría del texto de Shakespeare; por otro lado, se incluían elementos rituales y se exponían problemáticas de género, clase y cultura. En la descripción de Christopher Innes: “Duncan is ‘the Primal Father’, with Cawdor, Malcolm, Macduff and Banquo as his sons, all of whom share the impulse to kill him, so that Macbeth’s murder of Duncan becomes a form of titanic rebellion embodying an archetypal psychological conflict” (194). Las brujas eran representadas como Poderes Oscuros que, “in *Macbeth* played the roles of all the common people —soldiers, messengers, servants— as well as representing ‘female energy’, which according to Schechner was repressed in ‘this patriarchal world’” (194). El elenco se dividía en grupos arquetípicos, que aludían tanto a los principios de C. G. Jung como a los agrupamientos de Brecht. En su análisis de la puesta en escena, Innes también se refiere a la relación que tenía esta con las propuestas de Artaud y del teatro como ritual, ya que uno de los elementos centrales consistía en un tótem, por el cual competían los distintos grupos. La línea

dramática se descomponía, se escuchaban cantos corales y, al final, los actores evocaban referentes personales relacionados con el texto de Shakespeare (195).

Mel Gusow escribió en *The New York Times* que tanto *Makbeth* como *Dionysius in 69* mostraban la tendencia antiliteraria del director, ya que en ambas “[Schechner] fairly wrecked two classic texts in proving it” (“Schechner’s Performance Group in ‘Commune’”). A pesar de considerar que *Makbeth* no funcionó para el público, Gusow la alabó afirmando: “it had the fascination of an exploded jigsaw puzzle”.



Figura 37. *Makbeth* (1969), dirección de Richard Schechner, en Jerry Rojo, “Environmental Theatre Pioneer”, *American Theatre*, marzo 2018, americantheatre.org/2018/03/06/jerry-rojo-environmental-theatre-pioneer

Hamletmachine

En 1986, el dramaturgo alemán Heiner Müller y el director estadounidense Robert Wilson, unieron fuerzas por primera vez para presentar *Hamletmachine* en Nueva York (figura 38). Cada uno había ya desarrollado, dentro de su campo de especialización, prácticas características del teatro posmoderno, además de un estilo propio. Heredero de la tradición brechtiana, Müller — que fue director artístico del Berliner Ensemble— consideraba que el teatro “must leave a space of interpretative freedom for the spectator” (Pavis, *Contemporary Mise en Scène*. Edición Kindle),

y que la transformación debía ser “the basic element of theatre and of drama” (Lehmann 47). La primera obra de Shakespeare que Müller adaptó fue *Macbeth*, en 1971. Tanto en ella como en *Hamletmachine*, Müller rechaza “the conventional bases of drama plot, character, dialogue” (Innes 200), para crear, en su lugar, un collage de estilos e imágenes que reflejaran un paisaje mental (200). *Hamletmachine* se estrenó en Francia en 1979. En la obra se yuxtaponen textos de *Hamlet* y de Müller, quien busca mostrar cómo se ha deteriorado el ser humano a lo largo de la historia (200). Innes describe a *Hamletmachine* como una crítica a la cultura occidental y al esnobismo de los intelectuales de su época frente a los problemas sociales: “Hamlet becomes a symbol for the impotence of intellectuals, who think to reform society from the top, while Ophelia’s tortured voice turns into a call for revolution from all the oppressed” (201).

Como director, Robert Wilson enfatiza los elementos visuales al tiempo que anula el ritmo dialógico del teatro tradicional (Fuchs 180). En el teatro de Wilson, las palabras se superponen, se repiten o se enuncian entre largos lapsos temporales, de manera que el lenguaje pierde su sentido semántico. Los personajes se desmoronan haciendo imposible que el público se identifique con ellos, ya que producen “a diffuse field of sensory impressions” (71), que resultan difíciles de aprehender. Wilson trabajó con colaboradores cuya percepción verbal y visual eran atípicas, lo que explica por qué, “on one level, the pacing and choice of images is a direct reflection of autistic thought patterns. On another level, the presentation is designed to sensitize the spectator to the same subliminal range of nuances as a brain-damaged deaf mute” (Innes 202). Wilson enfatiza la creación de paisajes escénicos de forma que el actor se vuelve un objeto más en el espacio (Fuchs 107). El resultado es: “an audio-visual collage of dream-like and seemingly disconnected images, in which words and events are deliberately presented with obsessive repetitiveness and painful slowness” (Innes 202).

Según Innes, la colaboración entre Heiner Müller y Robert Wilson podría haberse pensado como un desacierto, ya que “Müller’s work is highly verbal, while Wilson conceives his theatrical work almost exclusively in pictorial, visual terms” (198). Además, la violencia en el trabajo de Müller, y su carácter político, contrastan con el ritmo pausado y el estilo rígido, formal, desapegado, de Wilson (198). Por otro lado, ambos coinciden en su tendencia por deconstruir la obra para obligar al público a percibirla desde puntos de vista diversos: “Müller creates a collage of contrasting styles and fragmentary images to mirror the contemporary mindscape” (200), mientras que Wilson desintegra los significados de las palabras como “molecules that are breaking apart” (199). La alianza entre ambos artistas funciona gracias a las paradojas que juntos producen entre los lenguajes teatrales. En *Hamletmachine*, “Müller’s verbal poetry and Wilson’s visual imagery ... form overlapping layers of sign versus signifier, content versus form, where the multiple possible meanings are more than the sum of the statements” (204).



Figura 38. “Hamletmachine”, de Heiner Müller, dirección de Robert Wilson, NYU 1986, robertwilson.com/hamletmachine

Richard II

Ariane Mnouchkine's funda el Théâtre du Soleil en París hacia finales de la década de 1960, siguiendo la tendencia de conformar grupos de creación colectiva en Francia (Radosavljević 60). Hacia finales de los años 70, y después de familiarizarse con el trabajo de Peter Brook, Mnouchkine comienza a incorporar en sus obras elementos del teatro japonés y del katakali, siguiendo los postulados de Artaud (Innes 210).⁷⁵ Estas influencias se ven reflejadas en tres obras de Shakespeare que escenificó posteriormente —*Richard II* (1981), *Twelfth Night* (1982), y *I Henry IV* (1984)— con la intención de utilizar “Shakespeare’s history plays as a model for dramatizing political events” (Innes 210). En ellas, Mnouchkine incluye elementos del teatro Noh bajo el argumento de que este, como Shakespeare, crea metáforas para develar el interior del ser humano (210).

El *Richard II* del Théâtre du Soleil se realizó en una carpa vacía, sin más decorados que unas grandes telas doradas al fondo del escenario (figura 39). Los vestuarios eran una mezcla de faldas tipo samurái con capas y collarines de la Inglaterra shakespeariana (Innes 211). El estilo de actuación era lento y afectado (211); sin embargo, los movimientos acrobáticos de los intérpretes y el sonar de los tambores que acompañaban a la puesta en escena, “gave [it] a sense of urgency” (211), que también impregnaba al montaje de cierto carácter ritual. Isabelle Schwartz-Gastine lo calificó como un espectáculo en el que lo visual predominaba sobre el texto, que se recitaba de forma monótona, carente de psicología (55-67).

Mnouchkine también utilizó textos de *Richard II* en *The Awesome but Unfinished History of Norodom Sihanouk, King of Cambodia* (1985), adaptada por Hélène Cixous (Innes 211). A diferencia de *Richard II*, *Sihanouk* contenía un discurso predominantemente político. Innes opina

⁷⁵ En *El Teatro y su Doble*, Artaud escribe sobre el teatro balinés en el capítulo 4, págs. 61-65.

que el resultado podría parecer superficial: una muestra más de las tendencias primitivistas características de muchas obras posmodernas (213), sin embargo, “where the earlier forms of primitivism unconsciously adopted the colonial attitude that was basic to the society they rejected” (213), como algunos trabajos realizados por Eugenio Barba y Peter Brook, “Mnouchkine makes it [the colonial attitude] the focus of her attack” (213).



Figura 39. “Richard II”, dirección de Ariane Mnouchkine, Théâtre du Soleil, 1981, foto de Martine Franck, Magnum Photos, pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&STID=2S5RYDZV5SO3

En los trabajos escénicos descritos se muestra la relatividad histórica de las situaciones, los conflictos, los personajes y el texto, ya que mediante diferentes mecanismos se confronta el momento del que proviene las obras originales (finales del siglo XVI), con la incertidumbre del momento de la obra derivada, es decir, con los tiempos posmodernos. Pavis identifica siete tipologías que se aplican en el teatro posmoderno para tratar textos clásicos en el libro *Contemporary Mise en Scène* (Edición Kindle):

- 1) *reconstrucción arqueológica*: recupera la estética de la obra en su origen histórico;
- 2) *historización*: a partir del texto clásico se problematiza el presente;

- 3) *recuperación*: el texto se trata como un sistema polisémico en el que cada lenguaje produce un discurso independiente;
- 4) *prácticas significantes*: al igual que la recuperación, cada sistema produce un discurso propio, pero además se evita establecer una jerarquía entre los lenguajes escénicos;
- 5) *fragmentación*: se deconstruye el texto para reconstruirlo como un collage escénico;
- 6) *retorno al mito*: la puesta en escena intenta recuperar el mito original que derivó en la fábula, con el fin de conectar al público con su inconsciente colectivo;
- 7) *negación*: el trabajo de dirección busca pasar desapercibido.

Si bien las tipologías de Pavis podrían parecer esquemáticas, permiten comprender cómo funciona el trabajo escénico de las nuevas vanguardias, no sólo con respecto a Shakespeare u otros clásicos, sino también en otras puestas en escena. Como se verá a continuación, estas aproximaciones no son excluyentes, ya que por lo general dos o más de ellas operan en una obra.

En *Makbeth* se observa un retorno al mito, a un estado pre-racional, y al inconsciente colectivo. Schechner cuestiona “la autoridad” desde el ritual, equiparándola con la figura paterna según los arquetipos junguianos. Para él, los objetos en el teatro, el juego y el ritual, adquieren un valor mucho mayor al que se les asigna fuera de la actividad performativa: “During the performance these objects are of extreme importance, often the focus of the whole activity. Sometimes, as in theater and children’s play, they are decisive in creating the symbolic reality” (*Performance Theory*. Edición Kindle). En *Makbeth*, un tótem —objeto fálico en el ritual— sustituye al trono en torno al cual gira la obra. Schechner fragmenta el texto de Shakespeare y, como se vio, lo confronta con problemas de género, raza y clase para cuestionar la autoridad patriarcal. Se enfatiza el trabajo físico del actor, el espacio ocupa un lugar primordial como lenguaje estético, y el público, que crea ese espacio junto con los intérpretes, forma parte de la

puesta en escena. Técnicas similares se identifican también en el trabajo de Jerzy Grotowski y de Eugenio Barba.

En *Hamletmachine*, Müller y Wilson trabajan negando al texto, al personaje y al teatro: “HAMLET-ACTOR. I am not Hamlet. I play no role anymore. My thoughts suck the blood of images. My drama is cancelled.” (Müller 5) Del texto de Shakespeare queda la remembranza de las acciones, que producen en *Hamletmachine* pensamientos relacionados con la posguerra, la tecnología y la metateatralidad: al confrontarse el antes y el ahora, ambos momentos se desvanecen en algo inasible. Según Wilson, *Hamletmachine* funciona como una máquina más del siglo XX,⁷⁶ en la cual la repetición anula el sentido del movimiento. La música, los colores, la iluminación y los gestos de los actores existen como sistemas autónomos, desmembrados, en los cuales el *Hamlet* de Shakespeare resuena, pero carece de sentido. Mecanismos similares, con estéticas diametralmente opuestas al minimalismo y la formalidad de Wilson, se observan en los trabajos de Richard Foreman (Fuchs 93) o Reza Abdoh (99), para quienes la independencia de los lenguajes da como resultado producciones abigarradas, desordenadas e ilegibles.

En *Richard II*, Mnouchkine utiliza la mayoría de las tipologías que Pavis propone, a excepción de la negación. Los vestuarios recuperan parcialmente las vestimentas de la modernidad temprana, pero se alejan de estos referentes cuando se combinan con elementos japoneses. En la producción del Théâtre du Soleil, Shakespeare deja de ser inglés, pero tampoco es japonés o francés, sino una amalgama de todos los anteriores. El ritmo acelerado del movimiento, los tambores estrepitosos, el cuidado gestual, así como la monotonía que se impregna a la expresión verbal —que se subtrae de darle cualquier significado paralingüístico— hacen de

⁷⁶ Entrevista a Robert Wilson. RAINews, 17/7/2017, [youtube.com/watch?v=BU8MclbDWr8](https://www.youtube.com/watch?v=BU8MclbDWr8)

la obra un espectáculo grandilocuente, destinado a un público multitudinario.⁷⁷ Las tipologías de la puesta en escena muestran su similitud con el teatro de Peter Brook.

En los trabajos anteriores se problematiza el valor del texto dramático, y la autoridad del dramaturgo, al tiempo que se empodera a otros artistas de la escena (Radosavljević 83). Genealógicamente, esto también podría verse como una crisis, que comienza cuando la obra dramática se consagra como un objeto literario independiente y “revienta” cuando se libera al teatro de la palabra escrita. Como se vio en la Introducción, el texto dramático adquiere mayor valor que el evento escénico en los siglos XVIII y XIX (Weimann 31). Cuando emerge la profesión del director, a finales del siglo XIX, se atiende a la importancia del actor, el espacio, la iluminación, etc. No obstante, el valor de la puesta en escena está sujeto a que el texto dramático se manifieste de forma tangible: “In its early days, mise en scène had the function of transferring the meaning of the text to the stage” (Pavis, *Contemporary Mise en Scène*. Edición Kindle).

La rebelión de los años 60 cambia radicalmente la jerarquía que se establece en el siglo XVIII. Sin embargo, el teatro de Shakespeare, que se desarrolla entre los siglos XVI y XVII, queda excluido de estos procesos de jerarquización. Cuando, en la segunda mitad del siglo XX, el trabajo en la escena problematiza la literatura dramática, las investigaciones sobre las condiciones y prácticas teatrales adquieren relevancia. Worthen es uno de los académicos que promueve una nueva perspectiva en los estudios sobre Shakespeare, ya que considera su obra fundamental en la discusión/división entre lo dramático y lo performativo. Si se piensa en la época de Shakespeare y de sus contemporáneos como un periodo de transición, en el que lo escénico y lo dramático se yuxtaponen, es difícil establecer una jerarquía clara, más aún si se toma en consideración cuan íntimamente ligados estaban los procesos de escribir, escenificar y publicar.

⁷⁷ Extracto de *Richard II, Les Shakespeare*, vimeo.com/249263475

También es a partir de las propuestas de las nuevas vanguardias que el lugar que ocupa Shakespeare en el panorama cultural de occidente se cuestiona: deja de ser (solamente) literatura (según se define en el siglo XVIII), y su papel como generador de productos solemnes, “profundos”, de la “alta cultura” cambia. Se reconoce, por ejemplo, que “el humor es sello de la esencial materialidad de Shakespeare” (Michel 180), y en sus obras abunda la ironía, “aunque en sus lecturas más convencionales predomine cierto entendimiento estático y normativo del concepto de ‘lirica’ y literatura” (169). Así también se exploran los distintos factores materiales, políticos, económicos, culturales, etc. que en el teatro de la modernidad temprana se muestran como contradicciones, “referencia a un entorno histórico complejo donde la inestabilidad estética halla correlatos en la inestabilidad social y cultural” (182).

El teatro comercial de Inglaterra, que comienza a desarrollarse alrededor de 1570 y se interrumpe de manera abrupta cuando se cierran las salas en 1642, podría relacionarse con el nacimiento de las nuevas vanguardias: nuevas tecnologías, espacios políticos en crisis y nuevos marcos teóricos provocan en ambos movimientos una reconceptualización y un reordenamiento en las artes escénicas. Si el teatro posmoderno establece un nuevo vínculo estético, político y económico con la pintura, la música, la danza, la arquitectura y, principalmente, con los medios audiovisuales, el teatro inglés de la modernidad temprana lo hace con la escritura, la literatura y la industria editorial. Los artistas de las nuevas vanguardias proponen crear espectáculos que sean el resultado de trabajos multidisciplinarios, en los que se elimine la jerarquización entre dramaturgos, directores, actores, y todos los individuos que participan en una puesta en escena. Ello permite analizar cada producción teatral, incluidas las presentaciones de las obras de Shakespeare, como un objeto independiente: “fashioning texts into something else (behaviour), releases the stage from a ‘derivative’ dependence on literature” (Worthen, *Shakespeare and the*

Force 37). Esto se presenta, en primera instancia, porque los textos dramáticos de Shakespeare no son textos literarios, o bien no son exclusivamente tales. En segunda instancia, porque es imposible referirse a un texto original y único, “due to the existence of several published versions: folios, quartos and subsequent edited versions of the text” (Radosavljević 27). Por último, la diversidad de textos que existían para cada obra en el teatro de Shakespeare y sus contemporáneos, no sólo nos llevan a pensar en cuán importante era el trabajo colectivo, sino también en la ausencia de un texto monolítico. Desde esta perspectiva se genera un círculo virtuoso. Los estudios del performance y otras tendencias del teatro en la posmodernidad han abierto el camino para investigar las prácticas escénicas de la modernidad temprana. A su vez, los hallazgos de estas investigaciones permiten encontrar los elementos teatrales del drama de la época que se repiten, se reutilizan y se reincorporan en el teatro posmoderno.

En el libro *Documents of Performance*, Stern identifica diversas versiones de los textos que se utilizaban en distintos momentos y para distintos aspectos del proceso de producción. El escribano entregaba la obra completa, *the play-book*, al Master of the Revels, quien debía aprobarlo para evitar problemas de censura con las autoridades (Stern, *Documents of Performance* 233). Las *partes*, que como se dijo en el capítulo 3, contenían únicamente los parlamentos de cada actor, sus *pies* y algunas acotaciones, generalmente se entregaban a los miembros de las compañías de manera desordenada, según las tuviera lista el escritor, e inclusive antes de que se terminara la versión que se entregaría al Master of the Revels (236). Además de que cada *parte* de cada actor existía como un texto independiente y diferente, también se requería un texto completo para el *book-keeper*, *prompter* o traspunte durante las funciones. Respecto al libro o libreto que utilizaba el *book-keeper*, Stern comenta: “the approved manuscript ‘book’, though it

may become the prompter's book ... need not therefore be the same text as the source for the actors' parts" (237).

Antes de que se escribiera *the book*, se preparaba una escaleta o *plot*, que contenía la historia y la estructura de la obra para sopesar "if the resultant play would work" (Stern, *Documents of Performance* 13). *The plot* podía ser escrita por uno o varios autores, "in nonlinear fashion, according to whatever set of priorities the author or authors held" (23), años antes de que se escribiera la obra. Por otro lado, quien escribía esta escaleta no era necesariamente el autor de la obra (28). *The plot* se asemeja al *script* o guion que Schechner exhorta utilizar en los eventos performativos en lugar del texto dramático. Schechner define al guion como un patrón de acciones y al texto dramático como un esquema de pensamientos (*Performance Theory*. Edición Kindle). Así, para este director, el guion permite recuperar al teatro como práctica performativa, junto con el juego y el ritual. Si bien Schechner no hace referencia a Shakespeare, su idea de un guion se acerca al papel que jugaba *the plot*, ya que ambos se centran en las acciones de la obra (Stern, *Documents of Performance* 33).

Otros textos que se escribían independientemente de las versiones mencionadas incluyen a los prólogos y epílogos, que se recitaban principalmente en las primeras funciones para promover la obra (Stern, *Documents of Performance* 81-82), para anunciar un cambio en el elenco (82), o en el lugar de la presentación (83). Así también ofrecían los respetos correspondientes al monarca o noble para quien se daba una función, cuando este era el caso (83). Como se dijo en el capítulo 2, regularmente las letras de las canciones tampoco se incluían en los textos (121), tal vez porque en muchos casos los compositores también eran quienes se encargaban de escribirlas (127).

Los documentos, cartas, listas, edictos y epitafios que se utilizaban como utilería también estaban incluidos en *the book* (Stern, *Documents of Performance* 174), en el cual no sólo se

encontraban escritos los contenidos de estos papeles, sino también las indicaciones de cómo debían fabricarse. Stern explica que las acotaciones que los describen “can be explained when they are understood to be scribed directions” (184), y no indicaciones para los actores. En muchos casos, se especifica en *the book* el tamaño del papel, el estilo de la caligrafía o los ornamentos que debían incluir estos documentos: “the italic lettering, the extravagant first capitals, the carefully space standings and salutations, are all ways in which the playbook itself indicates what the scroll, when extracted, should look like” (181).⁷⁸

Los últimos documentos que analiza Stern son los *backstage plots* que se mencionaron en el capítulo 4: una hoja de papel que se colgaba tras bambalinas (Stern, *Documents of Performance* 201), en la que se especificaba cuándo debían entrar los actores a escena (209), qué objetos de utilería personal debían traer (211), cuándo el escenario se encontraba vacío (211), y, en ocasiones, qué objetos de utilería pesada y efectos de sonido intervendrían (213). Los textos anteriores exponen a la obra de la modernidad temprana no como “the manifestation of one book, but an aural and visual gathering of the contents of many scattered manuscripts” (254). Cada uno de los textos que menciona Stern cumple una función distinta, no todos son creados por el dramaturgo y, principalmente, denotan que había una conciencia del trabajo colectivo y de múltiples voces que se manifestaban de maneras distintas, por lo cual requerían ser inscritas en formatos diferentes. En los diversos documentos que conformaban una obra, la actuación, la música, los objetos y la tramoya, así como la palabra, cobraban un valor particular dentro de la escenificación, e incluso fuera de ella: por ejemplo, el texto que se entregaba al Master of Revels tenía un valor político/administrativo, los prólogos servían para promover la obra, y el *backstage*

⁷⁸ Vale la pena subrayar que el aspecto gráfico de la escritura es uno de los materiales que directores como Robert Wilson o Richard Foreman exploran, intentando reconstituir las letras como elemento visual más que semántico.

plot era un documento de producción. La obra que se presentaba al público era una suma de diálogos, movimientos, canciones y objetos que cada persona que trabajaba en la escenificación, incluido el dramaturgo, conocía parcialmente.

Pavis afirma que todo proceso de escenificación es una deconstrucción que descoloca al texto para que sea presentado: “To put the play onstage is thus to begin to deconstruct its traditional image, while already reconstructing a possible reading. To do this, the site of the discourse and commentary must be displaced: they are no longer at the center of the play, but in the margins” (Pavis, *Contemporary Mise en Scène*. Edición Kindle). Como se vio, en el teatro de la modernidad temprana se trabajaba a partir de una multiplicidad de textos, cada uno con una función y un modo operativo propios: el guionista se centraba en “inventar” y desarrollar la acción; el dramaturgo tenía a su cargo traducir *the plot* en diálogos, ritmos poéticos e imágenes verbales; el actor debía darle voz y movimiento a su personaje. El proceso de deconstrucción de una obra, uno de los mecanismos más utilizados en la posmodernidad, es tan antigua al menos como las obras de Shakespeare, sin embargo, su finalidad en los siglos XVI y XVII parece haber sido más pragmática que crítica. Si bien la dialéctica entre los lenguajes teatrales fue para las nuevas vanguardias un camino para problematizar al teatro dramático, en el caso de Shakespeare y de sus contemporáneos se aplicó para crear un nuevo objeto de consumo: el teatro comercial. Por otro lado, tanto en las performatividades de la posmodernidad como en el teatro de Shakespeare y sus contemporáneos, la cooperación de diversos individuos para crear la escenificación, la multiplicidad de textos, la interacción con el público y la incorporación de nuevas tecnologías (como los edificios teatrales de la época o la industria editorial) son métodos de trabajo que subsisten. Cuando analiza estas condiciones, Worthen afirma:

Shakespeare is an unusually prominent element of globalized theatre, at once the vehicle of an international theatrical avant-garde (Robert Wilson, Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Peter Stein, Yukio Ninagawa, Tadashi Suzuki), of intercultural exchange (kathakali performances of *King Lear* and *Othello*), of global tourism (Shakespeare festivals worldwide), and of postcolonial critique. (*Shakespeare and the Force* 117)

El trabajo de algunos de los artistas mencionados por Worthen (Wilson, Brook, Mnouchkine, Suzuki) se caracteriza por las influencias que reciben de técnicas o estéticas orientales. Schechner explica, por ejemplo, la eficacia de entrenarse en el ‘rasic system’ de la danza katakali de la India. En ella, los intérpretes aprenden un repertorio básico de gestos y movimientos que representan emociones, y que a su vez provocan estas mismas emociones en los intérpretes: “Anyone who has seen performers thoroughly trained in the rasic system knows these performers are every bit as effective as performers trained in the Stanislavsky system” (Schechner, *Performance Theory*. Edición Kindle). En un principio, los sonidos y las posturas parecen tener “the quality of social clichés” (*Performance Theory*. Edición Kindle), sin embargo, con la práctica, “gestures and sounds [become] more intimate, personal, quirky, unexpected” (*Performance Theory*. Edición Kindle). Este tipo de trabajo, que se origina en lo que el teatro naturalista califica como estereotipos y clichés, rememora ciertas técnicas de la modernidad temprana mencionadas en el capítulo 3: las que se podían haber aplicado con base en los personajes *tipo*. Stern afirma, como se mencionó ya en el subcapítulo 3.3, que los actores priorizaban sus *partes* más que la trama (*Making Shakespeare* 79). A través de sus *partes*, los actores debían trabajar en manifestar gestual y vocalmente los estados emotivos por los que transitaban los personajes, y las formas predeterminadas, para que tanto un personaje como sus emociones se revelaran, podrían haber sido un punto de partida para memorizar y ensayar. Si bien

las obras se escribían para escenificarse en un espacio predeterminado, también era necesario ajustarlas a las condiciones bajo las cuales se presentarían. Cuando “The Kings’ Men” comenzaron a dar funciones en “The Blackfriars”, se integraron números musicales para entretener al público mientras se cambiaban las velas de la sala. Los salones de la corte y la nobleza no contaban con *trampillas* o balcones, por lo que obras como *1 Henry VI*, *Hamlet* y *Romeo and Juliet*, debían ajustar el trazo, e incluso los parlamentos, a circunstancias particulares.

En su análisis sobre los diversos textos con los cuales se trabajaba en el teatro de Shakespeare y sus contemporáneos, Stern encuentra que los cómicos improvisaban e interactuaban con la audiencia cuando el escenario quedaba vacío; si se generaba una pausa innecesaria, tal vez en caso de que un actor olvidara sus líneas, “it was the clown’s job to improvise until the production was brought back to track” (*Documents of Performance* 245). En ocasiones, las *partes* escritas para Kempe están estructuradas de manera que el actor presente o improvise material propio (Videbaek 4), y al final de la mayoría de las funciones se abría un espacio para bailar y bromear con el público (Stern, *Documents of Performance* 248).

Mary McElroy y Kent Cartwright explican que la esgrima era un ingrediente casi fundamental en el teatro inglés ya que las competencias de este deporte “constituted during the latter portion of the 16th century, a regular popular feature of the life of London” (194). Estas competencias, además, estaban asociadas con otros entretenimientos populares que se relacionaban con las artes escénicas en general y con el teatro en particular: “Performers, in addition to their fencing skills, could dance and sing comic songs, and almost any actor could turn a few handsprings or engage in a bit of foolery” (200). McElroy y Cartwright encontraron que diversos torneos se presentaron en “The Theater” y “The Curtain” entre 1578 y 1585 (201) y, como se puede observar en las obras de Shakespeare, la esgrima continuó incluyéndose como un

“vaudevillian relief while also furthering the action of the plot” (207). Las luchas entre espadachines estaban determinadas por el texto dramático, sin embargo, adquirirían un carácter deportivo y espectacular cuando se presentaban en las obras. Esto le permitía al teatro competir con otros entretenimientos populares, como las peleas de osos y perros.

El teatro se representaba en espacios maleables y abría momentos para el juego, la competencia y la broma, los cuales permitían además una interacción directa con el público. Lo anterior generaba un intercambio directo entre actores y espectadores. El teatro posmoderno, como se dijo, busca que el público participe en el espectáculo, ya sea a través de las asociaciones que requiere hacer el espectador cuando la puesta en escena es extremadamente fragmentada, como en las obras de Wilson y Müller; o pidiendo que la audiencia participe directamente en el montaje, como en los trabajos de “The Living Theatre” y de Richard Schechner; o jugando con las relaciones entre actores y espectadores a partir de la distribución espacial, como en las producciones de Ariane Mnouchkine y Le Théâtre du Soleil. Lehmann afirma que, si bien el público siempre ha sido parte del espectáculo, es a partir del teatro posmoderno que se vuelve un actor más del evento teatral: “the act of viewing, the reactions and latent or acute ‘responses’ of the spectators, had always been an essential factor of theatrical reality. [In the postdramatic theatre], however, they become an active component of the event” (61). Así también en la modernidad temprana la audiencia se comportaba como otro personaje, y Grotowski reconoce la influencia del teatro de Shakespeare en la relación que él y otros directores de las nuevas vanguardias proponen entre la obra y el espectador: “Nuestro objetivo no es crear un nuevo tipo de Misa, sino una relación del tipo de la isabelina que ligue lo privado a lo público, lo íntimo con lo abigarrado, lo secreto y lo abierto, lo vulgar y lo mágico. Para esto necesitamos una multitud tanto dentro del escenario como en el público” (Grotowski 7).

En los sistemas deconstruidos, excéntricos, inestables, del teatro de la segunda mitad del siglo XX, el público es quien debe dar sentido al espectáculo, que tanto por sus referentes externos (los diversos sistemas escénicos) como por la fragmentación de los lenguajes internos, son a veces difíciles de aprehender. Por otro lado, así como en la posmodernidad encontramos estilos excesivamente abigarrados, hay también una obsesión por la síntesis: por utilizar la menor cantidad de elementos en la escena para que, a partir de ellos, el público evoque el lugar o imagine los objetos. “There is either too much or too little”, afirma Lehmann (88), quien reconoce los dos extremos: “Postdramatic theatre works with a strategy of refusal. It practices an economy in its use of signs that can be seen as asceticism” (89). El teatro es un sistema polisémico en el cual los distintos signos de los diversos lenguajes interactúan para generar un discurso. El espacio vacío (Brook) y el teatro pobre (Grotowski), operan a partir de la economía que los mismos lenguajes teatrales permiten. Por un lado, cada signo en el escenario puede tener varios significados. Por otro lado, un signo de una categoría puede sustituirse por uno de otra categoría, con la particularidad adicional de que todos los signos de todos los lenguajes se pueden sustituir por la palabra. En las obras de Shakespeare, el lenguaje establece simultáneamente el tempo (a través del verso), la escenografía (a través de las descripciones), el carácter del personaje (a través del estilo), y el estado anímico (a través de referencias emotivas). Lo mismo sucede en cuanto a la producción: algún objeto o algún elemento de vestuario o efecto sonoro comunican cómo, dónde y cuándo sucede la acción. Elam explica que, en la práctica, “synecdochic replacement of part for whole is essential to every level of dramatic representation” (27). Los pocos objetos que poseían las compañías en Inglaterra se utilizaban, en su mayoría, en varias obras: el trono significaba un palacio, el sonido de las trompetas una batalla, etc. A esto se suma cómo, cuando algo se nombra, la palabra también reemplaza al objeto. Shakespeare experimenta con estas sustituciones, citando

lo que no se ve para que también conforme la escena. Directores como Robert Wilson o Robert Lepage utilizan un mecanismo inverso mediante el cual suplen la palabra por estímulos visuales.

La mayoría de las propuestas que realizaron los artistas de la posmodernidad para cuestionar las formas teatrales establecidas poco a poco fue absorbida por la “lógica cultural del capitalismo tardío”.⁷⁹ El teatro que en las décadas de 1960 y 1970 pretendía desafiar al sistema dominante pasó a ser un lugar común en la última década del siglo XX. Por otro lado, la mayoría de los métodos de trabajo que surgieron, o resurgieron, continúan aplicándose en el siglo XXI, como herencia de un sistema cultural ya establecido, para problematizar y reubicar la obra en un mundo de nuevas prácticas artísticas, sociales y culturales, cuando menos parcialmente. Tales prácticas, que se ocupan mayoritariamente de la relación con el espectador, y retoman la fábula, la acción dramática y el trabajo del dramaturgo desde una nueva perspectiva, tal vez se acercan aun más al sistema conforme al cual trabajaban Shakespeare y sus contemporáneos, que los experimentos que se desarrollaron a finales del siglo XX. Por otra parte, la posmodernidad permite reubicar a Shakespeare como ente teatral para investigar y redescubrir el valor performativo de sus obras. Y con él, al teatro en general, colocándolo en un lugar quizás menos arrogante, más popular, “referencia a un entorno histórico complejo donde la inestabilidad estética halla correlatos en la inestabilidad social y cultural” (Michel 182).

⁷⁹ Aludo al referente de Frederic Jameson: *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.

CONCLUSIONES: SHAKESPEARE EN EL TEATRO DEL SIGLO XXI

A principios de la década de 1990, disminuyeron los fondos públicos que se invertían para el arte y la cultura, al menos en los países europeos (Pavis, *Contemporary Mise en Scène*. Edición Kindle). La producción teatral comenzó a depender cada vez más de los patrocinios privados y se fue integrando gradualmente a la economía global. Como afirmó el director y actor Pierre-Etienne Heyman, muchos directores que comenzaron su carrera experimentando pasaron a ser las voces dominantes de los sistemas culturales: “Globalization attracted multinational money invested to produce luxury events, mounted by star directors (like Robert Wilson, Peter Sellars, Robert Lepage)” (ctd. en Pavis, *Contemporary Mise en Scène*. Edición Kindle). Por otro lado, muchas de las propuestas originales de los artistas de las nuevas vanguardias fueron imitadas, al menos según el director polaco Tadeusz Kantor, por “charlatanes mediocres que fingían ser los altos sacerdotes de la magnificencia” (26).

Para Hans T. Lehmann, la incoherencia entre los lenguajes escénicos y la ausencia de una fábula o trama había fortalecido la participación de los públicos, quienes instintivamente buscaban encontrar el sentido de los espectáculos en función de referentes propios: “The human sensory apparatus does not easily tolerate disconnectedness. When deprived of connections, it seeks out its own, becomes ‘active’, its imagination going ‘wild’ —and what then ‘occurs to it’ are similarities, correlations and correspondences, however far-fetched these may be” (84). Sin embargo, a pesar de afirmaciones como las de Lehmann, algunos artistas e intelectuales se lamentaban de que los movimientos que surgieron como una forma de cuestionar la hegemonía del texto se convirtieran en una búsqueda vacua por la originalidad. Para Kantor, por ejemplo, “la lucha por la victoria sobre el realismo y el mundo sin sentido de la vida práctica, [habían sido]

ocupados por el mercado de arte” (12). El filósofo y crítico Gilles Lipovetsky, por su parte, opina que a principios del siglo XXI comenzaron a disiparse el sentido de transgresión y resistencia cultural en las manifestaciones artísticas: “Las grandes corrientes ‘revolucionarias’ han quedado atrás: hoy hay sólo ‘tendencias’ y artistas mediáticos. Tal es la esfera del arte, que ... flirtea, aunque no siempre, con lo fútil, lo insignificante, lo trivial” (Lipovetsky. Edición Kindle). Al menos desde estas perspectivas, podría decirse que el arte contemporáneo se transformó en un producto de moda, a la cual buscan acomodarse los creadores para conseguir fama y/o éxito económico (a veces disfrazados de alguna postura crítica).

Aun cuando diversas voces consideran que en este siglo la reflexión y el cuestionamiento en el teatro han sido rápidamente absorbidos por el sistema, también es necesario observar que diversos hacedores de teatro se han alejado de los espacios ideológicos de las nuevas vanguardias para enfocarse en la relación del espectador con el hecho escénico: “Increasingly, in the twenty-first century, theatre-makers seem to be eager to diminish the notion of assumed authority further by bringing the audience into the process of co-authorship” (Radosavljević 83). Tal sería el caso de compañías que trabajan bajo una autoría colectiva y con el público como eje rector de sus procesos, como lo serían “Kneehigh” (Radosavljević 59-60),⁸⁰ o “Punchdrunk” (Snider 14-18),⁸¹ por mencionar dos de las cuales han realizado trabajos novedosos a partir de obras de

⁸⁰ La compañía inglesa “Kneehigh” trabaja improvisando con textos existentes, e incluye en sus presentaciones títeres, farsa, rock y *stand-up*. Radosavljević escribe que los trabajos de “Kneehigh” comprenden “a kind of decaying glamour which combines the sexy and the grotesque” (73). El resultado son obras “predominantly uplifting and populist in its approach” (73). En 2006, “Kneehigh” realizó una adaptación de *Cymbeline* que causó gran polémica. Varios críticos encontraron en la obra una banalización del texto de Shakespeare (57); otros, como Claire Alfree, la percibieron cómo una obra lúdica y llena de vida (Radosavljević 57).

⁸¹ La compañía “Punchdrunk”, fundada en el año 2000, en Inglaterra, utiliza medios y métodos característicos de las nuevas vanguardias. Empero, define al público como su punto de partida: “The process of putting yourself in the shoes of an audience member is essential when making work” (Higgin). Probablemente, el trabajo más destacado de “Punchdrunk” es la obra *Sleep No More*, una adaptación de *Macbeth* en la cual el público se pasea por varios espacios con escenas diferentes, en estilos distintos, y utilizando medios diversos. Zachary Snider la describe como “a postmodernist “mash-up” of Hitchcockian tones, 1930s film noir, and, predominantly, Shakespeare’s political tragedy *Macbeth*” (15).

Shakespeare.⁸² El trabajo de los artistas mencionados se construye a partir de propuestas conjuntas y de la interacción que se establece con el público. Si bien estos (y otros) grupos utilizan métodos o estilos que emergieron en las nuevas vanguardias (Radosavljević 59), su atención se centra en la participación explícita de los espectadores de formas diversas. Tal vez por esto Pavis afirma: “It is notable that current criticism and theory tend only to be interested in the spectator’s perception, sensation and subjective evaluation. Everything has moved miraculously from production to reception” (*Contemporary Mise en Scène*. Edición Kindle). Por otro lado, las propuestas del siglo XXI incluyen también convenciones y técnicas que datan de épocas anteriores, y se basan en la fábula para crear su trabajo.

A pesar de las afirmaciones de Lehmann, el público parece necesitar, si no de un texto, al menos de una estructura narrativa, para conectarse con la obra. Anne Bogart afirma que, si bien: “for much of [her] life in the theater [she has] resisted the comfort and tyranny of Stories ... we have reached the end of postmodernism” (*What’s the Story 4*).⁸³ Bogart se refiere brevemente a las investigaciones en las cuales se ha descubierto que, “the human brain has a natural affinity for narrative construction” (5), por lo que exhorta a regresar a la fábula como una forma de resistirse y sobrellevar la inestabilidad en la que se vive en este siglo: “In moments such as these, of upheaval and change, stories become necessary” (5). Peter Brook parece haber llegado, antes, a la misma conclusión: “After many years of experimenting at the International Centre for Theatre Research in Paris and other places around the world ... I arrived at the conclusion that, although all kinds of other structure possibilities exist, narrative is perhaps the most powerful of them all” (“Any Event Stems from Combustion” 110).

⁸² Radosavljević analiza las genealogías de la creación colectiva y da ejemplos de algunas compañías que trabajan en este formato, denominado *devised theatre* en Inglaterra, en el capítulo “Devising and Adaptation” (56-85).

⁸³ Bogart comenzó a desarrollar su trabajo a partir de los años 70.

Recuperar el lugar de la trama y del texto no significa regresar a un teatro literario en el que los elementos escénicos se sujetan a un documento canónico. Es, más bien, darle un lugar propio como uno de los componentes de la obra teatral. Como explica Worthen, el teatro es un espacio en el que se citan las *conductas* más que las *palabras*, y las conductas, aun si son detonadas por un texto (nuevo o antiguo), se rigen por el contexto social en el cual emergen, ya sea la Inglaterra del siglo XVI, la Alemania de la posguerra, o cualquier país hoy:

The textually derived ‘force’ of modern performance is innate neither to theatre nor to dramatic performance, nor is it even uniform across the spectrum of contemporary performance, dramatic or otherwise. Theatrical performance can never be ‘historical’ ... as a means of recovering meanings inscribed in the text, because theatre does not cite texts; it cites behavior. (*Shakespeare and the Force* 63-64)

Refiriéndose en específico a Shakespeare y a su relación con las nuevas corrientes performativas, Worthen agrega: “Globalized Shakespeare expresses an underlying tension defining dramatic performativity today, the sense that dramatic texts might be performed with meaningful theatrical force through a wide array of stage behaviors, including many drawn from cultural spheres far beyond the circumstances of their original theatrical production” (*Shakespeare and the Force* 25). Creo que explorar las obras de Shakespeare, así como los métodos de trabajo que se conocen de la escena de la modernidad temprana, partiendo de las conductas y de los medios que generan estas conductas en nuestra realidad, en el medio teatral o en otros medios,⁸⁴ permite no sólo confrontarlo históricamente con lo que fue en su época, sino también establecer nuevos

⁸⁴ Recordemos la cita de Brecht mencionada en el capítulo anterior, conforme a la cual son las nuevas formas de producción las que generan nuevas conductas, y no viceversa.

paradigmas para hacer un teatro afín a la sociedad contemporánea. Worthen lo explica de la siguiente manera:

A more powerful understanding of the historicity of performance would begin by recognizing the historical contingency of on stage and off stage behavior —how acting responds more directly to changing social behavior than to changing ways of reading classical texts— and also recognize the contingent relationship between Shakespearean drama and other kinds of performance with which it shares the stage: with jigs, clowning, fencing, sermons, bearbaiting, and pageants in Shakespeare’s day; with contemporary plays, performance art, film, and other forms of live and mediatized performance today. (“Shakespearean Performativity” 133)

En los procesos históricos de la producción teatral, el texto sirve como referente de las acciones que los actores ejecutan, como personajes, en la puesta en escena: “The text appears in performance only as it is transformed into something else, someone lying, pleading, commanding, wooing, seducing, and so on” (Worthen, *Shakespeare and the Force* 58). Por otro lado, también se citan las conductas que rodean al evento teatral, es decir, los procesos de producción, las técnicas actorales, los medios visuales, etc. El factor económico, por ejemplo, que fue determinante en la consolidación del teatro inglés, también ha definido las formas en las que se produce el teatro contemporáneo. Como continúa apuntando Worthen: “Shakespeare’s colleagues invented a business whose product (performance) and audience (consumers) are recognizably those of the theatre industry today” (33). El carácter que tuvo el teatro de la modernidad temprana como objeto de comercialización provocó que se modificaran las prácticas escénicas en función de los intereses de su audiencia: en la década de 1570, se abrieron los primeros anfiteatros; a finales del siglo XVI estos tenían la capacidad para recibir a más de dos mil espectadores que

pagaban diferentes precios por ver la obra; y a principios del siglo XVII resultó más redituable presentar obras para un público menos amplio, pero más acaudalado, con el que había que interactuar de forma distinta, por ejemplo, permitiéndole sentarse en el escenario.

Además de las condiciones económicas, las condiciones culturales también dieron pie al nacimiento y desarrollo del teatro de Shakespeare y sus contemporáneos. Knutson, por ejemplo, afirma que él logró atraer a sus públicos gracias a una afortunada combinación de inspiración artística sumada a su astucia financiera (48), y que una de las cualidades que favoreció a la naciente industria fue la fusión de las diversas convenciones con las que se trabajaba, por un lado, en las universidades, y por otro, en la calle y en las plazas: “la conjunción de los modos ‘altos’ y ‘bajos’” (Michel 186). Las compañías lograron sincretizar los gustos populares por las obras románticas, los torneos de esgrima, los malabaristas y las luchas de osos (por nombrar algunos entretenimientos populares), con una nueva estructura dramática, poética y temática, derivada del humanismo, que aunada a otras condiciones eventualmente resultó en la profesionalización de dramaturgos y actores. La formación académica les proporcionó las bases retóricas y la cultura humanista, a las cuales se sumaron otras prácticas teatrales, algunas heredadas del teatro medieval. Podría pensarse que los teatros públicos comenzaron presentando espectáculos cortos y ligeros, si se toma en consideración que, como afirma Gurr, “the first great names of the 1580’s were the clowns of extempore, Tarlton and Robert Wilson, whose fame far exceeded that of their contemporary straight actors in the Queen’s Men, Bentley and Knell” (*The Shakespearean Stage* 86). Pero poco a poco las compañías requirieron más textos y nuevos dramaturgos, algunos con estudios universitarios, que asumieron el teatro como oficio. Esto, a su vez, provocó cambios en los gustos del público: “By 1600 the position ... and the reputation as tragedians of Burbage and Alleyn dominated the theatre world” (86).

A la par, los libros se transforman en objetos comercializables: “The modern understanding of drama arises at the interface between two institutions emerging in the West in the sixteenth and seventeenth centuries: the institution of professional theatre ... and the institution of publishing, which consumed writing to produce a print commodity, *dramatic literature*” (Worthen, *Shakespeare and the Force* 20). La imprenta, como nueva tecnología, sirvió para reproducir tanto textos dramáticos como todo tipo de libros, que determinaron el desarrollo de conductas sociales, culturales y políticas desde entonces hasta hoy. Haciendo referencia al libro *The Printing Press as an Agent of Change*, de Elizabeth Eisenstein, Worthen enumera las siguientes áreas en las que se manifiestan cambios: “on scientific inquiry, on commerce (standardized weights and measures, double-entry bookkeeping and accounting, advertising); on the rise of nationalism (standardized languages, newspapers, translation); on notions of privacy and private property; on education; on the development of a systematic body of law” (40). En el desarrollo de ambas industrias, tanto la teatral como la editorial, los textos de Shakespeare se encuentran en una especie de encrucijada, ya que: “Shakespeare contributed to the success of professional theater, to the rise of printed drama, and to ... the conceptualization of printed play texts as “dramatic literature” (Worthen, “Intoxicating Rhythms” 312).

A partir del siglo XVIII la literatura se concibe como un arte de mayor valor que las presentaciones teatrales (Weimann 31), y el escritor de teatro, considerado hasta entonces un artesano, se transforma en artista: El Autor (Worthen, *Shakespeare and the Authority* 31). Pero la concepción del teatro como un artículo artístico menos “sublime” comienza a cambiar cuando, en la segunda mitad del siglo XIX, se reconoce la necesidad de darle congruencia a la puesta en escena, y los primeros directores, como Craig o Antoine, aun cuando se colocan al servicio del texto, defienden sus derechos como artistas (Pavis, *Contemporary Mise en Scène*. Edición

Kindle). En la segunda mitad del siglo XX, los directores logran “derrocar” la supremacía del texto dramático para recuperar los valores escénicos de las obras teatrales, y logran así obtener reconocimiento como Autores. No obstante, hoy día, en un mundo en el cual aflora el trabajo multidisciplinario tanto en la investigación académica como en la producción artística, el Autor es, como en la época en la que vivió Shakespeare, un colaborador más en la creación y manufactura de los bienes culturales, desde las obras de teatro, hasta las películas, las series y los videojuegos: “There are today a large number of well-known dramatic ‘writers’ who are known or unknown as ‘author’ in the precisely Shakespearean sense that their writing is immediately consumed as performance: Aaron Sorkin (*The West Wing*) and Frank Spotnitz (*The X-Files*), to name just two” (Worthen, *Shakespeare and the Force* 20). Esto probablemente se relaciona, entre otras razones, con las funciones que hasta hace poco cumplían los libros y que hoy día desempeñan también los medios digitales para registrar, comunicar y difundir todo tipo de información, así como para crear, entretener y educar.

Muchas de las metodologías que aplicaron diversos directores de siglo XX, y que continúan utilizándose recurrentemente en el siglo XXI, han reavivado prácticas que se acercan a lo que se ha planteado en esta tesis como el trabajo teatral en la Inglaterra de la modernidad temprana. Por ejemplo, se ha recuperado la necesidad de privilegiar el entrenamiento técnico de la voz y el cuerpo, que son los instrumentos mediante los cuales los actores proveen de valores rítmicos, poéticos, kinésicos y musicales a las palabras para que cobren sentido. Directores como Vsevolod Meyerhold y Jacques Copeau concedieron particular importancia a la dicción, la gestual y el ritmo en la formación de actores. Además, numerosos intérpretes hoy día también se ejercitan en las artes circenses, en el combate escénico, y/o como cantantes, músicos y bailarines (Pavis, *Contemporary Mise en Scène*. Edición Kindle).

Diversos programas universitarios se han asociado con instituciones de tipo conservatorio —orientadas a la praxis de las artes escénicas— para impartir, en conjunto, especializaciones y maestrías en diferentes disciplinas escénicas (Radosavljević 11). Esto responde a la necesidad de diluir una división que ha privilegiado los conocimientos intelectuales por sobre los prácticos, como lo identifica Dwight Conquergood: “the ongoing challenge of performance studies is to refuse and supersede this deeply entrenched division of labor, apartheid of knowledges, that plays out inside the academy as the difference between thinking and doing, interpreting and making, conceptualizing and creating” (153). En su tendencia por entender el teatro desde el cuerpo, se recupera la importancia de la intuición y de la técnica, más allá de los análisis psicológicos e intelectuales que surgieron a principios del siglo XX. En el siglo XXI, “they have us return to a state before *mise en scène*, that of technical know-how, standardized, and not tied to individual interpretation, but rather codified and perfectly mastered, as it would be in an age-old tradition” (Pavis, *Contemporary Mise en Scène*. Edición Kindle).

El teatro es inherentemente un trabajo en equipo, sin embargo, recuperar la autoridad colectiva de sus creadores nos remite nuevamente a las prácticas escénicas inglesas de fines del siglo XVI y principios del XVII, en las que el detonador es tanto el texto como un conjunto de convenciones y condiciones de producción (de las cuales el mismo texto forma parte). En la compañía de Shakespeare, finalmente conocida como “The King’s Men”, la colaboración tenía, además, un distintivo particular, sobre todo después de la construcción de “The Globe”, en 1598: las decisiones se tomaban conjuntamente y cada miembro cumplía funciones relacionadas con la actuación, la administración, la producción o la escritura (Kinney 41-42). La cantidad de textos que se utilizaban —*the play-books*, *the plot*, las *partes*, los epílogos y prólogos, etc.— y la cantidad de versiones de una misma obra —cuartos, folios y “*foul papers*”—muestran cómo

diversas manos intervenían en el evento teatral, y en lo que hoy día se conoce como el canon del autor, “we have at least some circumstantial indications that, almost certainly in line with his colleagues, [Shakespeare’s] writing tended to retain, even finally recur to, an open, inclusive position on matters [of theatrical authority]” (Weimann 51).

No se sabe si los actores trabajaban a partir de análisis similares a lo que hoy podríamos denominar la psicología del personaje o la lógica de las acciones, pero por lo que se puede dilucidar de las investigaciones y estudios mencionados en este escrito, la base de la representación se fincaba en las herramientas retóricas que los actores habían aprendido en las escuelas y en las universidades. A esto se sumaba la práctica que adquirirían los intérpretes representando tipologías específicas, que podríamos asociar con ciertos modelos en los que aparecen recurrentemente algunas estrellas del cine y teatro contemporáneo: espías, chicas rebeldes, superhéroes, cómicos, etc. Mucho del trabajo, como el de los ensayos, se llevaba a cabo de manera individual, como si cada uno de los artistas y colaboradores que intervenían en la producción de la obra —actores, dramaturgos, empresarios— debiera hacerse responsable de su propia tarea para obtener un buen resultado conjunto en escena, a partir de la intuición y la técnica individuales.

Los hacedores de teatro funcionaban como grupos de creadores que probablemente hoy reconoceríamos como interdisciplinarios, a partir de las convenciones y costumbres bajo las cuales trabajaban. Si bien el texto dramático fungía, según lo que se ha analizado, como el eje a partir del cual se contaba la historia, también se acomodaba a otros factores de producción, como los actores que conformaban las compañías, las condiciones espaciales o el público al cual se ofrecería el espectáculo. Por otro lado, muchas de las ideas respecto a cómo debía presentarse la obra estaban inscritas en el texto. Al menos en *I Henry VI*, *A Midsummer Night’s Dream*, *Hamlet*

y *The Tempest* —los textos que se han analizado en este escrito— Shakespeare incluye una gran cantidad de indicaciones y acotaciones que reflejan cómo él pensaba que sería la escenificación: emociones, gestos, objetos, vestuarios, traslados, etc. Tal vez lo que muestran estas obras de Shakespeare es que él, como actor, dramaturgo y empresario, no dividía sus ideas sobre una obra en palabras, gestos, sonidos o ritmos, sino que las concebía como un “todo”, un objeto único y multifacético en el que cada lenguaje escénico se desarrollaba simultáneamente a los otros lenguajes, y en el cual, además, había una conciencia de que esto se vería afectado por otras voces: “For while the boundaries between the verbal signs of language and the visible signs of the body became as porous as they were contingent, the dramatist’s language itself has already assimilated the player’s *gestus*, speech rhythm, and kinetic thrust prior to any subsequent embodiment” (Worthen, “Intoxicating Rhythms” 326)

Desde la segunda mitad del siglo XX, conforme se han desvanecido las fronteras entre la alta cultura y la cultura popular, al tiempo que se integran los saberes artesanales y técnicos de las antiguas tradiciones con la formación académica, los métodos de trabajo del pasado se han reinventado. Los estudios shakespearianos han dejado de ocuparse únicamente de aspectos literarios para descubrir y analizar la formación, las técnicas, los sistemas de producción, las preferencias de los públicos y la inestabilidad de los mismos textos (entre muchas otras cosas): “authorial intention falls aslant theatrical practice, which consists of using writing to make an event that reframes verbal signification in the embodied, kinesthetic means of nonverbal action” (Worthen, “Intoxicating Rhythms” 313). Han proliferado las investigaciones sobre los aspectos materiales del teatro, y se han realizado importantes descubrimientos y propuestas sobre cómo podrían haber sido las escenificaciones durante la época de Shakespeare, como lo muestran, entre otros, muchos de los trabajos citados en este escrito.

Hoy, que se diluyen las fronteras entre la literatura, la academia y la escena, tanto en las universidades como en los centros culturales, Shakespeare se reinserta en un lugar familiar, comercial, y hasta turístico (ejemplo de ello es la reconstrucción de “The Globe Theatre” en Londres), lo que permite que más personas tengan la oportunidad de conocer sus obras y que se multipliquen las interpretaciones escénicas —y también en otros medios— que se les pueden dar. Si ya se habían compuesto óperas y *ballets* con base en su trabajo, ahora se utilizan también el clown, el teatro interactivo, las improvisaciones y la autoría colectiva, así como películas, programas de televisión, comics y videojuegos (Worthen, *Shakespeare and the Force* 30 y 31). En estos medios, el potencial de las obras se multiplica y se diversifica. Pensar en cómo Shakespeare se inserta en el panorama cultural contemporáneo es una vía para reflexionar cómo el teatro se acomoda a este panorama.

La idea de establecer paralelos entre la fuerza económica que tuvo la industria del entretenimiento en la época de Shakespeare y la del siglo XXI es tentadora. Para los hacedores del teatro contemporáneo, la disciplina compite ahora con un abanico de posibilidades para recrearse, formarse o cultivarse mucho más amplio, como el cine, la televisión, los videojuegos, las redes sociales, etc. Por esto, analizar en retrospectiva lo que permitió que floreciera el teatro de la modernidad temprana puede contribuir a encontrar espacios para el teatro en el nuevo contexto social, político, económico y tecnológico en el que nos toca vivir:

Stage, film, video, and digitized internet performances are far from identical in their representation of physical bodies, in their technologies, in their position on the horizon of contemporary culture, or in their characteristic ideological work in, say, North America and Europe today. Nonetheless, these spheres of activity collide, overlap, and interpenetrate one

another. The space of dramatic production is not a different space from the space of electronic media: it is the same space. (Worthen, *Shakespeare and the Force* 175)

El teatro compite con las nuevas tecnologías, ya que ellas también difunden entretenimiento, se construyen a partir de estructuras narrativas y trabajan con el actor, el espacio y la temporalidad. Sin embargo, en el cine, la televisión, los canales digitales, etc., el “diálogo” y el intercambio que opera cuando actores y espectadores se encuentran simultáneamente en el mismo lugar desaparece; los espectadores no afectan a los actores y, al menos en la televisión, las computadoras, las tabletas y los teléfonos celulares, los espectadores tampoco se afectan entre sí a través de un espacio comunitario; no se perciben, no se “sienten”. Los medios electrónicos han provocado que disminuya el contacto directo entre las personas y el teatro es un canal para recuperar esta convivencia. Por otro lado, su fortaleza se encuentra en crisis, ya que la misma necesidad de contacto humano directo ha menguado, particularmente en los momentos en los que escribo estas conclusiones, a más de un año de estar confinados por el COVID 19.

Si muchas de las actividades y mucha de la comunicación humana se realizaban ya en espacios virtuales aún antes de la pandemia, esta crisis nos ha obligado a disminuir sustancialmente el contacto directo entre las personas, y la interacción digital aparece en momentos como “única opción” de comunicación y entretenimiento. Nuestra dependencia de los medios digitales ha aumentado a una velocidad sin precedentes (de por sí ya avanzaba rápidamente), y no se sabe cómo se verán afectadas nuestras formas presenciales de convivencia cuando regresemos a las calles. Atender a enunciados como los realizados por Worthen antes del 2020, quien abogaba ya (junto con muchos otros) en pro de la hibridación entre el teatro y los medios digitales, ahora ha sido inevitable: “Electronic media offer a site for performing ... as well as a means for representing performance, in the various archives, illustrations, animations, and

video performances available in digital form” (*Shakespeare and the Force* 173). Numerosas interrogantes quedan por responderse y nos invitan a analizar las prácticas escénicas de la modernidad temprana conforme el teatro modifica sus espacios ontológicos en el nuevo siglo, con las nuevas tecnologías y, más ahora, en medio de una crisis que ha invadido prácticamente todos los aspectos de la vida: de salud, económicos, emocionales, educativos, sociales, etc.

Si bien el entretenimiento se ha mudado a una esfera privada (en la casa, en la pantalla chica, en el celular), aspectos de la vida de las personas que antes se sujetaban a un espacio privado, son ahora un bien social que se comparte y circula por el mundo, y las fronteras entre el individuo y la sociedad son cada vez más borrosas: “People’s relationship to public life is shifting in ways we have barely begun to understand. Today, everyone is immersed in media and the traditional dichotomy between the public and private spheres has been dissolved” (Richardson 210). Esto sucede también con la división entre quienes realizan y quienes perciben: todos somos actores y espectadores simultáneamente. Los cambios tecnológicos no sólo han modificado las formas en las que operamos y pensamos, sino también cómo percibimos y sentimos, y los nuevos mecanismos emocionales, sensoriales y psíquicos de los humanos son aún incomprensibles. Nuestro sentido del tiempo, del ritmo, de nuestras preferencias, de nuestra identidad, de nuestros modos de comunicarnos, son cada vez más inestables. Nuevas posibilidades narrativas han adquirido formas inéditas de operar y coexistir que requieren incorporarse a la disciplina para que subsista en el mundo que nos rodea. En el artículo “Theatre in a Mobile World” (2015), Kyle Thomas afirmaba que el teatro se había rezagado en establecer metodologías, estéticas y mecanismos sólidos para operar dentro de este nuevo horizonte, y nos invitaba a pensar en cómo funcionaba el público contemporáneo: “The world we theatre artists seek to create in our theatre spaces seems out of touch with the world of the twenty-first century. At times, I worry that theatre

itself has become a tired old trope of a bygone era” (howlround.com/theatre-mobile-world). Hoy día es ingenuo esperar que el público regrese a formas caducas. Aquí, el teatro de Shakespeare y sus contemporáneos tiene una lección que podríamos tomar en cuenta, ya que su éxito y su desarrollo fue producto de su flexibilidad y capacidad de apropiarse de nuevos modos de pensar y producir la escena.

Después de haber analizado, por un lado, cómo operaba el teatro de la modernidad temprana, y por otro, cómo se vincula con diversas manifestaciones escénicas a lo largo del siglo XX, queda cuestionarnos cómo se inserta Shakespeare en este panorama de súbitos cambios culturales, pasado más de un año de confinamiento y con los teatros cerrados.⁸⁵ Muchas de las costumbres que se adquirieron o que se intensificaron en esta crisis quedarán insertadas en nuestro cotidiano cuando podamos circular nuevamente por las calles y los hacedores de teatro estamos frente a un futuro que parece oscilar entre la radical transformación de nuestra profesión o su extinción.

Revisitar las prácticas escénicas en el teatro de William Shakespeare permite imaginar los procedimientos que rigen el quehacer escénico para crear una obra particular, muestra un panorama general de los procesos creativos que condujeron a la conformación del teatro de la modernidad temprana, y esclarece la operatividad que siguen estos procesos en otras épocas. En los tres casos se identifican caminos sinuosos y desordenados que, personificados en Shakespeare, Michel describe como “una especie de circuito sinfín, generador-capturador-generador-capturador, etc., de mayor indeterminación y menor rigor, más inestable, que el retrato bardólatra” (203).

⁸⁵ Recordemos que los teatros ingleses se vieron obligados a cerrar sus puertas por las epidemias de peste en diversas ocasiones: “There were particularly severe outbreaks of plague in 1582, 1592-93, 1603-04, 1606, and 1608-09” (Greenblatt).

Comencé este escrito preguntándome cómo dirigían su teatro Shakespeare y sus contemporáneos, quería ver cuáles de sus prácticas emulamos, o podríamos emular, en las puestas en escena contemporáneas. Conforme leía sobre las prácticas escénicas de la modernidad temprana, sentía que quizás era un desatino concebir a Shakespeare como se concibe al director de escena contemporáneo. Lo concluyo descubriendo que Shakespeare ejecuta tareas y acciones que tenemos que llevar a cabo los directores hoy, hace 50, y hace 100 años; sin embargo, tal vez eso ahora me parece menos relevante. Otra cuestión adquiere mayor importancia: Shakespeare y su cuestionable papel como director me permiten aprehender y articular cómo operan las complejas relaciones que se dan en el teatro y desde el teatro, en su tiempo y ahora. Shakespeare está determinado por su propia postura indefinible entre lo sublime y lo ridículo, entre los gustos de la corte y los del pueblo, entre su propio impulso estético y las necesidades de la sociedad para la cual trabajaba. Pero, así como Shakespeare, lo estaban Burbage, Kemp, Henslowe y Marlowe; y así como ellos, lo estuvieron Stanislavski, Brecht y cada uno de los creadores de las nuevas vanguardias. Es así como se concreta en el escenario cada nueva obra, sea esta una producción estudiantil o la puesta en escena más elaborada que podamos imaginarnos: opera bajo lo predecible y lo impredecible, en desorden, de forma simultánea y contradictoria.

¿Qué me llevan a cuestionar Shakespeare, sus actores, sus productores y su público? Me lleva a cuestionar dónde queda hoy el teatro; dónde se insertan, conjuntamente, el entretenimiento, la reflexión, el cuerpo, las nuevas tecnologías y las nuevas necesidades sociales. ¿Es este espacio el escenario, o es otro, inasible, inexplicable aún, que se está inventando entre nuevas generaciones, horizontes virtuales y encierros pandémicos?

En casi toda la historia del teatro suele haber cierta nostalgia del pasado, en la que también se incluye algo de crítica (principalmente del pasado inmediato). Aristófanes hacía mofa de

Esquilo y Eurípides en *Las Ranas*, así como Shakespeare lo hacía de Marlowe y del teatro *amateur* en *Hamlet* y en *A Midsummer Night's Dream*. Hoy en día, la reinterpretación de obras pasadas, populares y clásicas (en cómics, en *rap*, en videojuegos, etc.), apela a esta renovación de los estilos del pasado. Lo que importa es construir una nueva síntesis. A partir de la información con la que se cuenta sobre el trabajo escénico que Shakespeare realizaba, podemos analizar cómo este ha afectado la concepción de la puesta en escena desde que el director existe como profesional hasta hoy. La libertad con la que muchos hacedores de teatro se aproximan al trabajo de Shakespeare, y las posibilidades que se han abierto para llevarlo a escena, sirven para pensar en otras formas de hacer teatro: de crear nuevas convenciones, nuevos espacios y nuevas formas de expresión, tal como lo hicieron él y sus contemporáneos.

OBRAS CITADAS

- Adams, Joseph Quincy. *Shakespearean Playhouses: A History of English Theatres from the Beginnings to the Restoration*. Cornell University, 1917.
- Appia, Adolphe. *The Work of the Living Art*. University of Miami Press, 1960.
- Aronson, Arnold. *American Avant-Garde Theatre*. Routledge/Taylor and Francis, 2000. Edición Kindle.
- Artaud, Antonin. *El Teatro y su Doble*. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Ed. Edhesa, 1978.
- Astington, John H. *Actors and Acting in Shakespeare's time: The Art of Stage Playing*. Cambridge University Press, 2010. Edición Kindle.
- . "Why the theatres changed". En *Moving Shakespeare Indoors: Performance and Repertoire in the Jacobean Playhouse*, editado por Gurr, Andrew y Farah Karim-Cooper, Cambridge University Press, 2014, págs. 15-31. Edición Kindle.
- Beckerman, Bernard. *Shakespeare at the Globe, 1599-1609*. MacMillan, 1962.
- Bergson, Henri. *La Risa*. Traducción de Amalia Aydée Raggio. Sarpe, 1985, ciier10.wikispaces.com/file/view/2.+Bergson_La+risa.pdf. Consultado 16/04/2017.
- Bogart, Anne. *A Director Prepares: Seven Essays on Art and Theatre*. Routledge, 2001. Edición Kindle.
- . *What's the Story: Essays about art, theater and storytelling*. Routledge, 2014. Edición Kindle.
- Brecht, Bertolt, y Carl Richard Mueller. "On the Experimental Theatre." *The Tulane Drama Review*, vol. 6, no. 1, 1961, págs. 3-17, jstor.org/stable/1125000. Consultado 26/06/2020.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Edición y traducción de John Willett, Hill and Wang/Methuen, 1994.

---. *The Messingkauf Dialogues*. Traducción de John Willett, Methuen, 2002.

Bright, Timothie y Hardin Craig. *A Treatise of Melancholie* (1550-1615), Facsimile Text Society, Columbia University Press, Nueva York, 1940, catalog.hathitrust.org/Record/004423354/Home. Consultado 16/06/2020.

Brockett, Oscar F. y Hildy, Franklin J. *History of the Theatre*. 9ª edición, Pearson Education Group/Allyn and Bacon, 2003.

Brook, Peter. "Any Event Stems from Combustion: Actors, Audiences, and Theatrical Energy." *New Theatre Quarterly*, vol. 8, no. 30, 1992, págs. 107–112, doi:10.1017/S0266464X00006552. Consultado 25/05/2020.

---. *The Open Door: Thoughts on Acting and Theatre*. Pantheon Books, 1993.

Brown, John Russell. *What is Theatre? An Introduction and an Exploration*. Focal Press, 1997. Edición Kindle.

Carey, Jean Marie. "The Tempest and the Savages: Franz Marc, Hugo Ball, and a Decisive Moment in Dada-Expressionist Theater With a Special Appearance by August Macke". En *Empty Mirror*, enero, 2018, emptymirrorbooks.com/visual-art/franz-marc-hugo-ball-dada-expressionist-theater. Consultado 20/10/2020.

Cartwright, Kent. *Theatre and Humanism: English Drama in the Sixteenth Century*. Cambridge University Press, 1999.

Chemers, Michael. *The Monster in Theatre History: This Thing of Darkness*. Routledge/Taylor and Francis, 2018. Edición Kindle.

Cicerón, Marco Tulio. *Ad C. Herennium di Racione Diciendi*. Traducción de Harry Caplan, Harvard University Press, 1954.

- . *El Orador (A Marco Bruto)*. Traducción de Menéndez Pelayo, Marcelino y Enrique Sánchez Salor, Alianza Editorial, 1991, [historicodigital.com/download/Ciceron%20Marco%20Tulio%20-%20El%20Orador%20-%20A%20Marco%20Bruto%20\(bilingue\).pdf](http://historicodigital.com/download/Ciceron%20Marco%20Tulio%20-%20El%20Orador%20-%20A%20Marco%20Bruto%20(bilingue).pdf). Consultado 11/11/2018.
- Cohen, Walter. "Antony and Cleopatra". *The Norton Shakespeare: Tragedies*. 3ª edición, editada por Greenblatt, Stephen, Walter Cohen, Suzanne Gossett, Jean E. Howard, Katherine Eisaman Maus y Gordon McMullan, W.W Norton, 2016, págs. 971-979.
- Cole, Toby y Helen Krich Chinoy. *Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theatre*. Bobbs-Merrill, 1963.
- Conquergood, Dwight. "Performance Studies: Interventions and Radical Research." *TDR*, vol. 46, no. 2, 2002, pp. 145–156, jstor.org/stable/1146965. Consultado 20/11/2020.
- Copeau, Jacques. "Dramatic Economy". En *Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theater*, editado por Cole, Toby y Helen Krich Chinoy, Bobbs-Merrill, 1963, pág. 217.
- Craig, Edward Gordon. *On the Art of the Theatre*. William Heinemann, Londres, 1911. questia.com/read/80980935/on-the-art-of-the-theatre. Consultado 27/02/2013.
- Déprats, Jean-Michel. "Translation at the intersections of history". En *Shakespeare and Modern Theatre: The Performance of Modernity*, editado por Bristol, Michael, Kathleen McLuskie y Christopher Holmes, Routledge, 2005, págs. 75-92.
- Dessen, Alan y Lesley Thompson. *A Dictionary of Stage Directions in English Drama, 1580–1642*. Cambridge University Press, 1999.
- Dessen, Alan. *Recovering Shakespeare's Theatrical Vocabulary*. Cambridge University Press, 1995.

- Diehl, Huston. *Staging Reform, Reforming the Stage: Protestantism and Popular Theatre in Early Modern England*. Cornell University Press, 1997.
- Dustagheer, Sarah. "Acoustic and visual practices indoors". En *Moving Shakespeare Indoors: Performance and Repertoire in the Jacobean Playhouse*, editado por Gurr, Andrew y Farah Karim-Cooper, Cambridge University Press, 2014, págs. 137-151. Edición Kindle.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. 2a edición, Routledge, 2002.
- Escolme, Bridget. "Costume". En *Shakespeare and the Making of Theatre*, editado por Hampton-Reeves, Stuart y Bridget Escolme, Palgrave-McMillan, 2012, págs. 128-145.
- Esslin, Martin y Bertolt Brecht. *Brecht, a choice of evils: a critical study of The man, His work and His opinions*. Traducido y editado por Willett, John, Ralph Manheim y Tom Khun, Methuen, 1984.
- . Martin. *The Theatre of the Absurd*. 3a edición, Random House, 2004.
- Fitzpatrick, Tim. *Playwright, Space and Place in Early Modern Performance: Shakespeare and Company*. Ashgate Publishing Ltd., 2011. Edición Kindle.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four essays*. Princeton University Press, 2000.
- Fuchs, Elinor. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Indiana University Press, 1996.
- Gillard, Derek. "Education in England: a history". *Education in England: The History of Our Schools*, educationengland.org.uk/history/chapter02.html. Consultado 23/12/2019.
- Gordon Craig, Edward. *On the Art of the Theatre*. Ed. William Heinemann, Londres, 1911.
- Greenblatt, Stephen. "What Shakespeare actually wrote about the plague". *The New Yorker*, 7/05/2020. newyorker.com/contributors/stephen-greenblatt. Consultado 27/04/2021.

- Greenfield, Jon y Peter McCurdy. “Practical evidence for a reimagined indoor Jacobean theatre”.
Moving Shakespeare Indoors: Performance and Repertoire in the Jacobean Playhouse,
 editado por Gurr, Andrew y Farah Karim-Cooper, Cambridge University Press, 2014,
 págs. 32-64. Edición Kindle.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un Teatro Pobre*. Traducción de Margo Glantz, Ed. Siglo XXI, 1970.
- Gurr, Andrew y Mariko Ichikawa. *Staging in Shakespeare’s Theatres*. Oxford University Press,
 2000.
- Gurr, Andrew. “The new fashion for indoor plays”. En *Moving Shakespeare Indoors:
 Performance and Repertoire in the Jacobean Playhouse*, editado por Gurr, Andrew y
 Farah Karim-Cooper, Cambridge University Press, 2014, págs. 203-216. Edición Kindle.
- . *Shakespeare’s Opposites: The Admiral’s Company 1594-1625*. Cambridge University Press,
 2009.
- . *The Shakespearean Stage 1574-1642*. 3a edición, Cambridge University Press, 1992.
- Gusow, Mel. “Schechner's Performance Group in ‘Commune’”. *New York Times*, 21 de diciembre
 de 1970, [nytimes.com/1970/12/21/archives/schechners-performance-group-in-commune](https://www.nytimes.com/1970/12/21/archives/schechners-performance-group-in-commune).
 Consultado 28/09/2020.
- Hammond, Antony. “Encounters of the Third Kind in Stage-Directions in Elizabethan and
 Jacobean Drama.” *Studies in Philology*, vol. 89, no. 1, 1992, págs. 71–99,
[jstor.org/stable/417441](https://www.jstor.org/stable/417441), Consultado 15/11/2020.
- Happé, Peter. “Skelton’s *Magnyfycence*: theatre, poetry, influence”. En *Interludes and Early
 Modern Society: studies in Gender, Power and Theatricality*, editado por Happé, Peter y
 Wim Hüskén, Rodopi, 2007, págs. 71-72, [brill.com/view/book/edcoll/9789401205894/
 B9789401205894-s005.xml](https://brill.com/view/book/edcoll/9789401205894/B9789401205894-s005.xml). Consultado 02/05/2017.

- Higgin, Peter. "A Punchdrunk approach to making theatre". *Discovering Literature: 20th Century*, British library, 20 de septiembre de 2017, bl.uk/20th-century-literature/articles/a-punchdrunk-approach-to-making-theatre. Consultado 02/04/2020.
- Hopkins, Lisa. *Christopher Marlowe, Renaissance Dramatist*. Edinburgh University Press, 2008.
- Hornbeck, Patrick. "Thomas Wolsey on stage and screen", *Journal of Theological Studies*, vol. 72, no. 4, 08/2016, dx.doi.org/10.4102/hts.v72i4.3285. Consultado 05/08/2018.
- Hornero, Calixto. *Elementos de retórica, con ejemplos latinos de Cicerón*. Cuarta impresión. Imprenta de Don Benito Cano, Madrid, 1803.
- Hunter, G. K. *English Drama 1586-1642: The Age of Shakespeare*. Oxford University Press, 1997.
- Ichikawa, Mariko. "Continuities and innovations in staging". En *Moving Shakespeare Indoors: Performance and Repertoire in the Jacobean Playhouse*, editado por Gurr, Andrew y Farah Karim-Cooper, Cambridge University Press, 2014, págs. 79-94. Edición Kindle.
- . *The Shakespearean Stage Space*. Cambridge University Press, 2013. Edición Kindle.
- Iglesias Simón, Pablo. "Dirección escénica y principios estéticos en la compañía de los Meininger". *ADE-Teatro*, no. 100, Abril-Junio 2004, pág. 177-184. pabloiglesiassimon.com/textos/Direccion%20Escenica%20y%20principios%20esteticos%20en%20la%20compania%20de%20los%20Meininger.pdf. Consultado 06/08/2016.
- Ingram, William. *The Business of Playing: The Beginnings of the Adult Professional Theater in Elizabethan London*. Cornell University Press, 1992.
- Innes, Christopher. *Avant Garde Theatre, 1892-1992*. Routledge, 1993.
- Jones, Ann Rosalind y Peter Stallybrass. *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*. Cambridge University Press, 2000.

- Jones, Gwilym. "Storm effects in Shakespeare". En *Shakespeare's Theatres and the Effects of Performance*, editado por Karim-Cooper, Farah y Tiffany Stern, Bloomsbury, 2013, págs. 33-50.
- Jones, Oliver. "Documentary evidence for an indoor Jacobean theatre". En *Moving Shakespeare Indoors: Performance and Repertoire in the Jacobean Playhouse*, editado por Gurr, Andrew y Farah Karim-Cooper, Cambridge University Press, 2014, págs. 65-78. Edición Kindle.
- Kantor, Tadeusz. *Las Lecciones de Milán*. Traducción de Weissberg, Iona y Melina Torres Escalona, 2011, es.scribd.com/document/123202293/kantor-tadeusz-lecciones-de-milan, PDF. Consultado 05/08/2018.
- Kinney, Arthur F. *Shakespeare by Stages: An Historical Introduction*. Ed. Blackwell, 2003. Edición Kindle.
- Knutson, Roslyn Lander. *Playing Companies and Commerce in Shakespeare's Time*. Cambridge University Press, 2001.
- Lamont, Rossette. *Performing Arts Journal*, vol. 8, no. 2, 1984, págs. 55-61, [jstor.org/stable/3245385](https://www.jstor.org/stable/3245385).
- Latham, Minor White. *The Elizabethan Fairies: The Fairies of Folklore and the Fairies of Shakespeare*. Columbia University Press, Nueva York, 1930.
- Lehman, Hans Thies. *Postdramatic Theatre*. Traducción de Karen Jürs-Munby, Routledge, 2006. Edición Kindle.
- Lilova, Olena. *Stage Presentation of Allegorical Characters in J. Skelton's Play Magnyfycence*. Classic Private University, Ucrania, 2019, ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10105.pdf. Consultado 30/12/2019.

- Lipovetsky, Gilles. *De la ligereza: Hacia una Civilización de lo Ligerero*. Traducción de Antonio-Prometeo Moya, Anagrama, 2016. Edición Kindle.
- Long, William B. "Precious Few: English Manuscript Playbooks". En *A Companion to Shakespeare*, editado por Scott Kastan, David, Blackwell Publishing, 1999, págs. 414-433.
- Matusiak, Christopher. "Marlowe and Theatre History". En *Christopher Marlowe at 450*, editado por Munson Deats, Sara y Robert A. Logan, Ashgate Publishing House, 2015, págs. 281-308.
- McDonald, Marianne y Michael Walton. *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge University Press, 2007.
- McElroy, Mary, and Kent Cartwright. "Public Fencing Contests on the Elizabethan Stage." *Journal of Sport History*, vol. 13, no. 3, 1986, págs. 193–211, jstor.org/stable/43609212. Consultado 07/10/2020.
- McMillin, Scott y Sally-Beth MacLean. *The Queen's Men and their Plays*. Cambridge University Press, 1998.
- Meyerhold, V. E. "The Theater Theatrical". En *Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theater*, editado por Cole, Toby y Helen Krich Chinoy, Bobbs-Merrill, 1963.
- . *Teoría Teatral*. 8a edición, traducción de Agustín Barreno, Editorial Fundamentos, 2008.
- Michel Modenessi, Alfredo. "Humor en disidencia: Correlatos para abordar a Shakespeare de "arriba" a "abajo"". *Acta poética*, vol. 30 no.1, marzo/mayo, 2009, págs. 165-217. scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822009000100007. Consultado 08/03/2021.

- Mnouchkine, Ariane. *Richard II. Les Shakespeare*, Theatre du Sôleil, vimeo.com/249263475. Consultado 20/08/2015.
- Müller, Heinrich. *The Hamletmachine*. Traducción de Dennis Redmond, 2011, PDF, theater.augent.be/file/13. Consultado 20/11/2020.
- Norton, Thomas, and Thomas Sackville Dorset. *The Tragedie of Gorboduc*. Edición de W. Griffith, Londres, 1565, facsímile de la copia de Henry E. Huntington Library, p. 6, ia800205.us.archive.org/22/items/tragedieofgorbod00nortrich/tragedieofgorbod00nortrich.pdf. Consultado 10/07/2016.
- Ostovich, Helen et al. *Locating the Queen's Men, 1583–1603: Material Practices and Conditions of Playing*. Ashgate Publishing, 2009. Consultado 14/10/2017.
- Palfrey, Simon y Tiffany Stern. *Shakespeare in Parts*. Oxford University Press, 2007.
- Pavis, Patrice. *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*. Traducción de Joel Anderson, Routledge, 2013. Edición Kindle.
- . *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Traducción de Jaume Melendres, Paidós, 1998.
- Postles, Dave. "Flatcaps", Fashioning and Civility in Early-Modern England." *Literature & History*, vol. 17, no. 2, 2008, págs. 1–13, doi:10.7227/LH.17.2.1. Consultado 01/01/2020.
- Potter, Lois. *The Life of William Shakespeare: A Critical Biography*. Wiley/Blackwell, 2012. Edición Kindle.
- Quintiliano, M. Fabio. *Instituciones Oratorias*. Traducción y traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Ed. Perlado, Páez y Compañía, 1916.
- Radosavljević, Duška. *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. Palgrave-Macmillan, 2013. Edición Kindle.

- Ribner, Irving. *The English History Play in the Age of Shakespeare*. Princeton University Press, 1957.
- Richardson, John M. “‘Digital habitus’ and the youth live theatre Audience,” *Journal of Audience and Reception Studies*, vol. 12, no. 1, mayo 2015, University of Calgary, participations.org/Volume%2012/Issue%201/13.pdf. Consultado 23/07/2019.
- Riviere de Carles, Nathalie. “Performing Materiality: Curtains in the Early Modern Stage”. En *Shakespeare’s Theatres and the Effects of Performance*, editado por Karim-Cooper, Farah y Tiffany Stern, Bloomsbury, 2013, págs. 51-69.
- Rossi, Doc. “Brecht on Shakespeare: A Revaluation.” *Comparative Drama*, vol. 30, no. 2, 1996. Ed. Western Michigan University, doi.org/10.1353/cdr.1996.0025, muse.jhu.edu/article/488785/pdf. Consultado 31/05/2020.
- Schechner, Richard. “6 Axioms for Environmental Theatre.” *The Drama Review: TDR*, vol. 12, no. 3, 1968, pp. 41–64, jstor.org/stable/1144353. Consultado 02/07/2020.
- . *Performance Theory*. 2a edición, Routledge Classics/Taylor and Francis, 2003. Edición Kindle.
- Schurink, Fred. “Manuscript Commonplace Books, Literature, and Reading in Early Modern England.” *Huntington Library Quarterly*, vol. 73, no. 3, 2010, pp. 453–469, jstor.org/stable/10.1525/hlq.2010.73.3.453. Consultado 30/10/2020.
- Schwartz-Gastine, Isabelle. “Richard II revue et corrigé par Ariane Mnouchkine: retour sur une transposition”. En *Shakespeare au XX^e siècle: Mises en scène, mises en perspective de King Richard II*, edición de Drouet, Pascale, Presses universitaires de Rennes, 2007, Open Edition Books, 2013. DOI:10.4000/books.pur.1301 books.openedition.org/pur/1301 p. 55-67. Consultado 16/10/2020.

- Shakespeare, William. *William Shakespeare: Obras Completas: Tomo I*. Edición, traducción y notas de Luis Astrana Marín, Aguilar Editor, 1991.
- . *William Shakespeare: Obras Completas: Tomo II*. Edición, traducción y notas de Luis Astrana Marín, Aguilar Editor, 1991.
- . "1 Henry VI". *The Norton Shakespeare: Histories*. 3a edición, edición de Greenblatt, Stephen, Walter Cohen, Suzanne Gossett, Jean E. Howard, Katherine Eisaman Maus y Gordon McMullan, W.W Norton, 2016, págs. 309-372.
- . "A Midsummer Night's Dream". *The Norton Shakespeare: Comedies*. 3a edición, edición de Greenblatt, Stephen, Walter Cohen, Suzanne Gossett, Jean E. Howard, Katherine Eisaman Maus y Gordon McMullan, W.W Norton, 2016, págs. 406-451.
- . "Antony and Cleopatra". *The Norton Shakespeare: Tragedies*. 3a edición, edición de Greenblatt, Stephen, Walter Cohen, Suzanne Gossett, Jean E. Howard, Katherine Eisaman Maus y Gordon McMullan, W.W Norton, 2016, págs. 982-1060.
- . "Hamlet". *The Norton Shakespeare: Tragedies*. 3a edición, edición de Greenblatt, Stephen, Walter Cohen, Suzanne Gossett, Jean E. Howard, Katherine Eisaman Maus y Gordon McMullan, W.W Norton, 2016, págs. 358-447.
- . "Julius Caesar". *The Norton Shakespeare: Tragedies*. 3a edición, edición de Greenblatt, Stephen, Walter Cohen, Suzanne Gossett, Jean E. Howard, Katherine Eisaman Maus y Gordon McMullan, W.W Norton, 2016, págs. 288-343.
- . "Romeo and Juliet". *The Norton Shakespeare: Tragedies*. 3a edición, edición de Greenblatt, Stephen, Walter Cohen, Suzanne Gossett, Jean E. Howard, Katherine Eisaman Maus y Gordon McMullan, W.W Norton, 2016, págs. 209-277.

- . "The Taming of the Shrew". *The Norton Shakespeare: Comedies*. 3a edición, edición de Greenblatt, Stephen, Walter Cohen, Suzanne Gossett, Jean E. Howard, Katherine Eisaman Maus y Gordon McMullan, W.W Norton, 2016, págs. 209-268.
- . "The Tempest". *The Norton Shakespeare: Romances and Poems*. 3a edición, edición de Greenblatt, Stephen, Walter Cohen, Suzanne Gossett, Jean E. Howard, Katherine Eisaman Maus y Gordon McMullan, W.W Norton, 2016, págs. 397-448.
- Shaw, Robert. *Blank Verse*. Ohio University Press, 2007.
- Singman, Jeffrey. *Daily Life in Elizabethan England*. Greenwood Press, 1995.
- Smith, Bruce R. *The Acoustic World of Early Modern England: attending to the O factor*. University of Chicago Press, 1999.
- Snider, Zachary. "The *Macbeth* Dance: Punchdrunk Theatre Company's *Sleep No More* Experience". *Locating Shakespeare in the 21st Century*, edición de Malcolm, Gabriel y Kelly Marshall, Cambridge Scholars, 2012. Consultado 16/11/2020.
- Solms, Mark. *The Brain and the Inner World*. Other Press, 2002.
- St. Denis, Michelle y Simone Sazenbach. "Stanislavski and Shakespeare". *The Tulane Drama Review*, vol. 9, no. 1, 1964, [jstor.org/stable/1124780](https://www.jstor.org/stable/1124780). Consultado 02/06/2020.
- Stanislavski, Konstantin. *Building a Character*. Traducción de Elizabeth Reynolds Hapgood, primera edición, Max Reinhardt LTD, 1959, Methuen, 1968.
- . *El trabajo del Actor sobre sí mismo en el proceso creador de la Encarnación*. Traducción y notas de Jorge Saura, Ed. Aura, Buenos Aires, 2009.
- . *El trabajo del Actor sobre sí mismo en el proceso creador de la Vivencia*. Traducción y notas de Jorge Saura, Ed. Aura, 2007.

- . *Mi vida en el Arte*. Traducción de Jorge Saura y Bibicharifa Jakimziánova, Ed. Alba, 2013. Edición Kindle.
- Stern, Tiffany. “‘This wide and universal theatre’: The Theatre as Prop in Shakespeare’s Metadrama.” En *Shakespeare’s theatres and the effects of performance*, editado por Karim Cooper, Farah y Tiffany Stern, Bloomsbury, 2013, págs. 11-32.
- . “A ruinous monastery: the Second Blackfriars Playhouse as a place of nostalgia”. En *Moving Shakespeare Indoors: Performance and Repertoire in the Jacobean Playhouse*, editado por Gurr, Andrew y Farah Karim-Cooper, Cambridge University Press, 2014, págs. 97-114. Edición Kindle.
- . “The Dumbshow in Hamlet”. *Shakespeare Up Close: Reading Early Modern Texts*, editado por McDonald, Russ, Nicholas D. Nace y Travis D. Williams, Bloomsbury, 2013, págs. 273-281.
- . *Documents of Performance in Early Modern England*. Cambridge University Press, 2009.
- . *Making Shakespeare: From stage to page*. Routledge, 2004. Edición Kindle.
- . *Rehearsals from Shakespeare to Sheridan*. Oxford University Press, 2000.
- Sutton, Dana. “Polydore Vergil, *Anglica Historia* (1555 version): A hypertext critical edition.” *The philological museum*, The University of California, Irvine. August 4, 2005, philological.bham.ac.uk/polverg/intro.html. Consultado 23/03/2021.
- Taymor, Julie. *Titus*. Fox Searchlight pictures, 1999.
- Thomas, Kyle A. “Theatre in a Mobile World: Critiquing Convention and Calling for Innovation.” *Howlround Theatre Commons*, 3 de Junio de 2015, howlround.com/commons/kyle-thomas. Consultado 15/03/2020.

- Thomson, Peter y Glandyr Sacks. *The Cambridge Companion to Brecht*. 2a edición, Cambridge University, 2006.
- Videbaek, Bente A. *The Stage Clown in Shakespeare's Theatre*. Greenwood Press, 1996.
- Weimann, Robert, et al. *Author's Pen and Actor's Voice: Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*. Cambridge University Press, 2000.
- Wells, Stanley. *Shakespeare & Co*. Vintage/Random Books, 2008.
- White, Martin. *Renaissance Drama in Action: An Introduction to Aspects of Theatre Practice and Performance*. Routledge, 1998. Edición Kindle.
- Wilkinson, Greg. "Timothie Bright: *Melancholie*, Character, Shakespeare and *Hamlet*," en *The British Journal of Psychiatry* (2019) vol. 214 no. 51. doi: 10.1192/bjp.2018.169, cambridge.org/core. Consultado 10/06/2020.
- Willett, John. *The Theatre of Bertolt Brecht*. New Directions, 1964.
- Wilson, Robert. "Entrevista." *Rainews*, 17/7/2017, youtube.com/watch?v=BU8MclbDWr8. Consultado 26/10/2020.
- Worthen, W. B. "Intoxicating Rhythms: Or, Shakespeare, Literary Drama, and Performance (Studies)." *Shakespeare Quarterly*, vol. 62 no. 3, 2011, p. 309-339. *Project MUSE*, doi:10.1353/shq.2011.0061. Consultado 10/07/2020.
- . *Shakespeare and the Authority of Performance*. Cambridge University Press, 1997.
- . *Shakespeare and the Force of Modern Performance*. Cambridge University Press, 2003.
- . "Shakespearean Performativities." En *Shakespeare and Modern Theatre: The performance of modernity*, editado por Bristol, Michael, Kathleen McLuskie y Christopher Holmes. Routledge, 2001, págs. 117-140.